

I SELMA LAGERLÖFS VÄRLD

Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Box 148

241 22 Eslöv

Ordertelefon 0413-609 90

[www.symposion.se](http://www.symposion.se)

# I Selma Lagerlöfs värld

Fjorton uppsatser, redigerade av  
Maria Karlsson och Louise Vinge

LAGERLÖFSTUDIER 2005

utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet

Brutus Östlings Bokförlag Symposion  
Stockholm/Stehag 2005

Tryckt med bidrag från Magn. Bergvalls stiftelse

I Selma Lagerlöfs värld.  
Fjorton uppsatser, redigerade av Maria Karlsson och Louise Vinge

Stockholm/Stehag:  
Brutus Östlings Bokförlag Symposion  
2005  
ISBN: 91-7139-723-X

© Brutus Östlings Bokförlag Symposion  
samt författarna 2005  
Alla rättigheter förbehålles.  
Kopiering utan förlagets medgivande är förbjuden.  
Gäller även för undervisningsbruk.  
Grafisk form: Stilbildarna i Malmö, Frederic Täckström  
Grafisk produktion:  
Symposion 2005  
ISBN: 91-7139-723-X

# Innehåll

Inledning 7

ULLA-BRITTA LAGERROTH • Selma Lagerlöf och teatern 9

LOUISE VINGE • Selma Lagerlöf och högläsningens konst 38

VIVI EDSTRÖM • Gösta Berling och Fridolin – Lagerlöf  
och Karlfeldt 54

BIRGITTA ODÉN • Gamla kvinnors vishet 71

\*

LISBETH STENBERG • Mörkret och makten över symboliseringen.  
Kring Selma Lagerlöfs dikt ”Till Mörkret” 83

INGEBORG NORDIN HENNEL • På ”Lekarnas valplats”. Om en  
hyllningsdikt av Selma Lagerlöf 103

JENNY BERGENMAR • Lidelsens rätt och passionens pris.  
Kärlekens val hos Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf 119

KERSTIN MUNCK • Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos  
Selma Lagerlöf. Exemplet ”Dunungen” 131

VIVI EDSTRÖM • Skuggspelet på isen. Vildhetens estetik i Selma  
Lagerlöfs *Herr Arnes penningar* 143

BJARNE THORUP THOMSEN • Om topografin i Selma Lagerlöfs  
*Jerusalem*, del I 166

LARS ELENIUS • Selma Lagerlöf och Norrland. Nationella ideal-  
bilder i *Nils Holgerssons underbara resa* 182

CARINA KULLGREN • Jan i Skrolycka – en far i fiktiv gestaltning 210

PETER GRAVES • Berättaren, temat och den dolda intrigen.

En läsning av Selma Lagerlöfs *Löwensköldska ringen* 240

BIRGITTA HOLM • Kungaskimmer över verklighetens lik 253

Bibliografisk kommentar 261

Personregister 265

# Inledning

Selma Lagerlöfs liv och verk har under senare år dragit till sig ett starkt intresse från både forskare och allmänhet. Det har kommit en stort anlagd biografi av Vivi Edström med titeln *Selma Lagerlöf. Livets vågspel* (2002). Med den boken sammanfattar Vivi Edström sina mångåriga insatser som kännare och utforskare av det stora författarskapet och förnyar bilden av författarinnan själv. Raden av nyare doktorsavhandlingar om Selma Lagerlöfs verk är också påfallande lång, och flera väntas inom de närmaste åren med sinsemellan mycket olika inriktningar och val av objekt. De biografiska studierna och inte minst de brevtgåvor som har ombesörjts av Ying Toijer-Nilsson har förstärkt insikten om att författarinnan som personlighet var både emotionellt brinnande och konstnärligt djupt medveten, och de stora doktorsavhandlingarna har var och en på sitt sätt fördjupat och nyanserat förståelsen av verken.

Vid sidan av dessa stort anlagda forskningsinsatser har Selma Lagerlöfs liv och verk också blivit föremål för många andra, kortare undersökningar. Enbart under tiden från 1997 till 2002, som vi har begränsat oss till, har en mängd uppsatser publicerats i tidskrifter, festskrifter och andra samlingsverk. De förtjänar en större uppmärksamhet och åtkomlighet än som kunnat komma dem till del i dessa publikationsformer, och därför har vi på Selma Lagerlöf-sällskapetets uppdrag samlat en del av dem till en volym som ytterligare bör befästa det livliga intresset för författarskapet. Vi har här kunnat ta med artiklar både av erfarna litteraturforskare som Vivi Edström, Ulla-Britta Lagerroth, Birgitta Holm, Ingeborg Nordin Hennel och Louise Vinge, och av forskare från yngre generationer, som Jenny Bergenmar, Lisbeth Stenberg och Kerstin Munck. Av utländska Selma Lagerlöf-forskare har vi kun-

nat få med bidrag av Peter Graves och Bjarne Thorup Thomsen, båda verksamma i Edinburgh. Särskilt har det varit ett nöje att finna och få presentera studier med andra utgångspunkter än de litteraturvetenskapliga. Birgitta Odén har sedan hon lämnade sin professur i historia ägnat sig åt omfattande studier av åldrandet och synen på de äldre, och hon har i en artikel behandlat Selma Lagerlöfs och Henriette Coyets vänskap på gamla dagar med gerontologiskt kunnande som fond. Vi har tack vare Carina Kullgren fått med en sociologisk-naratologisk tolkning av en av Selma Lagerlöfs mest beundrade böcker, *Kejsarn av Portugalien*, och kulturgeografen Lars Elenius har studerat norrlandsperspektivet i *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*.

Det är sålunda mycket skiftande synsätt och ämnesområden som är representerade i denna samling. Vi har fördelat artiklarna så, att de som behandlar aspekter av Selma Lagerlöfs biografi har fått en avdelning för sig, medan artiklar med inriktning på särskilda verk ingår i en andra och större avdelning. I båda avdelningarna har artiklarna placerats efter ett kronologiskt mönster så att tidigare skeden och verk behandlas först. Men man kan exempelvis konstatera, att Selma Lagerlöfs intresse för teatern är ämnet både i Ulla-Britta Lagerroths och Ingeborg Nordin Hennels bidrag, att hennes tidiga lyrik behandlas både av Ingeborg Nordin Hennel och Lisbeth Stenberg, och att hennes förhållande till ett annat författarskap studeras såväl i Vivi Edströms bidrag om Erik Axel Karlfeldt som i Jenny Bergenmars om Fredrika Bremer. Uppsatserna kan sålunda läsas i belysning av varandra och i konstellationer som väcker nya insikter.

Det är vår förhoppning att denna samling av artiklar om Selma Lagerlöf skall visa att hennes liv och verk inspirerar dagens forskare, både äldre och yngre, till fruktbara studier, och att hennes många läsare får sin kärlek till hennes diktning fördjupad och berikad genom dem.

*Maria Karlsson  
Louise Vinge*



ULLA-BRITTA LAGERROTH

## Selma Lagerlöf och teatern

”jag skulle kunnat bli skådespelerska”  
(Selma Lagerlöf i brev 1894)

### *Teatralitet och teatralisering*

Att Selma Lagerlöf redan från barndomen hade ett levande förhållande till annan litteratur har både hon själv och senare forskare lagt stor vikt vid. Men faktum är att hon med sin gränsöverskridande natur också arbetade i nära anknytning till andra konstarter eller medier, vilket lett till att det redan skrivits ett och annat om Selma Lagerlöf och musiken, Selma Lagerlöf och filmen och Selma Lagerlöf och bildkonsten.

Men Selma Lagerlöf och *teatern* är också ett fruktbart ämne värt att närmare undersöka. Teaterns värld kom nämligen att utöva en förtrollande makt över henne och utlösa egen skaparlust från tidiga år och långt upp i åldern. Hon fick i 9- och 14-årsåldern se mängder av teater- och operaföreställningar på scenerna i Stockholm, när hon i två omgångar befann sig där för behandling av sin sjuka höft, och lusten till teater blev efter de upplevelserna så stor, att den omsattes i egna små iscensättningsförsök och egna dramatiska ansatser hemma på Mårbacka. Under de fyra åren 1881–85, då hon bodde i huvudstaden för den utbildning som ledde till lärarinneexamen, skrev hon drygt 60-talet teatersonetter som vittnar om hennes oerhörda intresse för teater och opera och om synnerligen starka upplevelser av de föreställningar hon såg. Under de tolv åren som lärarinna i Landskrona 1885–97 reste hon så ofta hon kunde till Köpenhamn och såg teater, umgicks i teaterkretsar och lockades att skriva ett kvinnodrama, ”Sankta Annas kloster”, som rentav (fast utan större framgång) blev

uppfört på Dagmarteatret i den danska huvudstaden. Här identifierade hon sig så med teaterns, rollspelets värld, att när hon framträtt och högläst ur *Gösta Berlings saga* eller senare verk för dansk publik, förklarade hon i flera brev att hon därvid känt sig besitta sådana aktörstalanger att, som hon bl.a. formulerade det, ”jag skulle kunnat bli skådespelerska”.

Men det väsentliga i sammanhanget är förstås, att hon kom att omsätta den av henne själv upplevda teaterns suggestiva värld i sin berättarkonst. Här transformerade och integrerade hon sina starka teaterupplevelser, hela sin lust till den överdådiga teatrala gesten och till det visuellt spektakulära, till teater just som *skådespel*. Kort sagt: Selma Lagerlöf *teatraliserar* sin text, i första hand sitt debutverk *Gösta Berlings saga*.

Ett ämne som ”Selma Lagerlöf och teatern” kan naturligtvis studeras från olika infallsvinklar. Självt anlägger jag här ett teaterhistoriskt perspektiv med utgångspunkt från hennes egna teaterupplevelser. Med begreppet *teatralisering* avser jag hur teatern eller *teatraliteten* (en i nutida teatervetenskap favoriserad term) har transformerats till och integrerats i den litterära texten där den fungerar som en dynamiserande, meningsskapande faktor. Teatraliteten konstitueras av en för teaterkonsten utmärkande uppsättning inom-teatrala koder som endast kan förstås genom teaterns egna normer, vilka varierat genom tiderna. Teatralitet är således ett flexibelt begrepp som måste historiseras och kontextualiseras kulturellt och socialt, något som blir nödvändigt också om man vill undersöka på vilket sätt och med vilka funktioner ”det teatrala” existerar i en roman som *Gösta Berlings saga*.

Rent principiellt kan teatraliteten inarbetas och manifesteras på olika vägar i en litterär text. Texten kan *tematisera* teaterns värld, dvs. det kan helt eller delvis handla om speciella teaterförhållanden, om en fiktiv eller verklig teaterföreställning, om en fiktiv eller verklig skådespelare/skådespelerska eller regissör med mera. Teatraliteten kan göras närvarande i en text genom *formella* och *strukturella* grepp, skapade i analogi med praxis för teatral representation: dialog, scenliknande rumsbildningar, tablåeffekter, markerad uppträdande- och åskådarsituation, verbal och gestisk retorik i anslutning till teatral spelstil etc. Teatraliteten är inte sällan inskriven i texten som en aktiverande *figur*,

*metafor* eller *symbol*, varigenom formuleras en sådan syn på mänskligt beteende (rollspel, människan som ”aktör”) eller på tillvaron (”the world is a stage”, för att citera Shakespeare) som kan förbindas med olika värden och värderingar knutna till scenens värld. Inte sällan samverkar de olika aspekterna i en och samma text.

Min undersökning av Selma Lagerlöfs djupgående teaterorientering och av *Gösta Berlings saga* som en teatraliserad text är ett led i en större studie, ”Den intermediala diskursen – från romantiken till postmodernismen”, där i ett historicerande perspektiv jag diskuterar exempel på musikalisering, visualisering (”pictorialization”) och teatralisering av svensk 1800- och 1900-talslitteratur, exempel som jag sätter in i kontexten av den estetiska debatten och motsvarande företeelser i den europeiska litteraturen. Frågor av detta slag hör i första hand hemma inom forskningsområdet interartiella studier eller, som det numera hellre benämns, studier i intermedialitet, dvs. utforskandet av olika former av historisk och nutida gränsöverskridande trafik mellan konstater och medier.<sup>1</sup>

### *Tidiga upplevelser av teater och teatral spellust*

Selma Lagerlöf har själv på flera ställen i sina självbiografiska böcker pekat på tidiga erfarenheter av scenkonst och egen teatral spellust. Även om vi är medvetna om att här skildrade händelser kan vara fiktiviserade, tillrättalagda för den litterära effektens skull, säger ändå det slags situationer hon väljer att gestalta något principiellt väsentligt om vad som legat henne om hjärtat.

Att det på Mårbacka under hennes barndom fanns ett levande intresse för den teatrala spelkulturen framgår i den första volymen *Mårbacka* (1922), som i tredje person berättar om den mycket lilla Selma. Här finns en signifikativ teaterhändelse återgiven, och det är karakteristiskt nog i det kulminerande slutkapitlet som bl.a. handlar om den i denna bok idealiserade faderns, löjtnant Lagerlöfs, legendariska födelsedagsfirande den sjuttonde augusti. Festligheterna till hans ära har pågått hela dagen med musicerande, sång, uppträdanden med mera, men klimax nås när en fanfar ljuder i trädgården och gästerna tågar in i huset och uppför vindstrappan:

På vinden äro åskådarplatser ordnade framför en liten teater, uppsatt av vita draperier. Hela teatern är fru Lagerlöfs verk och är det nättaste man kan tänka sig.

En stunds väntan, och ridån går upp för ett allegoriskt sångspel som har diktats av Oriel Afzelius samma förmiddag och bär titeln *Munken och dansösen*. (315)

Det som nu utspelar sig på den således av modern arrangerade teater-scenen går tillbaka till den dag, den sjuttonde augusti 1819, då löjtnanten föddes. Två allegoriska figurer uppträder vid hans vagga, en munk och en dansös, och de tvistar om hur hans levnadsbana skall bli. Dansösen utlovar ett lustigt officers- och kavaljersliv i ungdomen och munken ett mer strävsamt liv i mogen ålder med goda gärningar på Mårbacka:

Det är storartat, storartat. Oriel Afzelius som munk och Kristofer Wallroth som dansös, klädd i slöjor och flor, sjunga arior och duetter på melodier ur de mest kända operor, de gestikuler och parlamentera med högtidligaste patos och sluta äntligen tvisten med ett uppsluppet pas de deux.

Då ridån har fallit, vilja applåderna aldrig sluta. Man ropar, stampar och viftar. (315 f)

På detta följer så Mårbackaungdomarnas lilla teaterspel, ”och det är fördenskull, som teatern har blivit iordningställd”, poängteras det (316). Den 14-åriga Anna Lagerlöf uppträder för första gången i vad som kallas ”en verklig roll” i ett stycke som heter *En cigarr*, där hon gör stor lycka (det torde röra sig om Frans Hodells ofta spelade pjäs med denna titel). ”Det blir applåder och inropningar utan någon ände.” (317)

Det är som om Selma Lagerlöf här inte bara vill återge en scen ur det förflutna utan också önskar skapa en sorts paradigmatiske ”ur-scen” för sin glädje åt teater som det lustfyllda föreställandets konst, den konst som förenar skådespelare och åskådare i en gemensam akt, teaterhändelsen. Där är publikens förväntan, ridån som går upp, det fångslande rörliga spelet och dansen – och så ridåfallet och de väldiga publikovationerna, spelets krönande triumf!

Här antyds att det är modern, fru Louise Lagerlöf, som – jämte de

så livfullt agerande herrarna morbror Oriel Afzelius (gift med fru Lagerlöfs syster Georgina) och morbror Kristoffer Wallroth (fru Lagerlöfs bror) – är den som har erfarenhet av och sinne för teater och skådespelande. Morbror Oriel hade i Stockholm sin bostad nära huvudstadens teaterscener, och morbror Kristoffer från Filipstad sägs i flera sammanhang ha klara skådespelartalanger. Med all säkerhet har Mårbacka-familjen själv på spelplatserna i Karlstad eller på andra värmländska orter sett föreställningar av fasta eller kringresande teatersällskap. Men för övrigt var ju framförandet av tablåer och mindre sceniska uppträdanden, liksom musicerande och sjungande, en integrerad del av den tidens borgerliga salongskultur, där i de flesta hem det fanns generell kompetens för sådan verksamhet.

I nästa självbiografiska bok *Ett barns memoarer* (1930) har den *professionella* teatern kommit in i Selmas liv, och tydligen på ett helt avgörande sätt. Denna del är byggd på greppet att den 9-åriga Selma börjar berätta om vad som händer på Mårbacka helt från barnets horisont. Och av stor betydelse för fantasilivet har bl.a. varit att hon vintern 1867–68 för behandling av sitt sjuka ben i Stockholm har bott hos morbror Oriel och moster Georgina, och då genom deras försorg fått se en hel del opera och teater. När boken börjar har hon kommit hem igen till Mårbacka och har mycket att förtälja, bl.a. detta: ”Jag talade om, att jag hade varit på Operan och Dramatiskan och Mindre teatern”(7).

Selma Lagerlöf har berättat om 9-åringens omvälvande teaterbesök i Stockholm en gång tidigare, i en översikt över allt för hennes senare författarskap viktigt som hon skrev i november 1908 på anmodan av sin tyske förläggare och gav titlen ”Två spådomar”. Det fanns compensation i Stockholm för de svåra behandlingarna och det jobbiga stadslivet, understryker hon här, exempelvis morbror Oriels bibliotek. ”Och så finns ju teatern!” står det med utropstecken. Hon får gå på teatern med familjen Afzelius gamla trotjänarinna Ulla: ”Mina släktingar har upptäckt vilket utomordentligt nöje detta bereder mig.” Dessutom kostar Selmas teaterbesök då ingenting. Gamla Ulla pratar snällt med vaktmästaren och så får Selma följa med in gratis – men hon får förstås ingen egen sittplats utan måste *stå* framför den gamla hela tiden. Men vad gör det, understryker hon: ”Tiden går så fort på teatern.” Hon erinrar om ”de nötta trapporna och de smala gångar-

na i det gamla operahuset” och minns, att när hon senare i livet ibland kommit in i ”något gammalt skådespelshus i utlandet, där samma teaterlukt ännu finns kvar”, så har hon igen fyllts ”av förväntans salighet” och tyckt sig åter vara ett barn ”som står utanför logedörren och väntar på att vaktmästarn ska komma och öppna”. Gamla Ulla och lilla Selma har alltid samma plats ”i andra radens fond, första bänk”, såväl på Operan som på Dramatiskan: ”På detta sätt ser vi tillsammans Afrikanskan, Robert, Den Stumma, Friskyttan, Värmlänningarna, Sköna Helena, Fruntimmersskolan, Blommor i drivbänk, Min ros i skogen [...]. Vi har alldeles samma smak, den gamla och jag. Vi tycker om granna dekorationer, granna dräkter, stora scener, då skådebanan vimlar av människor.”<sup>2</sup>

Selma Lagerlöf fick som 9-åring se opera i Stockholm under en period, 1860-talet, som räknats som en av vår operascens mest lysande, då denna scen liksom talscenen förfogade över en rad briljanta konstnärer och då opera- och teaterbesök enligt Georg Nordensvans *Svensk teater* tillhörde stockholmarnas främsta nöje.<sup>3</sup> De stora operaföreställningarna gavs i Gustav III:s operahus beläget vid Gustaf Adolfs torg, och man kan tillägga att Meyerbeers av Selma Lagerlöf omnämnda *Afrikanskan*, iscensatt av den nytänkande regissören Ludvig Josephson och med premiär under våren 1867, blev Kungliga Teaterns mest spektakulära, kostsamma men också kassainbringande operauppsättning så långt – med bländande praktfull dekor och en verklig sensation i tredje akten genom ett väldigt illusoriskt skepp som krängde och slutligen sjönk genom scengolvet (vilket hade sågats upp bara för den sakens skull).<sup>4</sup>

Men det är av naturliga skäl inte *Afrikanskan* utan en annan av de ovan nämnda föreställningarna som Selma väljer att koncentrera sig på när hon väl är hemma på Mårbacka igen, nämligen den från tyska översatta enaktaren *Min ros i skogen*, vid denna tid en kassapjäs på den vid Kungsträdgården belägna Dramatiska teatern, som 1863 förvärvats som de kungliga teatrarnas andra scen, ägnad för talldramatik. I ”Två spådomar” nämner hon i korthet hur hon får idén att själv sätta upp och agera i denna pjäs efter hemkomsten till Mårbacka, vilket leder till stor succé. Därefter sammanfattar hon på följande sätt: ”Från och med den dagen drömmer jag inte bara om att skriva romaner. Nu vill jag också författa teaterstycken.”

I *Ett barns memoarer* är det just *Min ros i skogen* som görs till den stora konkreta teaterhändelsen, med Selma således både regisserande och själv agerande i en av rollerna. I kapitlet "Löftet" berättas hur Selma, systerarna Anna och Gerda och guvernantens lillasyster Emma Laurell under en vandring på landsvägen grips av plötslig lust att spela den pjäsen, när Selma nämner att hon sett den på Dramatiska teatern i Stockholm. De tvärvänder och ilar tillbaka hem för en omedelbar egen uppsättning, allt medan Selma berättar om innehållet och under rådslag med de övriga med fast hand fördelar rollerna: Emma blir den unga flickan som kallas *Min ros i skogen*, Anna den unga herrn som tycker om henne, Selma själv skall spela gubben i skogen, "därför att jag har långt, vitt hår, alldeles som gubben hade på Dramatiska teatern" (39). Barn-Maja får spela gubbens hushållerska, medan Gerda som gråter för att där inte finns någon roll för henne som tröst får sitta på en pall och klä på sina dockor.

Denna uppsättning, som 9-åriga Selma får så stark upplevelse av i Stockholm att den utlöser hennes egen sceniska skaparlust, hade premiär den 7 december 1867 på Dramatiska teatern och blev mycket omskriven i berömmande ordalag, framför allt därför att här uppvisades ett så fulländat samspel mellan de tre kända Almlöfarna Knut, Nils och Betty, den då unge Gustaf Fredrikson (sedermera Frippe kallad) och en 16-årig debutant hämtad från elevskolan, Selma Lindkvist. Georg Nordensvan har i *Svensk teater* om den senare framhållit följande: "Den älskliga flickan, okonstlad och intagande med sitt själfulla ansikte och sin melodiska röst, vann publiken från första stunden. I henne såg man en strålande stjärna i sin uppgång."<sup>5</sup> Kanske bidrog det till den nu teaterbitna 9-åriga Selmas attraktion till just denna pjäs att hon hade samma förnamn som den unga stjärnan in spe!

Hur "vi provar och klär ut oss och har så förfärligt roligt" (40), understryks i *Ett barns memoarer*. Teatern förläggs till barnkammaren, och här gestaltas nu med fantasins hjälp en föreställning om en stuga i skogen, omgärdad av en mur, allt byggt upp av sängar, soffor, byråer, bord och stolar i barnkammaren. Åskådarplatserna är förlagda till vinden och ridå behövs inte, "för bara vi öppnar dörrn till barnkammaren, så har publiken hela teatern framför sig [...] Och vi hoppas, att alla ska begripa, att bordet och stolen och pallen föreställer den

stugan, där Min ros i skogen bor med sin farfar” (41). Det är som om Selma Lagerlöf igen riktigt vill poängtera att teater är en sådan konst-  
art där vad som helst med den gestaltande fantasins hjälp kan fås att föreställa precis vad som helst.

Den nu rätt sjuke fadern blir så intresserad av att här skall uppföras en pjäs från Dramatiska teatern, att han sveper sig i sin päls och följer med upp till vinden. Selma beskriver hur alla är utklädda och agerar mer eller mindre väl, samt att hon själv inte bara har sitt långa vita hår utan också en vadmalsrock, som bror Johan har växt ur, och de långa byxor som hon använt på gymnastiken i Stockholm, ”så jag tänker allt, att folk förstår, att jag är en gammal farfar” (42). Teaterns väsen och fascination – att axla en annan identitet, att gå in i rollen av en annan – markeras igen. Allt går galant, och när föreställningen är slut ”får vi förstås en mängd applåder, nästan mer, än de fick, de, som spelade pjäsen på Dramatiska teatern”, tillägger hon triumferande (43). Pappa löjtnanten har blivit så upplivad av detta teatrala uppförande, att han tackar med berömmet att det här var bättre än alla doktors piller. Men när den lagom till evenemanget anlände morbror Kalle Wallroth vänligt klappar Selmas huvud med orden: ”Jaså, det är denna flickan, som är teaterdirektör”, tillägger han inte som hon väntat ”att det var duktigt av mig, att jag hade lärt de andra att spela en pjäs från Dramatiska teatern”, utan vänder det hela i en riktning som gör henne besviken (44).

I den tredje självbiografiska boken *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf* (1932) är arenan för händelserna förlagd helt till storstaden Stockholm, där den nu 14-åriga Selma föreges skriva dagbok medan hon hela våren 1873 för andra gången bor hos den teaterglada familjen Afzelius och får behandling för sitt ben på Herman Säterbergs gymnastikinstitut. Här finns inga konkreta teaterupplevelser beskrivna, men flera gånger poängteras att man går på teater eller opera. Familjen Afzelius hade, som redan nämnts, sin bostad inte långt från Operahuset och den byggnad vid Kungsträdgården som inrymde Dramatiska teatern.

I intressanta utkast till en möjlig fortsättning av de självbiografiska böckerna berättas hur Selma, nu 19-årig, mitt under en period av djupaste tristess och vanmaktskänsla på Mårbacka får idén att skriva dockteaterpjäser. Medan hon står och letar förstrött efter garn i mam-



mans syskrin får hon i stället tag i ett gammalt karamellpapper med en bild av Kasper på. Och snabbt förbyts ledan i kreativ lust i *teaterns* tecken än en gång. Omedelbart börjar hon att författa sagopjäser till en dockteater, Gerda medverkar i förfärdigandet av spelfigurer, dockor av något slag, och en teater snickras på något sätt ihop för själva spelet. Bevarade i ganska genomarbetat skick är dockteaterpjäserna *De tre guldäpplena* och *Snö och blod*. De har, tillsammans med ett par andra mer eller mindre fullbordade pjäser, tryckts i Selma Lagerlöf-sällskapets årsbok 1959, med en inledning av Ying Toijer-Nilsson som fyligt kommenterar tillkomsten, innehållet och litterärt inflytande från annat håll, bl.a. från Atterboms *Lycksalighetens ö*.<sup>6</sup>

### *Teatersonetterna som teaterrefraser*

Teatern som konstform tänder således Selma Lagerlöfs fantasi och utlöser skaparlust gång på gång i hennes tillvaro så långt. Men det verkligt stora genombrottet när det gäller betydelsen av den professionella teatern för hennes författarskap kom under den fyraåriga vistelsen i Stockholm 1881–85, då hon efter en ettårig förberedande kurs vid Sjöbergsska lyceet kom in på den treåriga utbildning vid Högre Lärarinneseminarier som ledde till en lärarinneexamen.

I en senare uppsats kallad ”Sonetter” berättar Selma Lagerlöf, hur hon under inflytande från Snoilsky vid denna tid gick i vad hon kallar ”sonettfeber” och skrev sonetter om allt som intresserade henne, om seminariekamrater och lärare – ”men först och sist om hjältar och hjältinnor i alla de teaterstycken, som jag hade sett uppföras”. Hon nämner också här, hur några av teatersonetterna så småningom genom Sophie Adlersparres, signaturen Esseldes, ingripande blev tryckta. Under rubriken ”Intryck från scenen” publicerades nämligen fyra av dem 1886 och fem av dem 1887 i den av Esselde redigerade kvinnotidskriften *Dagny*. Och hon slutar med att ”ur minnet” teckna ner ”en av dessa dikter, som en gång voro bärare av så djärva förväntningar”, en sonett kallad ”La Traviata” där den då uppburna sopranen Mathilda Grabow porträtteras i rollen av ”den vilseförda” i Verdi-operan med detta namn.<sup>7</sup>

I Lagerlöfsamlingen på Kungliga biblioteket i Stockholm finns samlat vad som synes vara det totala antalet av Selma Lagerlöfs teaterso-

netter, ca 65 stycken. I en svart, paginerad anteckningsbok är 50 av soneterna pryddigt nerskrivna i bläck med hennes egen handstil. Därutöver har dessa och ytterligare ett femtontal bevarats på lösa blad i olika versioner i blyerts- eller bläckutskrift. Vidare finns i fotokopia ett med dessa sonetter fullskrivet ”Teater-Album” som Selma Lagerlöf presenterat sin väninna Gundla Gumælius i erinran om deras gemensamma teaterbesök under dessa Stockholmsår.<sup>8</sup> Här föreligger ett fascinerande material som förunderligt nog aldrig blivit tryckt i sin helhet, ett material som är viktigt av flera skäl. Dels omvittnar det i sig vad slag diktning som Selma Lagerlöf med frenesi och med ”så djärva förväntningar” ägnar sig åt vid denna tid. Dels utpekar det den återigen självupplevda *teaterns* enorma betydelse för henne under de år då hon går ”havande” med just det stoff som så småningom omsätts i *Gösta Berlings saga*; det är ju redan hösten 1881 som hon, enligt vad hon berättat om i ”En saga om en saga”, får den kreativt igångsättande ”uppenbarelsen” på Malmskillnadsgatan. Dels, och därmed sammanhängande, förklarar det samlade sonettmaterialet enligt min mening mycket av det som blev det egenartat dynamiska och det för samtida och senare bedömare så gåtfullt ”romantiska” i hennes debutverk.

Även om de båda kungliga teatrarna vid denna tid organisatoriskt och ekonomiskt upplevde vad man kallat en ”orosperiod”, erbjöd både operascenen och den dramatiska scenen en rad anmärkningsvärda uppsättningar som uppenbarligen lockade Selma Lagerlöf till flitigt teaterbesökande. Av största betydelse för den konstnärliga utvecklingen på Kungliga Teatern var, att den framstående bas-sångaren Anders Willman tillträdde som intendent hösten 1881, och säsongen 1883–84 blev han också teaterns chef. Enligt Göran Gademan, som undersökt regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern vid denna tid, förde Willman in teatern i ett nytt skede på en rad områden: en rörigare körregi, ny scenteknik hämtad från kontinenten, en genomarbetad plastisk med mera.<sup>9</sup>

Selma Lagerlöfs sonetter skrivna i samband med opera- och teaterbesök visar också, hur fullständigt fascinerad hon är av det liv som utspelas på scenen. Hon försöker på allt sätt i ord fånga spelets idé, den kroppsligt åskådliggjorda rollgestaltningen, scenens visuellt anslående rumsbildningar och dekor samt orkesterns medryckande

tonprakt. Genom att sonetterna både beskriver och tolkar faktiska föreställningar vill jag kalla dem ekfraser, *teaterekfraser*. Vanligen används ekfras som term för *bild*beskrivande dikt, där såväl konkret beskrivning av helhet eller vissa detaljer som en därifrån expanderande subjektiv tolkning av bildkonstverket allt sedan romantiken kommit att bli konstituerande för denna genre. Den internationella ekfrasforskningen medger emellertid numera att man kan tala om ekfras också när det gäller exempelvis musikbeskrivande diktning,<sup>10</sup> och i konsekvens därav menar jag att begreppet måste omfatta även teaterbeskrivande diktning. Selma Lagerlöfs teater-sonetter kan således med skäl karakteriseras som en uppsättning väl genomförda teaterekfraser.

Sonetterna både beskriver och tolkar nämligen, ofta på ett mycket subjektivt sätt, de över 40 olika föreställningar som hon har sett. Några av föreställningarna ägnas två, ett fåtal så många som tre sonetter. Det är fråga om ett dussintal operaföreställningar, av exempelvis Mozarts *Don Juan*, Verdis *Aida*, Bizets *Carmen*, Ivar Hallströms *Den Bergtagna*, Webers *Friskyttan*, Boitos *Mefistofeles*, Gounods *Faust* och densammes *Romeo och Julia*. Resterande föreställningar utgörs av talteater och erbjuder en växlande meny. Här finns franska pjäser som Scribes *Ett glas vatten*, Dumas parisiska sedemålning *Falska juveler*, Sardous *Daniel Rochat* och hans boulevarddrama *Odette*. Men här finns också Bjørnsons *Maria Stuart i Skottland* liksom Shakespeares *En midsommarnattsdröm*, *Köpmannen i Venedig* och *Hamlet*. Och här märks Ibsens *En folkets fiende* samt nyskrivna svenska pjäser som Harald Molanders femaktsdrama *Furstinnan Gogol* och aktuell kvinno- och äktenskapsdramatik som Alfhild Agrells *Dömd* och Ann-Charlotte Edgren-Lefflers *En räddande ängel*.

Ungefär lika många sonetter ägnas såväl kvinnliga som manliga operasångare och skådespelare, men viss fåbless tycks Selma Lagerlöf hysa för sångarna Algot Lange, Anders Willman, Arvid Ödmann, Per Janson och Selma Ek, liksom för skådespelarna Ellen Hartman, Elise Hwasser, Olga Björkegren och Gustaf Fredrikson, eftersom dessa figurerar flera gånger. Men sonetterna fokuserar ingalunda på snävt sätt de enskilda rollgestaltningarna, utan varje föreställning tas in i ett betydligt bredare perspektiv. Sonetternas stora betydelse ligger närmast i hur de röjer en synnerligen uppdriven känsla för teater som visuell

syn, sinnlig glädje och gemensam publikupplevelse, teater som suverän plats för dynamisk rörelse och kroppsligt åskådlig gestaltning av existentiell utlevelse – tillstånd av orgiastisk festyra, avgrundsdjup fasa eller djupaste smärta. Selma Lagerlöf fasthåller hela tiden på markant sätt själva teaterhändelsen, gemenskapen mellan scen och salong, publikreaktionen, suget från scenens värld i det moment då ridån går upp och blottar en praktfull exteriör eller interiör, kanske till emotionsunderbyggande stark orkesterklang.

För att ge några exempel: ”Man glider in i Sfinxens gamla land” (början på sonetten till *Aida*); ”Ridån går upp och alla ögon bländas” (inledningsraden i en av de tre sonetterna till *Furstinnan Gogol*); ”Till Indiens gamla, sagorika land / Bärs du så fagert af orkestervågor” (de första raderna i en av sonetterna till *Konung för en dag*). I den inledande strofen till sonetten ägnad Ellen Hartmans skälmska rolltolkning av Puck i *En midsommarnattsdröm* fastnaglas omedelbart den anslående scenbilden:

Förtrollad skog i dager mystiskt matt,  
Der älfvor i hvar rosenbuske stimma  
Och nymfer svärma om i fondens dimma.  
Hvad det är skönt, det är midsommarnatt!

Selma Lagerlöf strävar efter att verbalisera salongens häpnad inför anslående syner och suggestiva ljud och toner genom att understryka med ständiga ”Se”, ”Hör” eller andra slag av uppfordrande tillrop, liksom för att dra också oss läsare in i spelets magi. Och inte minst ger hon gång på gång uttryck för hur hon själv villigt bedåras och förförs av det som utspelas för hennes ögon på scenen: ”Ditt hjärta ryckes med likt redlös slup” (sonetten till Selma Ek som Agata i *Friskyttan*); ”Hvem tog ej då den sorgen som sin egen?” (sonetten till Ellen Hartman som Suzanne i *Sällskap der man har tråkigt*); eller, vid den stora Sarah Bernhards gästframträdande i titelrollen i Sardous *Fédora*: ”Och hvarje ord från denna trolska qvinna / I sällsam vibration ditt väsen sätter.”

Sonetten till Falstaff-figuren i operan *Muntra fruarna i Windsor* inleder Selma Lagerlöf rentav med en munter självreflexiv kommentar till sin besatthet i teater – och i sonettskrivande:

Framåt, framåt bland kärlek och kabaler  
Man måste göra samlingen komplett  
Ifrån Don Juan till Odette  
Jag ryser rent för mina idealer.

Följer man Selma Lagerlöfs bevarade produktion så långt, talar alltså lika mycket för att hon skulle komma att ägna sig åt dramatiken och teaterns värld som att hon skulle välja att skriva romaner.

### Gösta Berlings saga – *en teatraliserad roman*

Min egentliga poäng med att lyfta fram Selma Lagerlöfs teatersonetter är emellertid, att vi här kan se hur teatern varit en av hennes viktigaste inspirationskällor vid skrivandet av *Gösta Berlings saga*. Sonetterna blir ett led i förståelsen av hur det är denna av henne så starkt upplevda värld på scenen, som i vissa avseenden blivit transformerad till verbal text och därmed bidragit till debutromanens speciella karaktär. Den sonett som ligger först i den svarta anteckningsboken med 50 sonetter är tillägnad Don Juan i Mozarts kända opera med detta namn – titelrollen den gången sjungen av Algot Lange som här hade en av sina verkliga glansroller. Sonettens två första strofer lyder:

På scenen blickar Spaniens måne ned.  
Sevilla sofver, men dess sköna vaka.  
I mystisk kappa och med plymer slaka  
Don Juan träder äfventyrens led.

Qväll efter qväll, så är det nu hans sed  
I sekler re'n, han vänder jämt tillbaka,  
Att sköna dårars ljufva famntag smaka,  
Och stör med serenader nattens fred.

Sonetten slutar med att bedyra att ”i mitt minne lefver han som bäst / Stolt, trotsig, skön och farlig som sitt rykte”.

Det förefaller vara denna så minnesvärda scen ur Mozarts på Kungliga Teatern om och om igen spelade opera *Don Juan* (med Sverige-premiär redan 1813), som har blivit omsatt – spetsat med vissa intryck

av dekor och kostym i uppsättningen av Gounods opera *Romeo och Julia* som Selma Lagerlöf också ägnat en sonett – i den tablåscen i kapitlet ”Balen på Ekeby” i *Gösta Berlings saga*, där Marianne Sinclair och Gösta Berling agerar på följande sätt:

På teatern, som var uppsatt i stora salongen på Ekeby, sutto de hundra gästerna och sågo på scenen Spaniens gula måne vandra fram över en mörk natthimmel. En Don Juan kom smygande längs Sevillas gata och stannade under en murgrönsklädd balkong. Han var förklädd till munk, dock kunde man se en broderad manschett sticka fram under ärmen och en blank värjspets under kåpans fall. (70 f; sidhänv. till utg. av *Gösta Berlings saga* i *Skrifter av Selma Lagerlöf*, Stockholm: Bonniers 1933)

Den till munk förklädde höjer sin röst till en serenad där han, vändande sig till en ”señora”, förklarar sig förkasta kvinnokyssar, druvans saft och lockande kvinnoskönhet. Marianne träder nu ut på balkongen, klädd i svart sammet och spetslöja, lutar sig över gallerverket och sjunger även hon en sång, först ironiskt – ”Varför då dröja, fromme man, / i midnattstid vid min balkong?” – och sedan ängsligt manande sångaren att fly. Men då kastar munken sin förklädnad, Gösta Berling framträder i guldstickad riddardräkt, klättrar upp till och svingar sig över balustraden samt faller på knä för Marianne som huldrikt räcker honom sin hand att kyssa, varpå de betraktar varandra kärleksfullt. Och i denna anslående position ”fryses” tablån och ridån går ner. Så följer omedelbart den fatala fortsättningen då ridån av misstag höjs igen i det olämpliga ögonblicket när de bägge, nu liksom förförda av spelet, står kvar och kysser varann på riktigt.

Denna scen erinrar om sådana tableaux vivants som tillhörde salongskulturen under romantiken, den tid då händelserna i romanen sägs utspelas. Men den blir också en meta-scen, dvs. en scen som i *teaterns* form gestaltar själva den bärande episka handlingen med den äventyrlige Göstas många förförande enleveringar av de sköna kvinnorna i romanen, alltid i en framilande släde förspänd med hans häst som bär det talande namnet Don Juan. Denna tablåscen är vad man kallar ”spegeln i texten” eller en *mise en abyme*, alltså ett inslag i den litterära texten – inte sällan just genom integrering av en annan konst-

art eller ett annat medium – som i ett nötskal reflekterar eller speglar det essentiella i texten som helhet.<sup>11</sup> Det är ingen tillfällighet att det i Selma Lagerlöfs roman är en teatertablå, en inför en hänförd publik framförd teaterföreställning, som får den funktionen. Det är inte bara genom teaterpersonerna som man blir underrättad om hennes egen fascination inför scenkonsten med dess uttalade åskådar- och agerandesituation och med en ridå som magiskt går upp eller ner. Utan hon hade, som hon också själv informerat om i ”En saga om en saga”, tidigt prövat att ge sitt Gösta Berling-stoff dramatisk form, och uppenbarligen har detta ”spel-i-spelet”, som man därför kan kalla teatertablån i debutromanen, tillhört de första dramatiseringsförsöken.

Samma gäller definitivt en annan högst anslående scen i *Gösta Berlings saga*, den onde brukspatron Sintrams spektakulära uppdykande i djävulskostymering bland kavaljererna som i överdådig festyra firar julnatten i smedjan på Ekeby. I ”En saga om en saga” har Selma Lagerlöf själv nämnt att kapitlet ”Julnatten” var det som hennes skapande fantasi ursprungligen arbetade med, först i verslyrisk form, sedan ”som skådespel” eller, mer konkret, som tänkt första akt i ett sådant.<sup>12</sup> Även för förståelse av det kapitlets egenart kan man gå tillbaka till två av Selma Lagerlöfs teaterpersoner, den ena beskrivande och tolkande en föreställning av den italienske kompositören Arrigo Boitos opera *Mefistofeles* med Algot Lange i titelrollen, den andra skriven till Mefistofeles-figuren, sångligt gestaltad av Anders Willman, i den franske tonsättaren Charles Gounods opera *Faust*. Båda operorna (med utgångspunkt bl.a. i Goethes *Faust*) stod ofta på repertoaren och var publikt mycket framgångrika under Selma Lagerlöfs Stockholmsår, och såväl recensioner som annat dokumentariskt material bevarat från bägge uppsättningarna omvittnar, att här inte hade sparats på operascenens alla tekniska underverkseffekter.

I sin undersökning av August Bournonvilles iscensättning av Gounods *Faust*, som hade premiär på operan i Stockholm redan den 5 juni 1862, har Göran Gademan särskilt dröjt vid Willman i rollen som Mefistofeles – en tydlig sensationell prestation som väckte uppmärksamhet långt utanför Sveriges gränser, detta också under kommande decennier då Willman oavbrutet och med obruten kraft fortsatte att skapa just denna roll. Till första aktens starka sceneffekter hörde enligt

Gademan Mefistofeles entré ”genom en lucka i golvet, badande i rött ljus”. I perfekt kostymering och maskering samt med en enastående plastisk och mimisk uttrycks kraft gestaltade Willman sedan rollens olika nyanser av humor, cynism, förstörelselusta, elakhet och skadeglädje.<sup>13</sup> Rollfoton av Willman som en i svart och rött – denna färgskala enligt bevarade skisser – kostymerad Mefistofeles, med spetsigt hakskägg, bockhorn i pannan, foten sinnrikt virad som en bockfot och ett sarkastiskt leende på läpparna, ger tydliga vittnesbörd om att denne här i en av sina paradroller levde ut gestaltens alla diaboliska och teatrala möjligheter.

Det var också Anders Willman som svarade för uppsättningen av operan *Mefistofeles* – som nämnts med Algot Lange i titelrollen samt med Arvid Ödmann och Selma Ek i rollerna som Faust respektive Margareta – vilken efter premiären i februari 1883 fortsatte göra enastående succé under de följande säsongerna. Willman hade övertagit en anslående italiensk mise-en-scène för sin uppsättning och excellerade i sceniska effekter, plastisk uttrycks kraft för de agerande och genomarbetad regi för kör och balett.<sup>14</sup>

I bägge sina sonetter söker Selma Lagerlöf verbalisera just de våldsamma effekterna från teatermaskineriet och orkestern vid Mefistofeles entré. ”En afgrundshvissling ur orkestern ljud, / och blåa lågor öfver scenen flögo”, så inleds sonetten till Mefisto-gestaltens spektakulära ankomst till Blåkullaorgierna i Boitos opera, medan första strofen i sonetten till hans uppdykande i Gounods opera lyder:

Det gnistrar till i trögt maskineri  
Ur djupet nichtens vilda lågor glöda  
Och uti strålar mystiskt körsbärsröda  
Står diktens hemska styfson, lugn och fri.

I båda sonetterna poängteras vidare hur den ondes ankomst förhöjer den ystra glädjen. I Boitos opera ”allt uti fanatisk yra sjöd” för häxorna och trollen, medan i Gounods opera Mefistofeles ser till att hålla glädjen vid makt genom att han bl.a. ”låter vin ur krögarskylten rinna”. Slutterzinen i sonetten till Boitos Mefistofeles omvittnar att föreställningen varit starkt verkande:



Jag kände hjertat hårdt sig sammanpressa.  
Det var en lek med dikt och bländverk sirad,  
Men lek är alvar, dikt är sann ibland.

Går man så till kapitlet ”Julnatten” i *Gösta Berlings saga*, ett kapitel i vilket ges de generella förutsättningarna för hela den följande handlingen, så är detta kapitel egentligen präglad av teater- och operaeffekter från början till slut. Kavaljererna förvandlar inledningsvis diverse inventarier till ett slags föreställande dekor: ”Dra in den stora vedkälken i smedjan [...] Där har vi ett bord. Hurra för bordet, bordet är färdigt”; ”fram med den medlösa kappsläden och den gamla karossen! Ha, ha, ha, fram med den gamla karossen! Den blir talarstol” (29). Det hela erinrar påfallande om motsvarande, på teater som föreställandets konst byggda scen där 9-åriga Selma i barnkammaren på Mårbacka förberedde uppförandet av *Min ros i skogen*. Festyran anslås oavbrutet med visuella och akustiska förtecken: ”Ur tiokannskitteln av blank koppar låga brylans blåa flammor högt upp mot takets mörker. Beerencreutz’ hornlykta är upphängd på stångjärnshammaren. Den gula punschen glänser i bålen som en klar sol”; ”Det är lustighet och støj, musik och sång” (30). På ett sätt som associerar även till Bellmans av teatereffekter och sceniskt agerande laddade diskurs visualiserar situationen ytterligare genom en manande ”regi” för kavaljererna: ”Se dem runtom bålen, kavaljer vid kavaljer.” Och för Gösta speciellt: ”Se honom nu, uppkliven i talarstolen” (30). Där blir han rentav framhävd genom belysningseffekter: ”Mörkret sänker sig från det svar-ta taket i tunga festoner ned över honom. Hans ljusa huvud glimmar fram därur som de unga gudars, de unga ljusbärares, som ordnade kaos. Smärt, skön, äventyrslysten står han där” (32).

Så kommer själva knalleffekten, den av Gösta i hemlighet för de andra iscensatta spektakulära entrén av en ny gestalt:

Då rasslar det i skorstenen, då slås smältugnens lucka upp, då kommer den trettonde.

Luden kommer han, med svans och hästhov, med horn och spetsigt hakskägg, och vid hans åsyn störta kavaljererna upp med ett skrik. (33)

Festyran efter ankomsten av denne ”Blåkullafarande häxors vän”, som den förklädde brukspatron Sintram här explicit blir benämnd, antar nu rent våldsamt karaktär. Också den onde Sintram utvecklar med bravur, ungefär som den likartat maskerade och kostymerade Willman i Mefistofeles-rollen, hela skalan av sarkasm, ironi, elakhet, förstörelselusta och skadeglädje. Kavaljererna ingår till sist sin ”djävulspakt” med den nyss anlände, och som bekräftelse på pakten börjar de en orgias-tisk dans i ring runt bryllåskitteln mitt på golvet. ”Innerst i ringen dansar den onde med höga språng, och till sist faller han ned raklång bredvid kitteln, välver den och dricker”(40), varpå alla lägger sig ner och dricker hejdlöst från mun till mun, tills kitteln far omkull och den heta drycken översköjler dem alla. En riktigt spektakulär finalscen, som hämtad ur Boitos för Selma Lagerlöf så fascinerande verk *Mefistofeles!*

Och hela kapitlet är ju inget annat än en förevisning i föreställandets konst, ett förklädnads- och rollspel inte bara för brukspatron Sintram utan också för övriga medverkande. Här som alltid agerar de ”kavaljerer”,<sup>15</sup> detta i tecknet av en sådan äventyrlig kavaljersmentalitet som Selma Lagerlöf uppenbarligen fångslats av även på scenen. Att hon berördes exempelvis av Viktor Hartmans berömda tolkning av titelrollen i den franska komedin *Don Cesar de Bazano* omvittnar en sonett av henne som visualiserande inleds: ”Se äfventyrens ädelborne son. / En trasig rock och hattens nötta fjäder”, och som sedan summerar samma figurs bravader i krig och i champanjefester på detta sätt:

De skönas kämpe, så i sång som tal,  
Rädd blott för ett: att hederns lagar såra  
Men saligt liknöjd för bekymrens kval.

Denne galante kavaljer kallas också i sonetten ”En älskvärd galning, född att kvinnor dåra”.

Jag menar alltså att vad man, ibland något förvånat, talat om som det egendomligt ”romantiska” och gåtfullt dynamiska i *Gösta Berlings saga* i inte ringa utsträckning är en fråga om just *teatralisering* av texten. Och sådan teatralisering är inte någonting unikt i 1800-talets berättarkonst utan har i en rad böcker om speciellt den engelska underhållningsromanen under det seklet påvisats som något karakteristiskt, så hos Dickens och Thackeray, så också hos kvinnliga författare som

Jane Austen, Charlotte Brontë och George Eliot. Romanerna kan handla om teater, den finns där som motiv eller tema. Men teatraliseringen genomlyser texten framför allt i gestaltningen av karaktärerna, där känslan externaliseras i ett hyperboliskt tal, en expressiv mimik och ett yvigt rörelseschema som följer den verbala och gestiska retoriken på samtidens teaterscen. Och teatraliseringen spåras vidare, när figurerna ofta får uppträda i vardagslivet som ett slags ”performers”, och upplevs och betraktas som sådana aktörer på livets scen av i texten närvarande åskådare, speciellt när sådana framträdanden äger rum i situationer som är präglade av den tablåartade bildmässighet och de därtill hörande melodramatiska effekter som alltjämt dominerade på den tidens teaterscener. Teatraliteten skrivs således in i texten som en figur, genom att mänskligt beteende uppfattas som spel och relationer mellan människor som en repertoar av teatraliserande strategier.<sup>16</sup>

Det är fruktbart att studera också Selma Lagerlöfs berättarkonst från dessa aspekter och tolka *Gösta Berlings saga* som en av det slutande 1800-talets mer intressanta exempel på teatraliserad roman i Norden. Teatraliseringen finns på flera nivåer i berättelsen. Den episodiska handlingen är utlagd med påfallande rörlighet i perspektiven genom en frekvent scenväxling, nästan som en serie separata ”tablåer” vilka var för sig bjuder på en höjdpunkt. Kapitlet ”La cachucha”, också ett av de tidigast skrivna kapitlen, ger ännu ett prov på ett uppträdande med kavaljererna som åskådare. Liljecronas monotont upprepade spel på fiolen av den spanska dansen ”la cachucha” uppkallar först till en starkt visualiserad bild av kvinnokroppar ”som skälva under det heta blodets pulsslåg, små sotiga händer, som ha kastat grytan för att gripa kastanjetterna, nakna fötter under uppskörtade kjolar, gård, belagd med marmorflisor, nedhukade zigenare med säckpipa och tamburin, moriska arkader, månsken och svarta ögon [...]” (65). Men det suggestiva fiolspelet ger kavaljererna slutligen impulsen att muntra upp den stackars giktbrutne Örneclou och driva honom ur sängen genom att erinra om den roll han spelat i det förflutna när han, då en ung fänrik, också ”burit sombrero och brokigt hårnät”, också ”ägt sammetsjacka och dolkbesatt gördel”. De påminner honom om Rosalie von Berger, hon ”från teatern i Karlstad” som han dansade ”la cachucha” med i ungdomen. ”Hon var lätt som en ljuslåga. Hon glimmade och dansade som

diamanten i stråkens spets [...] Hon var liten och yr. Sprittande eldig var hon. Hon kunde dansa la cachucha”. På bal en gång hos landshövdingen i Karlstad ”dansades ett pas de deux av fänriken och fröken von Berger, kostymerade som spanjorer” (65). Agerande- och åskådarsituationen i detta förflutna återkallas plötsligt i kavaljerernas gemensamma minne som om det vore en starkt visualiserad teatral scen i *nuet*:

Där står han, och där står hon, Rosalie von Berger. Nyss voro de ensamma inne i toaletterummet. Hon var spanjorska, han spanjor. Han fick kyssa henne, men varligt, ty hon var rädd för hans svärtade mustascher. Nu dansa de. Ah, såsom man dansar under fikonträd och plataner! Hon viker undan, han följer, han blir djärv, hon stolt, han sårad, hon försonad. Då han till sist faller på knä och mottar henne i sina utbredda armar, går en suck genom balsalen, en suck av hänförelse.

Han hade varit som en spanjor, en riktigt spanjor.

Just vid det stråkdraget hade han böjt sig så, sträckt armarna så och satt fram foten för att sväva fram på tå. Vilken grace! Han hade kunnat huggas i marmor. (66)

Också för denna scen kan man gå tillbaka till sonetterna och den vägen finna en *teatral* intertext som den skulle kunna kopplas till. I en sonett tillägnad ”fru Edling”, dvs. Dina Niehoff, gift Edling, i rollen som Carmen i Bizets kända opera med detta namn, har Selma Lagerlöf gett en suggestiv beskrivning av demonin hos denna spanjorska som ”vuxit upp bland lek och mandoliner, / Bland trollska danser och bland varma viner”. Och just detta sägs förklara, varför ”så häftig eld i hjertat glöder” och ”hennes sång passion och smärta föder”, speciellt ”då i sin fantastiskt rika prakt / Hon dansar för en man sin zegedilja”.

Men teatraliseringen i *Gösta Berlings saga* finns inte bara i sådana enskilda scener som denna och förut nämnda eller, för att ge ännu ett exempel på kavaljererna som estradörer, i deras maskeradupptåg i kapitlet ”Lerhelgonen”; där gör de, ”drypande av Lövens vatten, nersölade av grön dy och brun gyttja” (284), spektakulär entré i kyrkan i rollerna som de av den dumme greve Henrik Dohna från kyrkan bortförda, i sjön sänkta och därmed kränkta lerhelgonen. Utan teatraliseringen finns implicit i den genomgående lusten till utspel av den star-

ka känslan i extasens ögonblick, detta genom stora teatrala gester och hyperboliskt tal. Gösta själv är ständigt liksom ”on stage”, såsom när han övermodigt ställer sig upp i släden och utropar: ”Jag är Gösta Berling [...] herre till tiotusen kyssar och trettontusen kärleksbrev. Hurra för Gösta Berling! Tag honom den, som kan!” (155)

Och inte bara kavaljererna utan övriga av romanens gestalter försätts gärna i scener och situationer som röjer närheten till skådespelarkonst och teaterns spelkonventioner. Den ryktbara men elaka grevinnan Märta Dohna på Borg, som far världen runt i jakt på spel, dans och äventyr, tycks aldrig tröttna ”på maskerader och komedier” (201). Detta framhålls i kapitlet ”Mamsell Marie”, där Märta Dohna uppsöker denna kärlekskranka mamsell och ”spelade komedi för henne och berättade om sina friare”, allt i det infama syftet att locka mamsellen att avslöja sin egen tragiska kärlekshistoria och få henne att med sin tunna röst sjunga illa framförda kärlekssånger; ”man kan väl förstå, att grevinnan skulle ha sin glädje av en sådan komedi” (203).

*Funktionen* av denna teatralisering följer ett paradigms för mänskligt beteende som kan härledas till idén (äldre än Shakespeare) om ”världen som en scen” och människan som aktör på denna scen, ett idémönster för mänskligt uppträdande som blev befäst i romantikens konst och diktning men som också kom att slå igenom i den sena 1800-talsromanen. Detta slags ”utspel” i *Gösta Berlings saga* kan emellertid även sättas direkt i relation till spelstilen på operascenen. Till Dramatiska teaterns talscen hade redan under Selma Lagerlöfs Stockholmsår 1881–85 från Frankrike hämtats en mer återhållen spelstil som skulle ge modererad ”vardaglig” prägel åt aktionen. Men som Göran Gademans visat, härskade på den stora operascenen trots tendensen mot ”realism” alltjämt en mer expressiv spelstil, baserad på mimiskt, gestiskt och plastiskt genomarbetade mönster för agerande, en spelstil som fortfarande fick samverka med storstilade tablåarrangemang och det bildmässigt spektakulära.<sup>17</sup> Och det är just detta scenspråk som i flera avseenden har transformerats till verbal text i Selma Lagerlöfs debutroman.

I galleriet av aktörer, komedianter och andra slag av rolltagare i *Gösta Berlings saga* står den vackra, snillrika, lärda, beresta och av alla dyrkade Marianne Sinclair fram som den kanske mest intressanta men

långtifrån lättolkade gestalten. Det är karakteristiskt nog i ett *teaterframträdande* som hon gör entré i handlingen, i den redan diskuterade teatertablån i kapitlet ”Balen på Ekeby”. Och denna scen uppges vara arrangerad just för hennes, den i lustspel och sceniska tablåer dittills så lysande skönhetsens skull: ”Patron Julius, som förstod sig på allt, hade anordnat en tablå, enkom för att Marianne skulle få stråla i full glans” (79).

Men omedelbart därpå iscensätter Marianne sig själv i en tragisk situation i verkligheten. Efter att ha tvingats gå till fots i snön hem från balen, kastar hon av sig pälsen och lägger sig i sin tunna svarta sammetsklänning effektfullt mot den vita snön. Hon tar till denna drastiska handling i uppsåt att dö och därmed straffa sin hårde och förgrymmade far som åkt ifrån henne och låst hemmes dörr för sin förut så dyrkade dotter, förbittrad som han är över onde Sintrams insinuant upplysning att det heta kyssandet mellan henne och Gösta Berling minsann inte hörde till tablån. När Gösta finner henne i snödrivan, kastar han sig ner och lyfter räddande upp henne i en stor gest. Det är en teatral scen, rentav en melodram-teatral scen, nästan som en scen i en melodramatisk stumfilm, det nya medium som melodramteaterns konventioner överfördes till från 1895. Det *blev* också en scen i en melodramatisk stumfilm: regissören Mauritz Stillers filmatisering 1923–24 av *Gösta Berlings saga*. Den blev inte utan skäl kallad ”Stillers saga” eftersom han plockat ut och isolerat just det melodramatiska i berättelsen, vilket blev tämligen förödande med tanke på att Selma Lagerlöfs roman är så mycket rikare och mer sinnrikt komponerad än så.

Det paradoxala inträffar, att medan Marianne Sinclair å ena sidan i balsalens teatertablå till publikens jubel och applåder framgångsrikt övertygar som aktris i en *föreställande* scenroll och efter ridåfallet, gripen just av spelet, för första gången genomströmmas av passionens makt, så tar hon å andra sidan, efter den svåra sjukdom som hon ådrar sig i snön och kylan, i det privata livet sin tillflykt till ett oavbrutet ”spel” i betydelsen ett liv i *föreställning*. Detta tema varierar genom hela kapitlet ”Auktionen på Björne”, där Marianne sägs vara plågad av ”själviakttagelsens ande”, vars isögon och hånleenden följer henne överallt:

Hennes liv hade blivit till ett skådespel, där han var den enda åskådaren. Hon var inte människa mer, hon led inte, gladdes inte, älskade inte, hon utförde den sköna Marianne Sinclaires roll, och själviakttagelsen satt med stirrande isögon och flitiga, sönderplockande fingrar och såg henne uppträda. (114)

Hon låg där och spelade sjuk, hon låg där och spelade olycklig, spelade förälskad, spelade hämndlysten.

Hon var allt detta, och dock var det blott spel. (116)

Hon lämnade livet, det verkliga livet, men så kunde det ju också vara detsamma för henne, hon som inte kunde leva, blott spela. (132)

Först då den på hennes fasoner trötte Gösta definitivt förkastat henne, grips hon igen av passionens makt och en bedövande rent kroppslig smärta över förlusten av honom: ”Och det var hon själv, som led, inte en främling, inte en skådespelerska. Hon själv var det” (136).

Att Selma Lagerlöf här har skildrat ett komplicerat psykiskt förlopp, en upplevelse av inre kluvenhet av ovanliga mått, har Lagerlöfforskarna nogsnamt framhållit, under hänvisning till detta som ett självporträtt eller under erinran om åttitalismens generella anda av tvivel och kritisk misstro eller under återopande av såväl Hamletgestalten som en rad motsvarande vankelmodiga figurer i samtidslitteraturen. Men jag menar att det inte är oväsentligt i sammanhanget, att det är just i termer av teater, spel och skådespelande som Selma Lagerlöf ger en så inträngande bild av Marianne Sinclaires livsöde.

Som Ingeborg Nordin Hennel visat i sin bok *Mod och försakelse*, en omfattande undersökning av livs- och yrkesvillkoren för Kungliga Teaterns skådespelerskor under stora delar av 1800-talet, rådde här ett intressant växelspel mellan å ena sidan kvinnan som aktris i den offentliga teaterverksamheten, där det var hennes uppgift att göra det i det dåtida sociala normsystemet förkättrade rollspelet till sin profession, och å andra sidan kvinnan i det privata livet som ”lätt drevs in i ett rollspel, som gick på tvärs med ambitionen att fostra henne till spontantitet och autenticitet”. Försatt i den positionen tvingades hon att genom förställning kapitulera för den sociala kontrollen: ”överklassens och mellanskik-

tens unga kvinna blev det privata rummets skådespelerska, aktrisen för hemmabruk”, och hon inskolades i en speciell sorts femininitet, ”vilket under negativa omständigheter tvang henne till systematisk maskerad”.<sup>18</sup> En sådan aspekt på Marianne Sinclaires ”skådespelande” i livet under sjukdomen kan utvecklas vidare om man – vilket dock inte kommer att ske här – går närmare in på hennes förhållande till männen och speciellt till fadern, familjetyrannen, hustruplågaren och den dottern så grymt bestraffande Melchior Sinclaire.

Men det uttalade ”skådespelandet”, i positiv eller negativ bemärkelse, för Mariannes del måste också sättas i relation till Selma Lagerlöfs uppenbara fascination inför sceniskt agerande i allmänhet och kvinnligt rollspel i synnerhet. Som framgick ovan är det en lång rad av tidens framträdande kvinnliga skådespelare och operasångare som hon i sina sonetter lyfter fram just i ögonblicket av en rollgestaltning som gjort starkt intryck på henne: Elise Hwasser, Olga Björkegren, Selma Ek, Ellen Hartman, Sarah Bernhardt med flera. Ingen av de kvinnobilder som här nämnda eller andra av Selma Lagerlöf i sonetterna porträtterade kvinnliga skådespelare och sångare förmedlade på scenen kan kanske direkt relateras till skildringen av den komplicerade Marianne Sinclaire. Men det är ändå av intresse att peka på hur Selma Lagerlöf i sonetterna har rört sig med ett brett spektrum av kvinnligt *agerande*: från den förfördelade Margareta i Boitos och Gounods på Faustmotivet byggda operor, över den lättsinniga men för sonettförfattarinnan likväl fascinerande Odette i Sardous boulevard-drama med detta namn eller den tragiska Maria Stuart i Bjørnsons drama, till den till synes kvinnligt hjälplösa men i realiteten synnerligen handlingskraftiga Petra i Ibsens *En folkets fiende*, som i sonetten till ”Fru Ulfs” – dvs. Gurli Åbergs (gift Ulff) – gestaltning av henne för övrigt beskrivs och tolkas i formuleringar som i viss mån föregriper skildringen av Elisabet Dohna i *Gösta Berlings saga*.

Det är viktigt att erinra om att den professionella teaterns lysande stjärnor fortsatte att fångsla Selma Lagerlöf också sedan hon hösten 1885 hade anlänt som lärarinna till Landskrona, alltså under de följande år då hennes fantasi alltmer aktivt arbetade med stoffet till det som blev *Gösta Berlings saga*. Nästan det första hon företog sig var att åka över till Köpenhamn och se teater, bl.a. ett gästspel i den danska



huvudstaden av Stockholmsoperan, med ett uppförande där av hennes favorit Boitos *Mefistofeles* och alltså med Selma Ek i Margaretas roll (om detta berättar hon i ett par brev till sin teaterintresserade mamma). I den danska huvudstaden gjorde hon efterhand bekantskap med kvinnliga skådespelare som den uppburna Betty Hennings, framstående scenisk tolkare av kvinnogestalterna i Ibsens dramatik från denna tid, däribland och kanske framför allt Nora i *Et dukkehjem*.

Till de följande årens frekventa teaterbesök i Köpenhamn och kontakterna med teaterkretsarna där vill jag också knyta Selma Lagerlöfs nu manifesterade tilltro till att hon *själv* hade vissa skådespelartalanger. Redan i 9-årsåldern hade hon ju lustfyllt agerat i en roll, den som "farfar" i barnkammarteatern på Mårbacka. Även dockspelsteatern måste ha involverat eget agerande för 19–20-åringen, eftersom hon inte bara skrev texten till sagopjäserna utan själv (jämte systemen Gerda och kanske andra familjemedlemmar) måste ge nyanserade röst åt rollerna vid det praktiska uppförandet. Nu kommer ett slags skådespelarambitioner fram igen vid de tillfällen då hon inbjuds att läsa högt ur *Gösta Berlings saga* för en publik i Köpenhamn, första gången i Kvindeligt Læseforening i november 1891. För Sophie Adlersparre berättade hon i brev den 29 november att det varit en så lyckad uppläsning "för 200 damer vid pass" och att hon då fick en "den härligaste röst" som hon kunde modulera som ett instrument: "Att stå så där inför en uppmärksam och sympatisk publik och beherska alla deras tankar, det är väl det bästa man kan tänka sig, alla möjliga dramatiska instinkter vakna då hos mig, och jag måste anstränga mig för att ej bli för mycket skådespelerska". Också för Ida Falbe-Hansen, som hade arrangerat det hela men som på grund av sjukdom inte kunnat närvara, underströk Selma Lagerlöf i brev den 30 november att hon "måtte visst hafva lite skådespelarblod i ådrorna". Och när hon ett par år senare hållit några andra offentliga uppläsningar i Köpenhamn, skrev hon till Helena Nyblom att det var som om hon kunnat elektrifiera hela publiken: "Ibland tror jag att jag skulle kunnat bli skådespelerska, åtminstone kan jag känna hvad de erfara" (7.5 1894).

Det var inte egendomligt att driften till eget skådespelande frigjordes då hon läste ur den debutroman som i sig är så laddad av förestäl-landets konst – liksom det kan anses följdriktigt att just *Gösta Berlings*

*saga* genom åren överförts till så många olika performativa medier (film, teater, opera, balett, tv-teater). Selma Lagerlöf kom i varje fall – och detta alltså redan från hösten 1885 – in i ett stimulerande teaterliv i den danska huvudstaden.<sup>19</sup> På dess scener uppfördes dessa år en rad kvinnliga dramatiker, däribland den framgångsrika och tongivande Emma Gad som skrev slagfärdiga debattpjäser på kvinnoemancipatoriska teman och som blev den som uppmanade Selma Lagerlöf att skriva ett eget drama, ”Sankta Annas kloster”, som i arrangemang av vissa kvinnosaks-kretsar uppfördes på Dagmar-teatret 1895. För Selma Lagerlöf med hennes ännu inte helt uppgivna drömmar som 9-åring att som vuxen få skriva ”teaterstycken”, måste denna chans att uppföras på en scen ha tätt sig oemotståndlig, speciellt som den av Emma Gad kontrakterade regissören för uppförandet av Selma Lagerlöfs drama var Bjørn Bjørnson, den store Bjørnstjerne’s son, redan etablerad som iscensättare. Föreställningen blev emellertid ingen vidare framgång för Selma Lagerlöf. Hälften av recensionerna var tämligen negativa, dramat blev aldrig mer spelat, och Selma Lagerlöfs text, bevarad i ett av Landskronaväninnan Elise Malmros handskrivet manus, har aldrig blivit tryckt.<sup>20</sup> Således ett något snopet slut på Selma Lagerlöfs aspirationer att – i detta en Ibsens och Bjørnsons like – kunna slå igenom som dramatiker vid ett offentligt uppförande i Nordens då vitalaste teaterstad.

Selma Lagerlöf hade heller ingen större framgång varken när hon 1894 övertalades att skriva libretto till en opera av Elfrida Andrée över Tegnér’s *Fritiofs saga* eller när hon oförtrutet filade på den svenska översättningen av Gerhart Hauptmanns *Winterballade*, som i sin tur var en dramatisering av hennes egen berättelse *Herr Arnes penningar*. Det förblev liksom kört för Selma Lagerlöf dramatikern!

Men hon tog revansch genom att i sin berättarkonst integrera den av henne själv upplevda teaterns förtrollande värld och därmed ge sin text dess mycket speciella lyskraft. Här kunde hon omsätta sina skådespelarambitioner, här kunde hon gestalta dramatiska episodiska situationer i form av delvis sceniskt visualiserade tablåer, här kunde hon realisera den hyperboliska teatrala gesten och hela rolltagandets konst. Teater är en representationsform som förverkligar drömmen om *förvandling* – och drömmen om förvandling var ett djupt liggande begär i Selma Lagerlöfs natur.

Sin teateronett till August Lindbergs berömda Hamlet-tolkning börjar Selma Lagerlöf på detta sätt: ”För scenens under fäldes nys ridån.” Ja, ridån har för länge sedan gått ner för alla de teater- och operaföreställningar som Selma Lagerlöf upplevde med sådan intensitet och skrev om med sådan inlevelse i sina teateronetter. Men den går ständigt upp igen i *Gösta Berlings saga* – för i texten lyser ännu rampljuset, i texten pågår ännu det teatrala spelet!

*Först framfört som tal på Mårbacka vid mottagande av Mårbackapriset 1 juli 2000.*

## Noter

- 1 För interartiella eller intermediala studier se exempelvis Ulla-Britta Lagerroth, ”Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Lund 2000, nr 1, s. 26–35, samt bidragen i *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (eds. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling), Amsterdam: Rodopi 1997, och *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (eds. Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth), Amsterdam & New York: Rodopi 2002. – Från andra utgångspunkter – främst teoribildningen i Peter Brooks numera klassiska och inflytelserika bok *The Melodramatic Imagination* – studeras det melodramatiska som ett gestaltande mönster i några av Selma Lagerlöfs romaner i Maria Karlssons doktorsavhandling *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposition 2002.
- 2 ”Två spådomar” är omtryckt i *Troll och människor* II, Stockholm: Bonniers 1921; det citerade på s. 134–137. – Med ”Robert” avses Meyerbeers opera *Robert le diable* (i sv. översättning *Robert från Normandie*) och med ”Den stumma” Aubers opera *Den stumma från Portici*.
- 3 Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, del II, Stockholm: Bonniers 1918, s. 229. – I István Molnárs avhandling ”Det gör godt att skåda”. *Bildning, moral och underhållning i dramatik och offentlig debatt under teatersäsongen 1868–69 i Stockholm*, Stockholm: THEATRON 1991, ges en också för Selma Lagerlöfs del belysande bild av teaterförhållandena under spelsäsongen närmast följande efter den då hon vistades i huvudstaden.
- 4 Uppsättningen av *Afrikanskan* behandlas i Tiina Rosenbergs avhandling

- En regissörs estetik. Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*, Stockholm: THEATRON 1993, s. 106–127.
- 5 Nordensvan, del II, s. 252.
  - 6 *Selma Lagerlöf. Dockteaterspel*. Med inledning och kommentar utg. av Ying Toijer-Nilsson. (Selma Lagerlöf-sällskapet. Skrifter 2), Malmö: Allhems förlag 1959.
  - 7 ”Sonetter” är omtryckt i *Från skilda tider II* (utg. Nils Afzelius), Stockholm: Bonniers 1945; det citerade på s. 39–41.
  - 8 Kungl. biblioteket, Lagerlöfsamlingen, L I:7 och 24. – Selma Lagerlöfs samtliga sonetter (i renskrift eller utkast) har förtecknats i ett appendix i Lisbeth Stenbergs doktorsavhandling *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap* (Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 40), Göteborg 2001, s. 451–453. Stenberg diskuterar även vissa av teatersonetterna på s. 76–82. – Selma Lagerlöfs dubbelsonett ”Jenny Lind”, tryckt i *Dagny* 1887, har behandlats av Ingeborg Nordin Hennel i samband med hennes analys av en senare hyllningsdikt (ej i sonettform) till Elise Hwasser som publicerades i *Dagny* 1894; se Nordin Hennel, ”På ’Lekarnas valplats’. Om en hyllningsdikt av Selma Lagerlöf”, i *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002, s. 140–152, omtryckt i denna volym s. 103–118. Sonetterna till Ellen Hartman diskuteras i min uppsats ”Den frigjorda ingenyn på 1880-talets teaterscen – gestaltad av Ellen Hartman i tolkning av Selma Lagerlöf”, i *Från Eden till damavdelningen. En vänbok till Christina Sjöblad* (red. Bibi Jonsson m.fl.), Lund: Absalon 2004, s. 61–80; ytterligare två sonetter (tillägnade Gurli Åberg-Ulff och Sarah Bernhardt) behandlas i min uppsats ”Kvinnoporträtt på 1880-talets teaterscen – tolkade i Selma Lagerlöfs ’Teater-sonetter’”, i *Flicka i blått. Vänbok till Birgit Rausing* (red. Birgitta Olofsson), Stockholm: Carlssons Bokförlag 2004, s. 93–110.
  - 9 Göran Gademan, *Realismen på Operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–82*, Stockholm: THEATRON 1996, s. 326.
  - 10 För vidgning av *ekfras*-begreppet till att omfatta ”musikdikter”, se Claus Clüver, ”The *Musikgedicht*. Notes on an Ekphrastic Genre”, i *Word and Music Studies: Defining the Field* (eds. Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf), Amsterdam: Rodopi 1999, s. 187–204.
  - 11 Se speciellt Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire: Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris: Seuil 1977, i eng. övers. *The Mirror in the Text*, Oxford: Polity Press 1989.
  - 12 För kap. ”Julnatten” se även Helge Gullberg, ”Hur Gösta Berlings saga väx-

- te fram”, i *Lagerlöfstudier 1958* (red. Nils Afzelius och Ulla-Britta Lagerroth), Malmö: Allhems förlag 1958, s. 70 ff; Carl Fehrman, ”Gösta Berlings sagas förvandlingar”, i densammes *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm: Norstedts 1977, s. 130 ff; Vivi Edström, *Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga*, Stockholm: Bonniers 1960, s. 1. – I det tal som Hjalmar Gullberg höll då han efterträdde Selma Lagerlöf i Svenska Akademien gav han vissa antydningar om att teaterpersonetterna skulle kunna förbindas med *Gösta Berlings saga*, vilket Vivi Edström erinrat om i *Selma Lagerlöf*, Stockholm: Natur och Kultur 1991, s. 19.
- 13 Gademan, s. 186, s. 189, s. 194 f.
  - 14 Willmans uppsättning av Boitos *Mefistofeles* behandlas i Silvia Hagberg Ludvigsen, ”Några anteckningar kring drag i operainsceneringar på Operan 1860–1890”, i *Jubelboken Operan 200 år* (red. Klas Ralf), Stockholm: Prisma 1973, s. 114–119.
  - 15 Utan direkt anknytning till teatern har Vivi Edström antytt det ”sceniska greppet i kapitlet Julnatten” samt att *Gösta Berlings saga* ”handlar, som alla Lagerlöfs verk, om förvandlingar, roller, masker”, detta i *Selma Lagerlöf* 1991, s. 22, s. 41.
  - 16 Exempel på litteratur som från olika utgångspunkter behandlar teatralisering i 1800-talsromanen är George J. Worth, *Dickensian Melodrama: A Reading of the Novels* (1978), Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (1981), David Marshall, *The Figure of Theatre* (1986), Nina Auerbach, *Private Theatricals* (1990), Joseph Litvak, *Caught in the Act* (1992), samt mina egna studier över Almqvists texter som teatraliserade, senast i essän ”Melodramteatern som kod i Almqvists narrativa strategi. Några reflexioner med utgångspunkt i hans 1840-talsromaner”, i *Carl Jonas Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren* (red. Lars Burman), Hedemora: Gidlunds förlag 2001, s. 21–50.
  - 17 Gademan, kap. ”Spelstilen” et passim.
  - 18 Ingeborg Nordin Hennel, *Mod och Försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1865*, Stockholm: Gidlunds 1997, s. 41, s. 34.
  - 19 En fylligare presentation av Selma Lagerlöfs orientering mot teaterlivet i Köpenhamn ger jag i ”Nordism i Selma Lagerlöfs liv och författarskap”, i *Nordisk Tidskrift*, Stockholm 2000, häfte 2, s. 129–146.
  - 20 En närmare diskussion av Selma Lagerlöfs originaltext i relation till regiexemplaret, som finns på Dramatisk bibliotek i Köpenhamn, samt av mottagandet finns i Erland Lagerroth, *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning* (Skrifter utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet 5), Lund: Gleerups 1963, s. 254–267.

LOUISE VINGE

## Selma Lagerlöf och högläsningens konst

Högläsningen som konst har väl aldrig haft samma status i Sverige som till exempel i Danmark. Ändå förefaller den litterära texten förmedlad av en högläsande röst nu med nya inspelnings- och uppspelningssjansigheter ha en viss uppblomsstring. Författare som läser egna texter gör det ibland så väl att texten växer och lever på ett nytt sätt – Göran Tunström och Torgny Lindgren hör till dem som lagt nya dimensioner till sina berättelser bara genom sättet att läsa dem. En föregångare som förnämlig uppläsare har de haft i Selma Lagerlöf. För henne var högläsningen av egna texter ett nöje – och mer än så: högläsningen spelade in i hennes verksamhet som författare på många plan, och det alltifrån begynnelsen.

Selma Lagerlöf växte upp i ett hem där musik och läsning var naturliga inslag i vardagen. Man har betonat hennes beroende av det muntliga berättandet, av sin farmors sagor och av sin faster Nanas många historier. Men läsningen var också viktig. Det fanns alltid böcker på Mårbacka, både köpta och lånade,<sup>1</sup> och barnen var vana att läsa för sig själva, men högläsningen som gemensam underhållning var också något som ofta förekom.

Det var ett sätt att umgås som under 1800-talets senare del var vanligt i många hem, i Sverige som på andra håll i västvärlden.<sup>2</sup> Det hörde ihop med den ökade tillgången på böcker, med den bättre belysning som fotogenlampan gav och med tidens idealbild av ett kultiverat familjeliv. Det kom ut mängder av publikationer som hette sådant som ”Familjebibliotek”, ”Familjeläsning”, ”Familj-journal” och deras

utländska motsvarigheter.<sup>3</sup> Skicket med högläsning i hemmen är välkänt från exempelvis självbiografiska berättelser från svenska prästgårdar från tiden 1860–1910, liksom från ett rikt bildmaterial. Man läste sådant som Walter Scotts romaner, Georg Starbäcks *Berättelser ur svenska historien* och Zacharias Topelius' *Fältskärens berättelser*.

I sina självbiografiska böcker – *Mårbacka* och *Ett barns memoarer* främst – har Selma Lagerlöf här och var nämnt vad man läste på Mårbacka. Hennes mamma läste högt ur H.C. Andersens sagor för barnen som belöning när de hade varit flitiga, och man läste verk av Tegnér, *Fritiofs saga* kanske främst, och Runeberg.<sup>4</sup> Hon beskriver också hur hon själv läste för sin mamma ur Nösselts *Allmän historia för fruntimmer* och hur hela familjen läste *Fältskärens berättelser*.<sup>5</sup>

I Selma Lagerlöfs författarverksamhet blev högläsningen ett viktigt element. Det är väl känt att hon ofta läste upp, gjorde det bra och tyckte om att göra det.<sup>6</sup> Nils Afzelius, som kände henne väl, berättar om en sådan uppläsning, och han kommenterar: ”Hon var fullt medveten om denna sin begåvning. En gång, när det blev tal om detta, sade hon, torrt konstaterande: ’Ja, det skulle jag ha kunnat försörja mig på.’”<sup>7</sup> Men vad detta egentligen innebar för henne själv och om det till exempel påverkade hennes författarskap stilistiskt eller innehållsligt tycks man inte ha frågat sig.

Hennes högläsning har dock berörts av några forskare. Augustin Mannerheim har i en uppsats om pulsen i talad text låtit en inläsning av Selma Lagerlöf tjäna som material och därvid nått intressanta resultat, och i en artikel om Selma Lagerlöfs språk teori anknyter Birgitta Holm inledningsvis till Mannerheims iakttagelser.<sup>8</sup> Men själva frågan om samspelet mellan läsning och skrivning, tal och skrift, hos Selma Lagerlöf kan diskuteras vidare och ur andra synvinklar.

Hennes egna brev ger en god bild av denna sida av hennes arbete.<sup>9</sup> I de självbiografiska verken och i forskningen om hennes liv och författarskap får man glimtar av hennes uppläsningar och deras betydelse inte minst i början av författarbanan. Det var exempelvis hennes framträdande med ett tal på vers vid ett bröllop på granngården år 1880, som gjorde att Eva Fryxell, som var engagerad i kvinnofrågan, blev frapperad av hennes talang och uppmuntrade henne att söka sig en god lärarutbildning.<sup>10</sup>

Kungliga Högre Lärarinneseminariet i Stockholm, där Selma Lagerlöf studerade från 1882 till 1885, hade skickliga lärare som odlade högläsningens konst, även om välläsning officiellt kom in på läroplanen först 1892.<sup>11</sup> Kristendomslektorn Gustaf Keijser introducerade sina elever i samtidsdebatten och i den stora litteraturen, och han gjorde det bland annat genom att läsa högt för dem. En av de forna eleverna har berättat om detta: ”Han läste långsamt och tydligt, med diskret, men intensiv uttrycksfullhet. Jag har hört endast *en* läsa på liknande sätt, nämligen Selma Lagerlöf. Kanske hade hon lärt sitt utomordentliga föredrag av den gamle lektorn.”<sup>12</sup>

Om Keijser var en god förebild, så var möjligen modersmålslektorn Nils Linder en ännu viktigare lärare i högläsningens konst för henne. Han själv läste uttrycksfullt och gripande.<sup>13</sup> För Selma Lagerlöf var han en sträng men nyttig lärare. Klasskamraten Gurli Linder skriver, att ”både hennes deklamation och hennes stil voro behäftade med åtskilligt falskt patos, som hon bara hade gott av att få påpekad. Trots detta alltför patetiska och uppstyltade grep oss dock hennes läsning. Omedvetet kände vi väl, att den gav uttryck åt en inlevelse, en kongenialitet som vi ej voro mäktiga av.” Gurli Linder fortsätter: ”Under årens lopp undergick hennes uppläsning en fullständig förändring. Så uttrycksfull och säkert förmedlande alla olika stämningar och skönhetsvärden, som hennes läsning ur hennes egna verk var, torde ingen annan kunna göra den.”<sup>14</sup> En viktig avslipning har ägt rum, så att hon från en överdriven, onaturlig uppläsningstil har utvecklat en fint nyanserande uttrycksförmåga. Seminarietidens lärare som Keijser och Linder har inte bara givit henne goda kunskaper, intellektuell stimulans och språklig stilkänsla, utan också lärt henne läsa högt med säker måttfullhet. Elin Wägner säger också att ”hon hade lärt att läsa väl”.<sup>15</sup>

Som seminarist i Stockholm blev Selma Lagerlöf uppskattad för sina egna dikter bland kamraterna. Hon skrev som svar på en rundskrivelse till dem, då hon nyss kommit till Landskrona: ”Jag skulle gärna än en gång stå i er krets och läsa upp vers...”<sup>16</sup>

Ett brev från seminarietiden vittnar om hennes egen upplevelse av själva uppläsandet. Hon fick på nytt tillfälle att hålla tal vid ett bröllop i juni 1884. Hon skriver om detta från Mårbacka till en kamrat:



Här i Vermland kan man nu göra allting, och jag steg fram då min tur kom och höll tal med dansande anapester, så människorna blefvo alldeles galna och elektriserade. Du kan väl förstå att verserna inte voro några underverk, men se jag läste så bra. Herre Gud om du hade hört mig.<sup>17</sup>

Förmågan att fånga människor och att själv njuta av uppläsningen återkommer i ett brev från Landskrona 1886. Hon skriver till en annan väninna om sin sinnesstämning:

Jag känner mig njutningslysten som aldrig förr och jag tröstar mig med att skrifva vers och läser opp dem till och med bara för att känna någonting berusande.<sup>18</sup>

När författandet hade kommit igång på allvar ägnade sig Selma Lagerlöf målmedvetet åt högläsning av sina egna verk. Före debuten läste hon gärna upp det nyskrivna för de åhörare som fanns till hands. I Landskrona satt hon ibland hos fru Brandberg, som hon bodde hos en tid, ”och läste högt från några lösa pappersblad” ur det som skulle bli *Gösta Berlings saga*.<sup>19</sup> Enligt ”En saga om en saga” var det när hon läste kapitel ur den ännu ofärdiga *Gösta Berling* för Sophie Adlersparre, som denna bestämde sig för att hjälpa henne med fullföljandet av boken och ordna så att hon kunde ta ledigt från skolan. Under denna ledighet vistades hon en lång tid på godset Rocklunda.<sup>20</sup> Därifrån berättar hon i april 1891 för sin mamma:

En förmiddag satt jag nere hos Friherrinnan och läste opp ett par nya kapitel för henne o två andra. De följde med med ett så lefvande intresse att de voro rent utmattade då allt var slut, så nog kan den spänna intresset alltid.<sup>21</sup>

Vid tillfällen som dessa har hon alltså prövat effekten av sitt arbete, och det är tydligt att reaktionen från lyssnarna, en eller några få personer, varit tillfredsställande.

När debutboken väl hade kommit ut, började de stora, offentliga uppläsningsevenemangen. Brevens från 1890-talet berättar ofta om dem. Selma Lagerlöf hade fått vänner bland kvinnorörelsens damer i Köpenhamn, och detta fick betydelse på många plan för henne.

Hon berättar om en stor framgång i november 1891 för sin mamma:

Ja mamma så var jag i Köpenhamn för 14 dagar sedan inbjuden af Kvindelig læseforening att hålla en uppläsning där. Jag läste då upp bokens tre första kapitel för 200 människor. Det var mycket roligt, och jag vågar säga att det gick utmärkt bra. [...] Det är bara skada att jag ej kan vara med och läsa upp själf öfverallt.<sup>22</sup>

Om samma uppläsning skrev hon omedelbart till Sophie Adlersparre. Här berättade hon mer om de praktiska problemen – hon var hes och rädd att inte höras. Men hon medicinerade:

och då jag kom opp i katedern med boken framför mig, hade jag en den härligaste röst. Inte vet jag hvar den kom från men den var präktig, klar och tydlig. [...] jag hade ingen aning om att jag kunde läsa så. [...] Att stå så där inför en uppmärksam och sympatisk publik och beherska alla deras tankar, det är väl det bästa man kan tänka sig. Alla möjliga dramatiska instinkter vakna då hos mig, och jag måste anstränga mig för att ej bli för mycket skådespelerska.<sup>23</sup>

Hon betonar lyckan av att kunna trollbinda publiken, men också den tekniska aspekten av läsandet: det får inte vara för dramatiskt, inte för mycket skådespeleri – här skönjer man väl spår av lärdomarna från seminariet. Det var ju, som hon skriver i ett tredje brev som rör detta tillfälle, första gången hon uppträdde offentligt, så det är inte underligt att hon fann just denna framgång glädjande.<sup>24</sup> Hon kom också under de följande åren att hålla flera uppläsningar i samma förening i Köpenhamn. Det finns anledning att fråga om inte den danska högläsningsskulturen haft särskild betydelse för henne. Så var ju exempelvis Herman Bang en ständig resenär med uppläsningar på repertoaren.

Selma Lagerlöf blev så småningom anlitad för offentliga uppläsningar även i Landskrona. Hon skriver litet spydigt i mars 1894 till sin danska kontakt Ida Falbe Hansen: ”Landskronaborna börjar tänka på att jag borde läsa upp här ock. Det är en ära”.<sup>25</sup> I Köpenhamn fick hon läsa som en uppburen författarinna, i Landskrona som en lokal för-

måga på välgörenhetstillställningar. Hon berättade livfullt om skillnaden i ett brev till Helena Nyblom den 7 maj 1894. Hon hade uppträtt på en välgörenhetstillställning i Landskrona.

Ni skall ej tro att jag kunde locka fullt hus, det kan jag i Köpenhamn, men ej här, men det gick dock bra. [...] I Köpenhamn har jag föreläst två gånger i år och skall snart dit åter. Detta är något som ger en viss omvexling åt mitt tysta arbetslif. Det ger en pikant smak åt lifvet att fara öfver till Köpenhamn och vara författarinnan och så komma hit och vara skolmänniska. Men jag tycker mycket om omvexling.<sup>26</sup>

I februari 1895, då brevväxlingen med Sophie Elkan hade börjat, berättade hon för väninnan om en ny uppläsning i Landskrona, åter för välgörande ändamål – man skulle samla pengar till ved åt de fattiga i staden. Det är en rolig beskrivning av omständigheterna, inte minst av vinterkölden som gjorde att föreläsningssalen var kall och fylld av ett lätt kolos, som gav henne huvudvärk och röda händer och förtog inspirationen. ”Jag kom ej i stämning förr än långt inne i historien”, skriver hon.<sup>27</sup> Den här gången hade hon läst ”Ett äfventyr i Vinenta”.

Uppläsningarna beredde henne verklig njutning, och hon var mycket medveten om sin förmåga att läsa. I brevet till Helena Nyblom i maj 1894 är hon ganska utförlig om detta. ”Jag kan ej betona eller ge uttryck, då jag är utan åhörare, men om jag bara har ett par hundra människor framför mig, så får jag en hel massa röster i strupen och vet hur rösten skall nyansera. Då står jag och hör på mig själf helt förvånad, och jag har så hjärtans roligt.” I ett brev till Sophie Elkan i februari 1894 skriver hon om hur hon uppfattar sig själf som splittrad. ”Men när jag står i en kateder med några hundra åhörare omkring mig” – då är hon sann, liksom när hon får stirra in i väninnans ögon.<sup>28</sup>

Det finns en del vittnesbörd om hur hennes sätt att läsa vid denna tid uppfattades. I ett brev citerar hon uttrycket ”min skenbart uttryckslösa röst”, tydligen något som någon annan sagt och som roat henne.<sup>29</sup> Här gällde det läsning för kollegerna vid skolan, och även denna formulering antyder att seminarietidens kritik av alltför starkt patos haft verkan. I tidningsreferat från den offentliga uppläsningen i

Landskrona i mars 1894 heter det: ”föredraget präglades af dramatiskt lif och värme”.<sup>30</sup> Men hon har säkert varit ganska måttfull med effekterna och inte gått långt i skådespeleri.

De första offentliga uppläsningarna gällde *Gösta Berlings saga*. Senare läste hon helst nyskrivna men ännu inte tryckta noveller och dikter. I tidningsreferatet från Landskrona betonades att det som hon läste var en ”hittills otryckt berättelse”, och så har hon under den här tiden allra helst gjort. Ofta nämns ”Margareta Fredkulla”, så 31 januari 1894.<sup>31</sup>

Under jullovet 1893–94 blev det flera uppläsningaftnar i Stockholm. Särskilt betydelsefull var en januarikväll i kvinnoföreningen Nya Idun, där Ellen Key var ordförande. Elin Wägner berättar att den blev en stor triumf, ”men hon begrep ej hur viktigt detta var”, viktigt därför att Stockholms ledande damer samlades där.<sup>32</sup> Vid ett senare Stockholmsbesök, i november–december 1897, förekom också många mer eller mindre privata uppläsningar, bland annat en på begäran av prinsessan Ingeborg, vilket förstås var en ”fin kallelse”.<sup>33</sup> En annan uppläsning ägde rum vid samma tid hos Eva Fryxell och hennes väninnor. Då läste hon ur *Antikrists mirakler*, som hon höll på att lägga sista handen vid: ”Gummorna voro väldigt gripna”.<sup>34</sup>

Selma Lagerlöf såg på 1890-talet sina uppläsningar som ett nöje, men också som ett led i vad vi i dag skulle kalla för marknadsföringen av sitt författarskap. Hon skrev till Sophie Adlersparre den 25 december 1891, när *Gösta Berlings saga* var nyutkommen: ”Jag skulle vilja vara i Stockholm och vinna menniskor för mig och min sak, men det är bäst att låta boken verka själf”. Hon berättade om hur hon hade vunnit lärarinnekåren vid skolan för sin bok genom uppläsningar i privata sammanhang. Hon visste väl vilka texter som ”gjorde sig bra” och diskuterade hur man skulle kunna behandla *Gösta Berlings saga* vid högläsning genom urval av olika handlingstrådar. Litet längre fram i samma brev kommenterar hon sina erfarenheter: ”i stora sällskaper taga de långa mera formlösa kapitlen sig mest ut, och de små formfulländade komma ej till sin rätt”.<sup>35</sup>

Selma Lagerlöfs stora produktion av noveller hängde samman med de många beställningar hon fick från tidskrifter och kalendrar, men hennes behov av material i lämpligt omfång för offentliga uppläsningar har också spelat en roll för genrevalet. ”En bra novell, som tör vara

af passande längd, har jag under tryckning i Svea”, skrev hon till Ida Falbe-Hansen i september 1893, då en uppläsning i Köpenhamn var på tal: omfånget var betydelsefullt.<sup>36</sup> I oktober 1894 skrev hon till Sophie Elkan: ”Jag har så förtvifladt brådtom. Jag skrifver en novell som ej skall tryckas, men som jag vill ha till att otryckt föreläsa här och i Köpenhamn”.<sup>37</sup> Hon läste alltså inte bara sådant som var nyskrivet och möjligen nytryckt, utan skrev vissa saker speciellt med tanke på uppläsning under denna tid.

Även på hennes speciella romanform har uppläsningfunktionen inverkat. När Elin Wägner i januari 1946 introducerade *Liljecronas hem* som radioföljetong sade hon bland annat att Selma Lagerlöf hade bemödat sig om att göra varje kapitel till ”ett litet avrundat färdigt konstverk” och därmed ”långt i förväg perfekt anpassat sig till en framställningsform som varken hon eller någon annan drömde om, medan hon komponerade sina romaner”.<sup>38</sup> Men om Selma Lagerlöf inte kunde ha just radion i åtanke från början, så finns det ändå ett tydligt samband mellan hennes formval och högläsningen. I ”En saga om en saga” berättar hon själv att en tidig version av kapitlet ”Balen på Borg” i *Gösta Berlings saga* skrevs ”för att läsas upp vid ett litet samkväm” och att det var dess fristående, ”avslutade” form som gav henne idén att ”varje kapitel skulle vara ett helt för sig”.

Men inriktningen på högläsning kan också i viss mån ha inverkat på själva innehållet. Hon antyder någon gång, att tanken på att texten skall kunna läsas upp påverkar det berättade i riktning mot ”det passande”. Hon skriver att hon har sin mor och sin syster, som är vanliga människor, ”och jag skulle aldrig kunna skriva något som ej duger att läsa högt bara för deras skull. Ett godt hem blir väl den bevarande makten för mig som för många”.<sup>39</sup> Problemet återkommer i en saltare ton i ett brev till Sophie Elkan i augusti 1894, då hon var på besök hos systemern Gerda i Falun. Där hade damerna läst Sophies noveller och varit nöjda med dem. ”Annars äro de hårda i sina litterära domar häruppe. Inte ens Fröding går an. Det som inte går an att läsa högt, det duger inte”.<sup>40</sup> Det sociala trycket i en läsande och lyssnande grupp kan vara starkt och kännas ända in till den ensamma författaren, som därför ålägger sig en viss självcensur.

Sedan Selma Lagerlöf hade flyttat till Falun 1897 blev det även där

uppläsningar. Intresset från Falubornas sida var till en början lamt. Hon skrev i maj 1899 till Elise Malmros, en nära vän från Landskronatiden: ”En gång har jag läst upp en novell på en soaré, och det tyckte de nog om.” Men senare, under åren 1900–1906, kom hon att bli en återkommande gäst på gymnasiet i Falun vid rektor Sahlins så kallade familjeaftnar. Dessa kvällar bevistades av hundratals gäster.<sup>41</sup> Första gången hon deltog läste hon ”De vise människens brunn” och ”Gamla Agneta”; den lokala tidningen berättar att uppläsningen gjordes ”på ett mästertligt sätt”. 1901 talade hon om Den heliga gravens kyrka i Jerusalem – detta var bara ett par dagar innan första delen av romanen *Jerusalem* kom ut. Då var där massor av folk: ”Jag har så småningom fått ett namn häruppe som uppläsare och nu i Söndags hade jag väl en 400 personers publik, flera än lokalen kunde rymma. Du skulle ha sett så de lyssnade. Det var roligt, jag talade i två timmar nästan och jag tror att jag var trött i två dagar”, skrev hon till Elise Malmros. Senare läste hon i Falun ur *Herr Arnes pennningar* och ur *Nils Holgersson*, båda då ännu otryckta.

Selma Lagerlöf började trots framgångarna som uppläsare med tiden finna de stora framträdandena påfrestande – formuleringen ”jag tror jag var trött i två dagar” säger en del – och hon började bli rädd om sin tid och sin kraft. Hon diskuterar i ett brev till Karl Warburg den 16 november 1902 något förslag som hon inte alls vill gå in på. Egenomligt nog skriver hon här: ”Jag vet ju egentligen rakt inte hur man skall bära sig åt för att läsa, och jag vill inte utsätta mig för ett fiasco. Det vore heller inte något bättre om jag lyckades, då skulle jag aldrig mer få vara i fred i denna föreläsninggalna tid”.<sup>42</sup>

Hon var annars generös med att läsa vid välgörenhetstillställningar och liknande. På Nääs, den stora herrgården i Västergötland, där hon under många somrar bodde tillsammans med Sophie Elkan, hölls kurser i slöjd och lekar för lärare från när och fjärran, och där läste hon gärna högt om kvällarna. När hon besökte Luciafester vid sin gamla skola, Högre Lärarinneseminarier, hände det att hon ”med sin mjuka, vackra stämma läste något ur sina verk för lärare och elever, som samlats framför henne”.<sup>43</sup> Nils Afzelius berättar hur hon vid en middagshjodning hos Valborg Olander i februari 1934 läste tre egna berättelser för gästerna.<sup>44</sup>

Selma Lagerlöf kunde använda sig av högläsning för att pröva den konstnärliga effekten av ett verk före utgivningen, men uppläsning kunde också ingå som ett led i slutarbetet på ett mer tekniskt sätt. När hon vistades i Stockholm i november 1897 för att färdigställa *Antikrists mirakler* hade hon ett hårt och tungt arbete. Det svåraste var då Mathilda Widegren, kamraten från seminarietiden, skulle hjälpa henne med språkgranskning, såsom hon förut hade gjort med *Gösta Berlings saga*. I brev till Sophie Elkan gav den överansträngda författarinnan uttryck för irritation över hjälpen: ”Hon läser högt vart ord klart och distinkt, som skulle hon stämma piano. Och hon är så absolut omedveten om annat än om satserna gå ihop. Det är utmärkt bra, men det retar mig att hon ej vet hvad hon läser”.<sup>45</sup> Hon ville sålunda att den språksäkra väninnan skulle låta sig förföras och entusiasmeras av innehållet och inte bara uträtta sitt professionella grammatiska arbete.

En speciell provläsning skedde i april 1906, då arbetet med *Nils Holgersson* hade kommit långt. Selma Lagerlöf fick idén att pröva boken genom att be en lärarinna i Falun läsa ett par kapitel för barnen för att, som hon skriver till Sophie, hon skulle ”få en liten måttstock på hvad de förstode och finge stryka det som inte kunde uppfattas”; provet utföll till fullständig belåtenhet.<sup>46</sup>

Med växande stilmедvetenhet lade Selma Lagerlöf sig allt mer vinn om att få det skrivna ordet att närma sig den muntliga berättelsens stil så mycket som möjligt. Det finns en minnesbild av hennes verksamhet som lärarinna i Landskrona, kanske romantiserad men ändå med ett trovärdigt innehåll vad gäller just stilfrågan. En av hennes forna elever har skildrat hur klassen fick sitta ute vid Öresund och höra sin ”fröken” berätta historien om drottning Astrid. Den var först skriven som en versnovell och skulle sedan komma i *Drottningar i Kungahälla*. De unga flickorna hade varit fullständigt fascinerade då hon just bara berättat sin historia. Minnesskissen har en epilög, som rör ett möte mellan den förra lärarinnan och den förra eleven under en tågresa. Till sammans hade de påmint sig den där lektionen, och Selma Lagerlöf skulle då ha sagt: ”Den gång, då jag sedan såg, hur ni lyssnade med ögon, öron och alla sinnen, när jag berättade, enkelt och utan rim och meter, då stod det med ens klart för mig, att *det var min egen form*: att bara berätta!”<sup>47</sup>

Att Selma Lagerlöf ständigt var angelägen om att skapa *berättande* tonfall i den text hon höll på att skriva, visar sig också i det förhållandet att hon ibland skrev sina utkast på värmländsk dialekt. Det gjorde hon antagligen för att finna den rätta rytmen och fraseringen, kanske även själva hållningen till det som berättas. Även närmandet till den isländska sagans stil, som bland annat märks starkt i *Herr Arnes penningar*, kan ha haft att göra med viljan att illudera ett muntligt berättande, naturligtvis i en stiliserad, förädlad form. Inte minst upprepningarna, formlerna och de pregnanta replikerna har passat mycket bra för högläsning.

Den amerikanske forskaren Walter Ong har anfört kriterier som utmärker det ursprungligt muntliga talet till skillnad från den skriftliga framställningen, bland andra det additiva, det aggregativa (stående epitet och liknande), det redundanta, det vardagsnära, det agonistiska (det vill säga inriktning på kamp av olika slag), det tillfällesanpassade och det situationsinriktade.<sup>48</sup> Många av dessa muntlighetens särdrag är lätta att belägga i Selma Lagerlöfs verk – om än transformerade efter skriftens krav.

Den lilla minnesbilden ”Julklappsboken” är ett lämpligt exempel.<sup>49</sup> Texten, som skildrar en julklappsutdelning på Mårbacka, är starkt ”additiv”, uppräknande: ”Och sedan pratar vi och skrattar och forskar efter handstilar och jämför våra presenter och låter glädjen stå högt i tak.” – ”Jag gissar, och jag letar i lexikonet, och jag arbetar mig fram rad för rad.” Uppräknningen utnyttjas inte bara för att beskriva utan också för att höja spänningen: texten bygger på att de olika sysaker som flickan får räknas upp, innan den efterlängtdade boken till slut kommer. Ett annat särdrag, de stående epiteten, kommer in på ett indirekt eller parodierande sätt i en passage mot slutet: planscherna i sago-boken föreställer ”stolta furstinnor, präktiga kungar, ädla riddare, strålande feer, avskyvärda trollpackor, underbara sagoslott”. Överflödet av detaljer och omtagningar ingår också i den lagerlöfska stilkonsten. Det vardagsnära är det som ger texten dess åskådlighet. Det agonistiska genomsyrar hela berättelsen: den handlar om en kamp mellan den unga flickan som bara vill läsa och den stora familjen som inriktar sig på hennes uppfostran till kvinnliga dygder. Det situationsinriktade kan man också se i sådant som tilltalet: ”Se, jag skall tala om



att det råder den ordningen”. Många drag från det muntliga berättandet finns sålunda representerade i texten, som är typisk för hennes mogna berättarkonst, särskilt sådan den kom till uttryck i de självbiografiska arbetena.

Om *texten* skall ”bara berätta”, så förstår man att *uppläsarens* uppgift framför allt blir att i tal gestalta berättaren i texten. Den uppläsande, om det är författarinnan själv eller någon annan, tvingas av texten själv att gå in i berättandets tonfall och med sin röst skapa en föreställning om det muntliga vårdade berättande som texten har formats efter. Det som Walter Ong kallar för ”den sekundära muntligheten” får särskilt gynnsamma förutsättningar i och med detta.<sup>50</sup>

Genom att hennes författarmetod var så nära knuten till hennes egen högläsningsspraktik ligger Selma Lagerlöfs verk ovanligt väl till för uppläsningar och har använts så i mycket stor omfattning i skolor och hem.<sup>51</sup> *Nils Holgersson* var länge en given läsning i skolorna, och verk av henne lästes ofta vid föreningssammankomster, till exempel i nykterhetslogerna.<sup>52</sup> Särskilt *Körkarlen* lämpade sig naturligtvis där, men också andra noveller och längre berättelser som *Tösen från Stormyrtorpet* ”förelästes” och diskuterades.<sup>53</sup>

Selma Lagerlöf intresserade sig djupt för radion som medium, och hennes egen röst blev genom den välkänd på 1930-talet. Hon utvecklade ett personligt tilltal, som skilde hennes framträdanden från mer deklamatoriska uppläsningar, framhåller Solveig Lundgren i sin bok om radion och skönlitteraturen.<sup>54</sup> Det finns bevarade prov av Selma Lagerlöfs egen läsning i radioarkivet, som bekräftar detta. En gramofonskiva, vars innehåll numera är lätt åtkomligt i kassettbandsform, samlar en del av dem, däribland ”Julklappsboken”.<sup>55</sup> Ett huvudinslag är inledningen till *Nils Holgersson*. Naturligtvis är det inte den medelålders författarinnan man hör, utan en gammal dam; inspelningen gjordes på 1930-talet. Men tonfallen kan ändå mycket väl vara sig lika. Den lätta värmländska färgningen finns där. Där finns också och framför allt det lugnt berättande, men därtill en ovanlig förmåga att låta känslan genomsyra talet, särskilt känslöfärgen i repliker och i indirekt tal. Detta är ju också mycket märkbart i inläsningen av ”Julklappsboken”, där nyanserna av förväntan, besvikelse och tillfredsställelse växlar livfullt. Men framför allt lägger man märke

till humorn och ironin, som färgar särskilt återgivningen av det indirekta talet.

Nils Afzelius beskrev Selma Lagerlöfs sätt att läsa sådant han upplevde det 1934: "Föredraget var äkta episkt, så att detaljerna inte, som så ofta sker, överbetonas och liksom springer ut ur helheten."<sup>56</sup> Det stämmer väl med vad Augustin Mannerheim säger om hennes läsning av kapitlet "Patron Julius" i *Gösta Berlings saga*: "När man hör hela kapitlet märker man hennes betoningssätt: de målande orden understryks inte utan vikten lägger hon vid ord som för handlingen framåt."<sup>57</sup> Birgitta Holm framhåller i Mannerheims efterföljd den lagerlöfska talade prosans ironiska distans och kallar den kontrollerad, kraftfull, böljande – tempoväxlingarna är många.<sup>58</sup>

Radioföljetongen infördes 1939, och fram till 1955 var Selma Lagerlöfs verk de i särklass mest framgångsrika i genren. Av henne lästes sammanlagt åtta verk, och några år senare kom ytterligare två. Den enorma framgången för Löwensköldtrilogin, som lästes säsongen 1944–1945, hängde samman med Anna Lindahls förnämliga framförande. Mängder av lyssnarbrev vittnar om hur arbetet både i fabriker och hem kunde stå stilla de eftermiddagsstunder då denna följetong sändes.<sup>59</sup>

Numera finns en del av Selma Lagerlöfs verk tillgängliga som kassetböcker. Man har i ett par fall, till exempel för *Herr Arnes penningar*, valt en skådespelare, Stig Torstensson, som läser med en lätt värmländsk färgning av språket och ett något naiviserande tonfall som passar väl till texten. Däremot har *Gösta Berlings saga* lästs in av Per Myrberg utan några som helst dialektala drag. I båda fallen konstaterar man hur osökt texternas fraserings återges av uppläsarna och hur lätt det är att på denna väg dras in i böckernas skeenden.

En anekdot visar hur Selma Lagerlöf själv som uppläsare kunde låta sig förföras av sina egna verk. Vid ett lärarmöte 1912 läste hon upp ett kapitel ur *Gösta Berlings saga*.

Mitt under läsningen stannade hon och gav sig till att skratta högt. "Herrskapet får ursäkta", sade hon, "jag hade själv glömt, hur lustigt det var".<sup>60</sup>

## Noter

- 1 Se Elin Wägner, *Selma Lagerlöf*, I, Stockholm 1942, s. 57 f.
- 2 Högläsningens historia ägnas ett eget kapitel i Alberto Manguels *En historia om läsning* (originalupplaga 1996), sv. övers. 1999, s. 111–125. Se även min uppsats ”Att ge diktverket röst och stämma”, i *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Årsbok 2002*, s. 180–187.
- 3 Eric Johannesson, *Den läsande familjen. Familjetidskriften i Sverige 1850–1880* (Nordiska Museets handlingar 96), Stockholm 1980, särskilt kap. 1, ”Den läsande familjen”.
- 4 ”Bellmansång”, *Mårbacka*, Stockholm 1922, s. 262, Nobeltalet, i *Troll och människor* 1911.
- 5 *Ett barns memoarer*, Stockholm 1930, s. 9 resp. 189.
- 6 Elin Wägner gjorde år 1946 en introduktion till radioföljetongen *Liljecronas hem* och framhöll då inledningsvis högläsningens betydelse i Selma Lagerlöfs barndomshem och att hon gärna själv läste högt. Ms i Sveriges radios dokumentarkiv, RK MI:2543, I, s. 1.
- 7 ”Den åldrande Selma Lagerlöf. Några minnen”, i *Selma Lagerlöf – den förargelseväckande*, 2 uppl., Selma Lagerlöf-sällskapet, Lund 1973, s. 142.
- 8 Augustin Mannerheim, ”Mäta och beräkna i talad text. Metodik och fynd”, i *Vers-mått. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen, Uppsala oktober 1989*, utg. av Eva Lilja, John Swedjemark och Kristian Wählin (Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 2), 1991, s. 163–215.
- 9 *Selma Lagerlöf. Brev I och II* (1967 och 1969), som innehåller ett stort urval brev till olika adressater, vidare *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan* (1992), som ger ett urval av de många breven till väninnan, samt *Mammas Selma. Selma Lagerlöfs brev till modern* (1998), som innehåller alla de bevarade breven till modern. Alla de tryckta brevutgåvorna är redigerade av Ying Toijer Nilsson. De citeras i det följande som *Brev I*, *Brev II*, *Du lär* och *Mammas Selma*.
- 10 Wägner, a. a., s. 71, och Selma Lagerlöf, ”Tal till Eva Fryxells minne”, *Från skilda tider* II, Stockholm 1945.
- 11 *Kungl. Högre Lärarinneseminarieret in memoriam*, Stockholm 1943, s. 138. Det var rektorn Leonard Waern som var starkt intresserad av detta och fick skådespelerskan Hedvig Winterhjelm anställd för att undervisa i ämnet.
- 12 Aivva Uppström, citerad i minnesteckningen över Keijser, *ibid.*, s. 98.
- 13 *Ibid.*, s. 107.
- 14 ”Selma Lagerlöf”, *ibid.*, s. 295.
- 15 Introduktionen till radioföljetongen *Liljecronas hem*.

- 16 Meddelat av Gurli Linder, *Kungl. Högre Lärarinneseminarieret in memoriam*, s. 298.
- 17 *Brev I*, s. 15.
- 18 *Brev I*, s. 21.
- 19 Ruth Brandberg, ”Selma Lagerlöf – lärarinnan, vännen, arbetsgivaren”, i *Mårbacka och Övralid*, Stockholm 1940, s. 69.
- 20 På Rocklunda fanns ett särskilt ”högläsningshörn” i förmaket – se bild i Elin Wägner, *Selma Lagerlöf I*, vid s. 114.
- 21 *Mammas Selma*, s. 89.
- 22 *Mammas Selma*, s. 94.
- 23 *Brev I*, s. 96 f.
- 24 *Brev I*, s. 98, till Ida Falbe Hansen.
- 25 *Brev I*, s. 145.
- 26 *Brev I*, s. 149.
- 27 *Du lär*, s. 37 f.
- 28 *Du lär*, s. 15.
- 29 Brev till Esselde, *Brev I*, s. 105, 25 dec. 1891.
- 30 *Brev I* s. 144. ”Föredrag” betyder här ”sättet att läsa”.
- 31 *Brev I*, s. 142.
- 32 Wägner, a. a., s. 143.
- 33 *Mammas Selma*, s. 139.
- 34 *Du lär*, s. 104.
- 35 *Brev I*, s. 105.
- 36 *Brev I*, s. 137.
- 37 *Du lär*, s. 29.
- 38 Introduktionen till radioföljetongen *Liljecronas hem*.
- 39 *Brev I*, s. 86, till Ida Falbe Hansen, aug. 1891.
- 40 *Du lär*, s. 27.
- 41 Om läsningarna i Faluskolan berättar Sigvard Lindqvist, ”Selma Lagerlöf och rektor Sahlins ’familjeaftnar’”, i *Schola Fahlunensis*, Falun 1958.
- 42 *Brev I*, s. 278.
- 43 Elsa Holm, ”Sally Högström”, i *Kungl. Högre Lärarinneseminarieret in memoriam*, s. 136.
- 44 Afzelius, a. a., s. 142.
- 45 *Du lär*, s. 104.
- 46 *Du lär*, s. 272 f.
- 47 Anna-Clara Romanus-Alfvén, ”Några lektioner för Selma Lagerlöf”, i *Mårbacka och Övralid*, citatet från s. 66.
- 48 Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York 1982, kap. 3.

- 49 *Från skilda tider*, II, Stockholm 1945. Den trycktes först i en antologi för ungdom 1933 och lästes i radio den 27 december 1936.
- 50 Ong, a. a., s. 136.
- 51 Om detta har bland andra professor Birger Bergh vittnat. Till sin 65-årsdag år 2000 fick han motta en festskrift vari denna uppsats ingick i en något kortare version.
- 52 Kerstin Rydbeck, *Nykter läsning. Den svenska godtemplarrörelsen och litteraturen 1896–1925*, Uppsala 1995.
- 53 Rydbeck, s. 248 och 190.
- 54 Solveig Lundgren, *Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925–1955*, Uppsala 1994, s. 48.
- 55 Om Selma Lagerlöf och radion berättar Sven Jerring i *Gamla våglängder och nya kanaler*, 1959; passagen återges på skivomslaget (EMI 30–1, RELP 5009).
- 56 A. a., s. 142.
- 57 Mannerheim a. a., s. 177. Man måste beklaga att Mannerheim har valt exemplet ”Patron Julius” eftersom den inläsningen – vilket han själv påpekar – har bevarats i en inspelning som präglas av ”den primitiva tekniken” som tydligt tvingat fram en viss brådska. Utsagorna om tempot blir därför mindre intressanta. Andra inläsningar, som den av ”Julklapps-boken”, har en lugnare gång.
- 58 Holm, a. a., s. 77.
- 59 Lundgren, a. a. s. 115 ff.
- 60 Ernst Kaper, ”Möten med Nordens namnkunnigaste kvinna”, i *Mårbacka och Övralid*, s. 118.

## Gösta Berling och Fridolin – Lagerlöf och Karlfeldt

Pingstafton 1914 sitter Selma Lagerlöf – som så många andra gånger – och skriver brev till Sophie Elkan. Då ringer telefonen.

Det är Svenska Akademiens sekreterare Erik Axel Karlfeldt, som berättar att man valt in Selma Lagerlöf i Akademien och han vill veta om hon är med på noterna. ”Jag svarade att de skulle göra ett bättre val, någon som kunde göra akademien nytta. Nej, de ville ha en författare för att bringa akademien närmare sin ursprungliga uppgift att vara en hedersinrättning för Svenska skalder. Han påminde om, att om jag sade nej, så blev vägen till akademien inte så lätt igen öppnad för en kvinna.”

Karlfeldt övar mild utpressning.

Selma Lagerlöf fortsätter brevet med att diskutera för och emot. En fördel är just den ”triumf för kvinnosaken” som invalet innebär – här slog alltså sekreteraren an rätt sträng. Det skulle också vara roligt att få samarbeta med ”Karlfeldt, Heidenstam, Hallström, biskop Billing, professor Tegnér”, personer ”som jag annars aldrig råkar”. Att bli delaktig i den intellektuella mansvärlden vore ett plus...

Det som talar mot invalet är att hon upplever det som en pensionering. ”Nu duger jag ingenting till mer, nu blir jag invald i akademien.” Men som det egentliga skälet till sin tvekan anger hon: ”Jag skulle vilja ha gjort något duktigt, innan jag bleve invald.” Kravet att vara en duktig flicka har alltid skapat otillräcklighetskänslor hos kvinnor – tydligen också hos denna världsberömda författarinna, som belönats med Nobelpriset och så här långt bland annat skrivit *Gösta Berlings saga*, *En herrgårdssägen*, *Jerusalem*, *Nils Holgerssons underbara resa...*

Å andra sidan kunde det vara roligt ”för de gamla dagarna, då man

ingenting kan göra själv att tillhöra ett vittert samfund”. När man blir gammal och inte kan skriva, då kan det vara trevligt att ha ett ställe att resa till och träffa folk, filosoferar hon på sitt nyktra sätt.

Självfallet anstränger hon sig också att bagatellisera invalet inför Sophie Elkan – som inte alltid njöt av väninnans och kollegans berömmelse.

I grunden känner Selma sig ärad över att bli invald i denna ”hedersinrättning”: ”jag är uppfostrad till att anse detta, som något så stort, så att man inte kan neka. Pappa talade om Professor Fryxell som en av de aderton med en sådan vördnad att jag för evigt har blivit imponerad”, försvarar hon sig inför Sophie.

När hon sedan får brev från Karlfeldt blir hon lugnad: hon kommer inte att dras in i en massa arbete för Akademien. Hon tillägger: ”Och inte någon akademisk ton över det, bara vänligt”.

Denna förtroendefulla attityd till Akademiens sekreterare verkar hon behålla, trots att hon fick känna på att han mitt i all förbindlighet var nog så obeveklig. Förgäves försökte hon komma undan det ok han snart lade på henne: att skriva en minnesskrift över Zacharias Topelius. Hon tyckte Topelius var tråkig och föreslog i stället att få skriva om den heliga Birgitta.

Själv har jag aldrig riktigt kunnat förlåta Karlfeldt att han tvingade på henne Topelius. Även om hon själv så småningom fann ett visst nöje i att uttolka den finlandssvenske författaren, så blev Topelius-boken ett sant lågvattenmärke i hennes produktion. Och Birgitta gick vi miste om...

Invalet hade sitt pris. Inte minst blev inträdestalet där hon måste hylla sin företrädare, skalden A.Th. Gellerstedt, han med småfågla, en sann pers.

### *Rotlöshet och identitet*

Lagerlöf och Karlfeldt tillhör i stort sett samma skede: hon född 1858, han 1864. De är båda 90-talister och symbolister, delaktiga i samma tidsströmning. Deras verk rymmer en hel del paralleller. Den intensiva livskänslan som avtecknar sig mot en mörk fond, den starka kontrasten mellan kvinnligt och manligt, det nära förhållandet mellan orden och jorden. Båda är på en gång folkliga och exklusiva och fick läsare i skilda samhällsklasser. De är på ett liknande sätt produktiva livet igenom.

Hon kom förstås att tjäna betydligt mer pengar på sitt författarskap och hon blev dessutom en världsförfattare, medan han blev ett språkrör för det svenska och för det Dalarna som brukade betraktas som ett Sverige i koncentrat.

Och Dalarna blev omsider ett föreningsband mellan våra båda författare. 1897 flyttade Selma Lagerlöf till Falun och alltsedan dess blev Dalarna en minst lika inspirerande grund för hennes diktning som Värmland. 1903 inviger hon tillsammans med Karlfeldt Zorns Gustav Vasastaty i Mora. Från och med *En herrgårdssägen* (1899) knyter hon gärna sin fiktion till Dalarna. Främst tänker man förstås på den stora utvandrarromanen *Jerusalem*. Också hon besjunger den glittrande Dalälven och gör folkdräkter, spelmän och dalmålningar synliga. Och ställer fram en figur som den ljuva dalkullan Gertrud som drömmande vandrar i backarna – en lagerlöfsk jungfru Maria.

När hon gör sina slängar åt bolagen som köper upp mark och skog anknyter hon till samma tema som Karlfeldt i dikten ”Till en jordförvärvare”. Hennes sista dalabok handlar om Anna Svärd, den fattiga gårdfarihandlerskan och analfabeten. Anna går med kramsäcken som så många andra män och kvinnor från detta landskap.

Selma Lagerlöfs och Erik Axel Karlfeldts personliga öden har också vissa beröringspunkter. Båda drabbades som unga på ett likartat sätt av den ekonomiska lågkonjunkturen på 1870-talet, den som medförde att den gamla herrgårds- och bruksstrukturen i mellansverige vitttrade sönder. Inte bara Karlfeldt utan också Lagerlöf blev ryckt ur sin groningsgrund.

Båda måste lämna sin hembygd och skaffa sig utbildning och försörjning. Båda fann till en början sitt levebröd som lärare. Selma Lagerlöf undervisade vid en flickskola i Landskrona i tio år innan hon vågade ta avsked av sin tjänst för att leva på sin penna.

För Lagerlöf liksom för Karlfeldt var upprottet från hembygden förknippat med smärta, för båda var sorgen särskilt relaterad till fadern: Erik Axels far fick sitta i fängelse till följd av oegentligheter och tvingades lämna sin gård. Selma Lagerlöfs far blev alkoholiserad och oförmögen att sköta sin egendom. Samtidigt blev dessa tunga erfarenheter en förutsättning för diktandet. Själva rotlösheten blev så små-



ningom produktiv, när den förknippades med distans och längtan: den skapade minnets spelplatser med stark suggestion.

Men de ungas uppbrott från barndomen såg olika ut. Lika självklart som att Erik Axel tog studenten på läroverk och sedan fortsatte till universitet för studier, lika självklart var det att den unga kvinnan vid den här tiden fick en helt annan bildningsgång.

Selma hade fått sin tidiga utbildning i hemmet av guvernanter och hon hade själv vid 20 års ålder knappast något annat att se fram emot än ett liv som guvernant eller sällskapsdam. Lite känd hade hon blivit i trakten kring Sunne för sin lätthet att skriva vers och spela dockteater. Risken fanns att hon aldrig skulle komma längre än till denna hemman-nille-nivå. Men hon kände att hon måste bort för att en gång kunna förverkliga sina författardrömmar. Hon var djärv nog att mot sin fars vilja slå sig ut, låna pengar och söka in på Högre lärarinneseminariet i Stockholm där många av tidens mest begåvade flickor fick sin utbildning.

Lagerlöf och Karlfeldt levde i ett samhälle där kvinnor och män fungerade åtskilda på ett helt annat sätt än nu. Kvinnorna hade ännu inte samma formella rättigheter som männen. Det kan vara värt att begrunda att den Selma Lagerlöf som fått Nobelpris och nu 1914 också invaldes till Svenska Akademien, hon som därtill var godsägare och egen företagare med många underlydande – hon hade ingen rösträtt.

Också kulturen utgjorde – och utgör i stort sett fortfarande – en lekplats för män. Svenska Akademien var alltifrån början en sammanlutning för mäns riter. Det är betecknande att Selma Lagerlöf så sent valdes in i denna illustra församling. Karlfeldt satt där sedan 1904. Hon fick självklart stå tillbaka för bröderna. Fick den roll männen tilldelade henne. Med hennes delaktighet i det intellektuella brödrskapet blev det också så och så.

### *Den dionysiska utmaningen*

Det kan vara svårt att jämföra en epiker som Selma Lagerlöf med en lyriker som Karlfeldt. Men Lagerlöfs prosa rymmer en hel del poetiska drag – poesi var för henne ett begrepp med hög klang, ett estetiskt nyckelord. Karlfeldts dikter innehåller å sin sida berättande inslag, karakteristiker av personer och rollfigurer.

I sin bok *En löskekarl* hävdar Karl Ivar Hildeman att Karlfeldt skapat sin värld med Fridolin och kompanerna närmast efter mönster från Gösta Berling och kavaljererna på Ekeby. Han pekar särskilt på dikten ”Böljeby-vals” i *Fridolins lustgård*: ”På detta Böljeby härskar ’en senad skara’, i en miljö som mer påminner om Ekebys 1800-talsherrgård än Böljebys 1500-tal”. Likheten ”mellan kompanerna på Böljeby och kavaljererna på Ekeby är påtaglig”, menar han. Ännu mer anknyter ”Löskekarlarnas sång”, där Karlfeldt talar om ”glädjens festspel” och om mansförbundet ”skämtande som gudar”, till kavaljerernas tolvmannaskara.

I Karlfeldts diktning om lust och lek och vild livskänsla finns mycket som påminner om Selma Lagerlöfs debutverk. Dikter som ”Bekransa mig!” och ”Fanjunkar Berg” (i *Vildmarks- och kärleksvisor*, 1895) hyllar glädjen som ett trots mot ålderdom och förgängelse enligt samma livsanammelsens filosofi som i *Gösta Berlings saga*. Fanjunkar Berg har en bror i fänrik Örneclou i kapitlet ”La cachucha”, han som gör ett heroiskt försök att svänga sig i dansens virvlar, fastän gikten förstelnat honom.

Dikten ”Bekransa mig!” studerar Gunnar Tideström i sin uppsats ”Karlfeldt och tidsströmningen”. Själv bekraningen innebär en tidstypisk dionysisk utmaning mot tidens ”svårmodsluta”, hävdar han. En sådan bekraning hade Selma Lagerlöf redan på ett lekfullt sätt gestaltat i kapitlet om patron Julius i *Gösta Berlings saga*: den runde kavaljeren Julius – en sann Falstaff – grips av ånger över sitt drönarliv på Ekeby och vill lämna det. Men på vägen möter han en skara glada flickor på utflykt. De bekranar honom och smyckar både honom och hans oxskrinna med doftande blomster. Och för honom i triumf tillbaka till det glada livet på Ekeby.

I sin bok *Många maskers man* visar Jöran Mjöberg på den användning av folktrons element som förenar 90-talisterna Karlfeldt, Fröding och Lagerlöf. Han ser Selma Lagerlöfs berättelse om skogsfrun i kapitlet ”Kevenhüller” i *Gösta Berlings saga* som en förutsättning för Karlfeldts dikt ”Huldran”, daterad till 1893.

Diktsamlingarna *Fridolins visor* och *Fridolins lustgård* kan relateras till *Gösta Berlings saga* också med tanke på deras rubriker. Karlfeldt placerar en hjälte i centrum, bygger upp sina dikter kring en figur som fått en stark identitet i vår litterära tradition. Fridolin dansar full av det söta vin nu och alltid – Gösta Berling, han som till och med drack

ur nattvardsvinet, stiger ständigt upp i predikstolen. Båda ingår som mansmyter i vårt mentala arv. Ingen av dem är särskilt individualiserad, de står som figuranter eller symboler för dikt och inspiration och för den vilda och fria livskänslan. När det gäller de övriga karlarna i persongalleriet, de som rör sig kring huvudpersonerna, blir tonen – såväl hos Karlfeldt som Lagerlöf, men framför allt hos den manlige författaren – ofta mer gycklande. Själva namnen får hos Karlfeldt en sexuell komisk accent: Pillman, Ollondal, Krylbom, Adrian Brushane.

Och världshuset är en självklar spelplats för deras sinnesglädje och livsberusning. Där sjunger Pillman och Adrian Brushane ölets och vinets lov. I *Fridolins lustgård* hittar vi dikten ”På världshuset Kopparföljeln” där ”Bacchi män” står i blickpunkten. Och i den dikt som helt enkelt heter ”Världshuset” (i *Flora och Pomona*) blandas män av skilda sociala kategorier: adelsmannen och sjömannen, skraddaren och ämbetsmannen – alla förenas de i sin dyrkan av det ”sjudande öl”. Dikten slutar med att männen snubblar hem plaskande i månens uthållda mjöd – ännu en fyndig bild av Karlfeldt, denne expert på mänmetaforer. Tanken går till nyckelkapitlet ”Julnatten” i *Gösta Berlings saga*, där punschen sköljer över kavaljererna, där de ligger kring bålen som kring ett altare. En gemensam nämnare för Lagerlöf och Karlfeldt ifråga om den glädjefilosofi som dansken Vilhelm Andersen kallat ”Bacchustoget i Norden” är förstås Bellman.

Gösta Berling och Fridolin ter sig som ett slags tidlösa prototyper för det manliga. Det är inte mannen samhällsbyggaren eller mannen som pater familias utan mannen som inspiration och erotisk aktivitet det handlar om. Don Juan-draget finns hos såväl Fridolin som Gösta Berling. Fridolin beskrivs som ”många kvinnors gäck” och Gösta Berling enleverar kvinnor på löpande band, hans häst heter Don Juan. Men båda herrarna träder till sist ut ur lustgården och in i det äkta ståndet.

Det var alltså den kvinnliga författaren som först gestaltade den galnaste och häftigaste mansvärlden i 1890-talets mytologi: kavaljersskaran i *Gösta Berlings saga*. Lagerlöf skildrar ett Schlaraffenland, en lustgård för män med jakter, musik, baler, sköna kvinnor, brännvin och punsch (hos Karlfeldt står ölet i fokus). Det militanta draget är ett självklart inslag i denna värld. De tolv kavaljererna är hierarkiskt ordnade efter den militära rangrullan, alltifrån överste Beerencrutz, major Fuchs, kapten Berg, löjtnant Aquilon, fänrik Örneclou ända till den lille trumslagaren Rus-

ter. De är alla små napoleoner: en av dem, den mystiske kusin Kristofer, var till och med en ”i den store kejsarens följe” och for ”väldigt fram” i de dånande striderna nere i Europa. Det finns alltså ett martialiskt stråk i skildringen av kavaljererna – som bara svagt avspeglas i Karlfeldts mansvärld. Men krigsäran omsvävar tolvmannaskaran i *Gösta Berlings saga* som myter och skrönor från det grandiosa förgångna. I nuet handlar bragderna om kortspel, punschbrygd, dans och enleveringar. Det heroiska får en parodisk dimension – men visst är det fläkt över kavaljererna:

Se dem runt om bålen, kavaljer vid kavaljer! Tolv äro de, tolv män. Inga dagsländor, inga modehjältar, utan män, vilkas rykte sent dör i Värmland, modige män, starke män.

Inga skinntorra pergament, inga tillsnörda penningpungar, fattige män, sorglöse män, kavaljerer hela dagen.

Inga morsgrisar, inga sömniga herrar på eget hemman. Vägfarande män, glade män, riddare av hundra äventyr.

Berättelsen förhärligar detta maskulina överdåd. I djärva metaforer hånas allt pedanteri, alla snåla regler, all död i livet: inga skinntorra pergament, inga tillsnörda penningpungar. Texten moraliserar inte. Ändå finns det förstås en ironisk underton i presentationen, inte minst i den monomana accenten på ordet man.

I stort sett läser jag Karlfeldts manlighetsmyt på samma sätt, den som han omsätter i sina ungarlar och kompaner. I dem gestaltar han det burleska och karnevalska: det som också var ett mål med *Gösta Berlings saga*. Kvinnorna, dansen, det beska ölet (Hildeman talar om ölsymbolen hos Karlfeldt) är tecken och symboler för livets överdåd. Båda författarna spetsar det dityrambiska med ett stänk av nietscheansk högfärd. Så skapas ”en hög munterhet” som Åke Janzon benämner livsintensiteten hos Karlfeldt.

Samtidigt är båda medvetna om det farliga och förödande i den maskulina livsutlevelsen. Det finns några ställen i *Gösta Berlings saga* där kavaljererna avslöjas som traktens huliganer. Selma Lagerlöfs släkt hade en bitter erfarenhet av vad det betydde av skövlad familjelycka för den kvinna som llerade sig med en man av kavaljerernas art. Hennes egen faster Anna – faderns älsklingsyster – hade fått sitt liv förött av en av dessa kavaljersfigurer, den officer som stod modell till överste Beeren-

creutz. I *Gösta Berlings saga* fördöljs inte denna destruktiva sida. Den uttrycks i mörkt lidelsefulla rytmer:

Vad är en kavaljers kärlek, vad är en kavaljers tro? En käresta idag, en i morgon, en i öster, en i väster. [- - -] stackars, stackars den, som älskar en kavaljer. Hon måste söka honom, där han ligger full vid väggkanten. Hon måste tyst se på, då han vid spelbordet öder bort hennes barns hem. Hon får tåla, att han svärmar kring främmande kvinnor.

Men kvinnan är drabbad av kärlek:

[- - -] vilken man var då ej denne, i stånd till allt, väldig i gott som i ont, stordådens man, de starka ordens, de lysande gärningarnas man! En hjälte, en hjälte!

Så tjasas Elisabeth Dohna, den unga grevinnan, av Gösta Berling. Motvarande tema hos Karlfeldt finner vi i dikten ”Herr Snakendal” i *Fridolins visor*:

”Den som skall dela lott med mig  
får driva kring på vildmansstig  
i himlens alla väder.  
Jag satt på krog vid spel i natt;  
där vann jag häst, där vann jag skatt  
och dessa granna kläder.  
Farväl! Nämn aldrig Snakendal,  
hans blotta namn är skam och kval.”

Men flickan, så vek och mild som vissa flickor är såväl hos Karlfeldt som hos Lagerlöf, följer med glädje herr Snakendal.

”Jag följer dig i skam och nöd  
och över land och bölja.”

### *En dunderkarl*

Det tycks som om kontrasten mellan manligt och kvinnligt skärps på ett särskilt sätt i slutet på 1800-talet. Medan det manliga förknippas med dans och drickande och också med det sunda, starka och sturs-

ka står det kvinnliga antingen för det farligt förföriska eller det goda och milda. De kontrasterna finner vi både hos Lagerlöf och Karlfeldt. För Karlfeldt blev det nietzscheanska manlighetssyndromet inspirerande, betonar Roland Fridholm i sin omdiskuterade bok *Sångmön av Pungmakarbo*, 1950.

Fridholm betonar att speciellt Heidenstam betytt mycket för Karlfeldt när det gällde att uttrycka sig i maskulina termer. ”Jag ville vara kvinna för att helt/ få älska mannen så som han förtjänar”, utbrister en av figurerna i Heidenstams debutbok *Vallfart och vandringsår* som kom ut 1888 och förebådar det litterära 90-talet. Och att de raderna ur dikten ”Muchails aftonbön” etsade sig in i sin samtid framgår av att Selma Lagerlöf travesterade dem i ett brev till Sophie Elkan: ”Jag ville vara man för att älska dig så som du förtjänar”, skriver hon till vännen.

Men ingen av 90-talets diktare kretsar så påfallande kring *begreppet man* som Karlfeldt gör. Redan hans byte av namn från Eriksson till Karlfeldt visar hur viktig den manliga identiteten var för honom. Ord som manlig, jordson, härdig och stark, mandom, manhaftig, karlakarl har hos Karlfeldt en positiv – men ofta nog också en komisk – laddning. I *Vildmarks- och kärleksvisor* förekommer uttryck som ”en tanke manlig och djärv” hos denne diktare som först och främst är ”en man bland män”. ”Här rider an en dunderkarl” heter det i dikten med den signifikanta titeln ”Hästkarlar” i *Flora och Pomona*. Och hästkarlarna är ”Allesamman tjusande män/ och ingen späd och vek./ Allesamman brusande män/ i kamp och kvinnolek.”

Karlfeldts manskult förstärks av olika element och attribut ofta hämtade från naturen: stormen är som många påpekat i hans diktning nästan synonym med manlighet. Särskilt hösten och höststormen, medan sommaren står för det vekt kvinnliga: ”Möter du nordanvinden, karl,/ då möter du man och ära”, får vi veta i ”Vinterhälsning” i *Flora och Pomona*. En annan rad i samma dikt lyder: ”Hövding, ryck an, jag är din man,/ din man under sälla stjärnor”.

Bjässarna i det förgångna manas också fram för att konkretisera det storkarlsaktiga: min farfars far ”var en karlakarl”, heter det i *Fridolins visor*. Manlighetskulten är nära förknippad med bondeidealet. Den självägande, nationalistiska och medvetna bonden som brukar förknippas med landskapet Dalarna blir symbolen för manlig styrka. Honom

möter vi i ”En envig dalkarls visa” (*Fridolins visor*) där skalden önskar sitt landskap ”mandom och tro”. Stenen vid Brunnbäckes älv som stolt vittnar ”om kraft, som i trångmål vet hjälpa sig själv” hyllas i dikten ”Uppbrott”, som står i samma diktsamling. Och i ”Tuna ting” (*Fridolins lustgård*) är ”de män som i Dalarna råda” och samlas till ”manliga rådslags fullbordan” några alldeles särskilda karlar.

Här möter också Selma Lagerlöf upp, hon som skrev några av sina viktigaste arbeten i Dalarna. Hennes storbonde, Ingmar Ingmarsson, blev huvudperson i romanen *Jerusalem* (1901–02), den som skildrar hur en skara bönder bryter upp från sin hembygd för att förena sig med en amerikansk religiös koloni i det heliga landet. Som motivering för detta val av ämne har Selma Lagerlöf angett att hon ville skildra ”ett stordåd av de svenske” i samma anda som Heidenstams *Karolinerna*. I Ingmar Ingmarsson har hon skapat en antipod till Gösta Berling: bonden är kavaljerens motsats. Han är ful, saktmodig, eftertänksam, fåordig – men också han är i grunden en hjältetyp, full av handlingskraft och styrka när det gäller.

Hos 90-talisterna blir bönderna bärare av det kärva, storsvenska idealen. Men det finns också en manlighetskult som omsätts i storvulna upptåg, lekar och ritualer. Det är bravader som man gärna förknippar med Karlfeldt och vänner som Zorn, Ankarcrona, Engström. I sin bok *Mine Herrar... Om inträdestalen i Svenska akademien* kommenterar Kerstin Ekman syrligt denna ”ludna manlighet”, där militarismen inte är långt borta.

I sin uppsats om ”Karlfeldt och tidsströmningarna” har Gunnar Tideström gett en delvis ny belysning åt dessa maskulina ritualer. Han beskriver dem mot en fond av pessimism, livströtthet och moralistiskt trångsinne i det samtida Sverige. Inte minst i Dalarna skapade väckelserörelserna i slutet på 1800-talet en animositet mot dans och lust och glädje som 90-talisterna försökte besvärja och bekämpa.

Tilläggs kan att Selma Lagerlöf redan som barn blev berörd av konfrontationen med väckelsens folk i Värmland. I *Ett barns memoarer* berättar hon om det hat med vilket hennes far, löjtnant Lagerlöf, omfattade den frireligiösa rörelsen. Om man kan betrakta kavaljerernas skönhetslidelse och livsaptit som en reaktion mot läsarmentaliteten är dock osäkert.

## *Manligt och kvinnligt*

Att 1890-talets förhöjda livskänsla identifieras just som maskulinitet tyder på en macho-mentalitet som idag är starkt ifrågasatt. Äldre forskare och kritiker – som nästan undantagslöst var män – inskräpte med välbehag den sunda och manliga livskänsla som man ansåg genomsyra Karlfeldts diktning. Man gjorde sällan någon skillnad mellan diktaren och de diktade rollerna. Hans lyrik såg man gärna som ett omedelbart utflöde av författarens person och uppfattade inte att Karlfeldt var ”många maskers man”. Både han och Lagerlöf råkade också ut för förenklade presentationer och generaliseringar som bottnade i tidens könsfördomar.

Selma Lagerlöf beskrevs som naiv, moderlig, god, kvinnlig, barmhärtig. Bildligt presenterades hon som sagoberätterskan respektive sagotanten, som spinnerskan vid sländan, som väverskan – till och med norran förekommer i den mytologisering som särskilt Oscar Levertin, tidens ledande kritiker, bestod henne. Motsvarande karakteristiker av Karlfeldt ter sig som en nästan komisk kontrast till Lagerlöf-bilden. Då möter vi ord som viril, karlavulen, trygg, märgfull, manhaftig, mannavilja, sund mankraft, stolt, trygg, helgjuten, livsbejakande, stor-svensk, karsk, stursk.

Det här är begrepp som används i karakteristiken både av Karlfeldt själv och av hans verk. Ett mera ovanligt ord som jag noterat är ”manvulenhets”, det har Torsten Fogelqvist lanserat och han är den som starkast inskräper bilden av ”manbarhet och hälsa” hos skalden. Det maskulina härleder Fogelqvist från det götiska, när han hävdar att det hos Karlfeldt finns samma plädering för ”mandoms övelse och sinneshärdning” som hos Geijer och Tegnér. Det kan också vara värt att citera Sven Stolpes positiva syn på Karlfeldts dragning till ”själisk fasthet och manlig konstans”. ”Man förstår honom illa, om man icke inser, att detta ständiga hamrande på idealbilden av orubblig virilitet också betyder självuppfostran och självtukt”.

Efter hand har synen på det manliga hos Karlfeldt och hans verk nyanserats. Olof Lagercrantz problematiserar det maskulina hos Karlfeldt i sin bok *Jungfrun och demonerna*. Men också han framhåller det ”breda” och ”trygga”, när han talar om skaldens ”manligaste år” i början på 1900-talet. Då utbildas det ”bondesturska och manhaftiga ideal, som vi närmast förbinda med hans personlighet” och som riktar



sig mot ”det dästa”. Karlfeldts känsla ”växer i nordanstormen till manlig och trotsig styrka och till karsk svenskhet”.

Lagercrantz ser positivt på ”det sunda” – ett begrepp som starkt sjunkit som värdeomdöme i senare år. Samtidigt understryker han, liksom också Hildeman, att det finns en rågång mellan Karlfeldt och den ursunde Fridolin. Det finns en risk att man ser Karlfeldt som en *staty à la Geijer* eller *Runeberg*: ”han är också vänd mot natten och djupa”, skriver Lagercrantz. Löskekarlens förklädnad betraktar han som en önskan att fly från kraven.

Den som på ett djupare psykologiskt sätt diskuterat mansrollen hos Karlfeldt är återigen Roland Fridholm i *Sångmön från Pungmakarbo*. Han ser att det manliga är för hårt spänt, att det är en pose, en mask, ett slags kompensation, ett värn mot det alltför ömtåliga, den inre sårbarheten. Det ”sjuvärdes karlavulna” är, skriver Fridholm, den inte ”fullt och helt utvecklade mannens” attityd, ”det ser bara så ut”. Också Lars Forssell talar om Karlfeldts kärlek ”till hårdheten, manligheten och blåsten” som en förklädnad.

När det gäller Karlfeldt har litteraturforskarna i hög grad – i alltför hög grad – varit benägna att relatera hans diktning till hans biografi. Men det finns också åtskilliga skarpsinniga analytiska studier av det sammansatta i hans attityder, inte minst när det gäller manskulden. I sin fint genomförda analys av dikten ”Gallhumle” framhäver till exempel Reidar Ekner den avslöjande raden ”vi hyckla njutning, när vi svälja galla och spänna bröstet stramt, fast hjärtat darrar”, en mening som också Åke Janzon citerar som prov på komplikationen i Karlfeldts väsen.

Jag tycker vidare att man alltför lite betonat hur Karlfeldt vrider upp sina dikter åt det humoristiska hållet. När han skildrar det sju djävlarlarskarlaktiga hos sina hästkarlar, då gör han det ju med glimten i ögat. Samma glimt som man anar hos Selma Lagerlöf när hon bejakar kavaljerernas bravader.

Den manligt utmanande livskänslan från 90-talet dämpades efter hand. Både hos Karlfeldt och Lagerlöf sker en utveckling och en problematisering av könsroller och livsteman. Diktarna förändrades och blev äldre.

Att en författare i yngre år återger upplevelsen av styrka på ett annat sätt än senare är ju ganska naturligt, likaså att den karska ungdomsat-

tityden omvandlas till en mer sammansatt hållning. När det gäller Lagerlöf är det främst i hennes tidiga diktning man möter livsbejakelse och uppsluppen glädje. Samtidigt finns hos henne redan i *Gösta Berlings saga* en moralisk medvetenhet och en stark kritik av manlig despotism. Jag behöver bara nämna scenen då den maktfullkomlige Melchior Sinclair stänger ute sin sköna dotter Marianne i smällkalla vintern, för att hon begått brottet att ha dansat med Gösta Berling.

Hos Karlfeldt är det framför allt de tidiga jag-dikterna som övermodigt förhärligar mannen. En kärnkarl, stabil och hård "lik furans tjur" som det heter i dikten "Kanske" i *Fridolins visor*. Eller ta den triumferande raden "Mitt hjärta är en stadig bälg/ av ekebarkat skinn" i dikten "Ett hjärta" i *Fridolins lustgård*. För att inte tala om de kända raderna ur dikten "Om en tillbörlig vrede" i samma diktsamling: "Lägg tungt och fast din hand i bordet/ och som ett lejon kungligt ryt,/ och säg det rätta, vissa ordet/ manhaftigt utan flärd och skryt."

Men redan i *Fridolins visor* finns en svit dikter som går i annan tonart, som talar om oro och svärta. Det är en sorts centrallyrik med självutlämnande tonfall. Rubriken på de dikterna lyder "Liv och död" och anger att det handlar om en existentiell upplevelse: "Jag är en sjungandes röst [- - -] Jag är ett drivande blad [- - -] Om jag stannar på ett berg eller drunknar i ett dike, / det vet jag ej, det bryr mig ej, det rör jag icke för." Slutdikten i denna svit, "Drömmen och livet", uttrycker längtan efter en storvulen mansroll: ville vara en mäktig man – och en orädd man, men summerar resignerat: "Så vart jag en drömmare, icke en man!" Det är en passus som visar att Karlfeldt inte vilar trygg i sin mansroll.

I *Fridolins lustgård* tar dikten "En madrigal" på ett halvt skämtsamt sätt upp problemet med mansrollen i gungning – ett angeläget ämne för många mansläger under senare år, föreställer jag mig. Madrigalens trubadur ställer frågan: hur vill egentligen kvinnan ha mannen? Ty hur han än uppträder, smäktande eller bestämd, så får han nobben. Dikten "Tillägnet" i *Flora och Pomona* ger också ett slags lägesrapport. Han är den "stilla svärmaren i sagan" men också en "tidens son, den feberns färla jäkter". Han är "den siste riddaren av liljan / i dessa bolesiska rosentider", han är en dansare, en ryttare, en kurir. Ännu i *Flora och Bellona* drömmer han längtansfyllt om rollen som "en stigarnas fria tattare" – det är i "Poeten till sångmön".

## Rörelse och rotfasthet

Löskekarlen, erotikern, den frie vandraren – Karlfeldts gäst och negativ, menar Hildeman – representerar den ena polen i hans livskänsla. Jordsonen, kyrkvärden, den andra. En som särskilt studerat denna dubbelhet hos Karlfeldt är Peter Hallberg, bland annat i den insiktsfulla studien av Sub luna-dikten i Svenska Akademiens antologi *Att välja sin samtid*. Karlfeldt var i djupet av sin själ inte enbart en jordson, betonar han. ”Länge kände han sig lika mycket, eller mera hemma i de irrande löskekarlarnas brödraskap”. I själva verket är han trofast både mot det stabila och det rörliga. Troheten omspannar både bonden och poeten-vagabonden, sammanfattar Hallberg i en annan uppsats. Han betraktar alltså inte, som Lagercrantz, löskekarlen som ett uttryck för flykt.

Också Selma Lagerlöf bejakar denna dubbelhet av rörelse och rotfasthet. Gösta Berling kan ses som ett flöde av ungdomligt övermod och livsbejakelse. 1901, tio år efter *Gösta Berlings saga*, kommer *Jerusalem*, där de trygga jordsönerna, Ingmarsättens medlemmar, står i centrum. Selma Lagerlöf har nått fram till medelåldern, besinningens skede. Några år senare etablerar hon sig också som jordbrukare i fädernas spår. 1907 köper hon tillbaka Mårbacka och 1909, när hon fått nobelpriset, fördubblar hon ägorna.

Men också om henne gäller att både rotfastheten och rörelsen ingår i registret. Ingmar Ingmarsson är bonden som stannar kvar vid torvan – diktaren som plöjare – men hon berättar också med sympati om dem som vågar uppbrottet, resan ut till det okända och irrationella. Hon hade ju själv vågat sig ut och bort och tagit det modiga språnget att satsa helt på sitt författarskap. Jag tillhör vildfåglarnas släkte, skriver hon vid ett tillfälle – och ingenstans identifierar hon sig så med sina diktade gestalter som i *Nils Holgersson*.

I sammanhanget kan det vara intressant att notera att ledaren för gässen i ett ursprungligt manuskript till skolboken var en manlig gås – Atje – som på samiska betyder fader. Selma Lagerlöf kom alltså på bättre tankar när hon gjorde om ledaren för vildgåsflocken till en kvinna. Då bryter hon med normen som ännu vid 1900-talets början sade att den styrande i gruppen skulle vara en man. Akka blev urbilden för en klok, erfaren ”kvinna” med stor auktoritet – inte en gumma, inte en käring. Att just hon fick en så central roll i den skolbok som gene-

rationer svenska barn läste, bör ha fått sin betydelse. Ett led männe i vår berömda svenska väg mot jämställdhet?

### *Oro och skuld*

Jag skrev inledningsvis om kongruensen mellan Selma Lagerlöf och Karlfeldt när det gällde ungdomens livssituation. Också det senare skedet i deras utveckling visar intressanta likheter. Båda går in i en fas där de lämnar romantikens uppdrivna uttryckssätt och utvecklar en större enkelhet i skrivsättet. Samtidigt breddar de sin sociala och psykologiska repertoar. Karlfeldt skriver "Fattigmansverser" och "Gamle drängen" och rolldikter som "Väverskan" och "Ljustöperskan". Lagerlöf lämnar storbonden på Ingmarsgården och berättar om den fattige och förvirrade torparen Jan i Skrolycka i *Kejsarn av Portugallien*. Och hon skriver om torparen hos Dobbrichsen, som slitit hela sitt liv med dagsverken på herrgårdarna. Vi är långt från kavaljeren och löskekarlen.

Båda dessa diktare närmar sig också mer än tidigare den personliga bekännelsen. I *Körkarlen* (1912) komprimerar Selma Lagerlöf till kortakommanden, lidande och skuld i den kända bönen: "Gud, låt min själ få komma till mognad, innan den skall skördas!" I sin dikt "Sjukdom" (i *Flora och Bellona*, 1918), med dess personliga, biktande tonfall, kommer Karlfeldt mycket nära denna formulering. Avslutningen på dikten lyder:

Jag var ej mogen, jag var ej värdig,  
ty nog jag lidit och nog jag njutit,  
men ett står kvar, förr'n en man är färdig:  
att skapa lycka ur vad han brutit.

### *En riktig karl*

Men låt oss till sist lämna dikten för verkligheten. Åter sitter Selma Lagerlöf och skriver brev till Sophie Elkan. Året är 1919. Det är november och Selma har varit på sammanträde i Svenska Akademien. Hon rapporterar för sin vän om en uppbygglig och enastående händelse: "I går var Nobelval i Sv. Akademien och då hände något så egendomligt och

vackert. Vi hade röstat på Karlfeldt för ett av prisen. [- - -] Karlfeldt fick ju inte vara närvarande, då beslutet fattades. Men då allt var slut, kom han in och fick veta sin lycka samt avsåde sig tvärt. Han ville inte mottaga något pris, då han var Sv. Akademiens sekreterare. Det var ju märkvärdigt och ståtligt gjort och vi kände oss mycket upplyftade, en stark stämning grep alla, det var ett stort ögonblick, som vi voro lyckliga över att få uppleva, Schüeck var i sjunde himlen. ”Tänk, att vi har en sådan man som sekreterare!” Det var ett sådant där ögonblick, som jag har läst i romaner och själv skrivit om, men inte förr upplevat.”

Ja, visst finns sådana ögonblick – och sådana män – i Selma Lagerlöfs berättelser. Ta Gösta Berling när han efter enleveringen av unga grevinnan sticker händerna i eldbrasan på Borg för att rädda henne undan skymfen att kyssa dem, så som hennes inskränkte man befallt. Vilken uppenbarelse denne Gösta Berling!

Eller ta scenen i *Liljecronas hem* då titelpersonen oförskräckt hoppar i rävgropen för att döda vargarna som störtat ner där. När han tagit sig upp går prästdottern emot honom med lysande ögon. ”Nu har jag sett en riktig karl en gång”, sa hon. ”Det har jag längtat efter i hela mitt liv.” Eller händelsen då Selma och Sophie är på resa i Orienten. Deras vagn fastnar i ett kärr. En man kommer åkande på ”en simpel arbetsvagn”. Han stannar och drar helt sonika upp deras ekipage ur dyn. En räddare, en Perseus, men också helt enkelt ”en riktig karl”. Så berättar Lagerlöf i ”Andromedas klippor”, tryckt i den postuma volymen *Från skilda tider 2*.

Och nu upptäcker hon samma storstilade tilltalande manlighet i akademiens sekreterare. Det uppbyggliga ögonblicket då Karlfeldt avsåg sig nobelpriset beskriver hon ännu en gång, i ett födelsedagsbrev till en annan nära vän, Elise Malmros, här med fler konkreta detaljer:

Jag har varit i Stockholm för att dela ut två nobelpris. Som du såg av tidningarna blev intet utdelat, och det tog sig verkligen litet snopet ut. Men så illa var det inte i verkligheten. Ser du, akademisterna äro allihop sådana Karlfeldtsbeundrare, att de ämnade trotsa utlandet och ge honom priset. Han själv ville det inte, det sade han tydligt ifrån redan förut. När valet skulle företagas, blev han emellertid bortskickad, och vi valde honom för

1918 års pris, i föl blev detta reserverat. Till 1919 års pris var Per Hallström starkt ifrågasatt (!), men han hade också så kraftigt uttalat sig mot att ge en svensk, att vi i tveksamhet beslöt att gömma på priset och utdela det först nästa år. Emellertid kom Karlfeldt vid slutet av sammanträdet tillbaka och då tillkännagav ordföranden, att han var vald. Han smålog litet, men så gjorde han något, som jag visserligen väntade mig av honom, men som i alla fall var rörande vackert, han avsåg sig priset. Han är en fattig karl, som ofta nog har det svårt, hustru och fyra barn och ett Nobelpris hade ju betytt många goda ting för honom, men han avsåg sig så, att ingen möjlighet fanns att envisas. Det gjorde ett ofantligt intryck på oss närvarande. [- - -] Denna vackra historia får du som födelsedagsgåva. Tidningarna har intet nämnt om den, men jag tror inte, att den behöver hållas hemlig.

Tio år tidigare hade Selma Lagerlöf fått Nobelpriset. Hon gör i sina brev inga jämförelser mellan sig själv, Hallström eller Karlfeldt – ändå måste hon ju ha reflekterat över – och varit tacksam för – att det i början av Nobelprisets historia inte ansågs fel att ge pengarna till en svensk.

## Litteratur i urval

*Att välja sin samtid*, red. Bengt Landgren, utg. av Svenska Akademien, Stockholm 1986.

*Du lär mig att bli fri! Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, utg. av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992.

Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*, Stockholm 2002.

Roland Fridholm, *Sångmön av Pungmakarbo*, Stockholm 1950.

Karl-Ivar Hildeman, *En löskekarl* (Karlfeldtsamfundets skriftserie 8), 1977.

*Karlfeldt. Synpunkter och värderingar*, red. Majt Banck, Dalaförlaget 1989.

*Karlfeldtdikter* (Karlfeldtsamfundets skriftserie 4), 1972.

Jöran Mjöberg, *Många maskers man. Vad dikterna berättar om Karlfeldt*, Stockholm 1997.

*På Karlfeldts vägar* (Karlfeldtsamfundets skriftserie 19), 1988.

BIRGITTA ODÉN

## Gamla kvinnors vishet

*Jag, Visheten, är förtrogen med klokheten och jag råder över eftertänksam insikt.*

Ordspråksboken 8:2

### I.

Alltsedan vi såg vår första julkrubba har vi vetat att ”de vise” är – män.<sup>1</sup> I många religioner ingår åldrandets vishet som ett viktigt element, som bestämmer moral och etik mellan generationerna. Religionshistorikern Christer Hedin har nyligen i arbetet *De gamle och gudarna* (1999) redogjort för olika religioners syn på åldrande och på mognad och vishet. Hans material är olika religiösa texter. I så gott som alla texter är det *män* som uppnår mognad och vishet. Denna vishet uppfattas som så betydelsefull att den också ger makt.<sup>2</sup> ”De äldste” fungerar i flera religioner som maktcentra just i kraft av sin vishet. Ålder ger makt i traditionsberoende samhällen.<sup>3</sup>

I viss mån utgör kristna samhällen ett undantag. Jesus verkade och dog i unga år och i tydlig opposition till de äldste och de skriftlärd. Den judiska uppskattningen av ålderdom som vishetens källa slår därför endast igenom i kristendomen tack vare inflytandet från Gamla Testamentet. Hedin hävdar att inom kristendomens historia finner vi ”kyrkans unga hjältar” och i väckelserörelserna finns det en markerad ungdomlig prägel. Däremot finner Hedin aldrig anledning att tala om gamla kvinnors vishet i mera generella termer.<sup>4</sup>

I de traditionella, bakåtblickande samhällena var ålderdom, erfarenhet och mognad en resurs som togs till vara i samhällets tjänst. I moderna, framåtblickande samhällen anses de gamlas kunskaper vara obsoleta och gamla människor osynliggörs i en process som gerontologer-

na kallar ålderdomsförakt. Åldrandefasen bär således på en inre spänning i dagens samhällsliv.

1989 lade en svensk gerontolog – Lars Tornstam – fram en ny teori om åldrandet, gerotranscendensen, som innebär att åldringsfasens vishet tillmäts större vikt. Det är under den sista fasen som visheten och mognaden uppnås.<sup>5</sup> ”Den visdom som i bästa fall åtföljer åldrandet kan beskrivas som en förändring i det metateoretiska perspektivet – från ett materiellt och rationellt synsätt till ett mer kosmiskt och transcendent sådant”, skriver Tornstam. I Tornstams tidigare arbeten är de gamla inte genus specifika men hans empiri utgörs främst av gamla män. I de fortsatta studierna spelar intervjuer med gamla kvinnor stor roll utan att detta leder till någon mera genomförd diskussion av om ”vishet” har könsspecifika drag. I ett arbete färdigställt 1996 framträder emellertid skillnader i mäns och kvinnors gerotranscendens: kvinnor utvecklar större engagemang i vad Tornstam kallar ”kosmisk transcendens”: en ökande känsla av samhörighet med världslivet, en omdefinition av förhållandet mellan liv och död samt en minskande rädsla för döden, en ökande känsla av samhörighet med tidigare och kommande generationer.

1997 publicerade den amerikanska sociologen Monika Ardelt en uppsats som speciellt fokuserar på visdomens betydelse för livstillfredsställelsen under ålderdomen.<sup>6</sup> Hon definierar visdom i termer av ett samlat mått av kunskaper, reflexion och affektiva element och finner att mäns visdom är mer rationell, kvinnors mer affektiv, ett resultat som framstår som ganska banalt med hänsyn till förhärskande könsroller i Amerika.

Gamla kvinnors vishet utgör ett i stort sett utforskat område. Det är mot denna bakgrund som mitt korta bidrag om gamla kvinnors vishet skall ses.

## 2.

Den våg av feministiskt intresse som gått fram genom humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner under två decennier har givit oss viktig ny kunskap om kvinnors liv och livsformer. Detta har gällt även åldrande kvinnor men intresset för gamla kvinnors eventuella vishet har varit svagt.<sup>7</sup> Så vitt jag kunnat finna är den första som pekat ut



detta som ett försummat forskningsfält den danska folkloristen Birgitte Rørbye.<sup>8</sup>

I sin uppslagsrika artikel ”Ressourcer og barrierer i kvindekulturen” ställer Rørbye frågan: ”Findes der en særlig livsvisdom i alderdomen? Hvad karakteriserer den i forhold til mænds visdom?” Rørbye konstaterar att kulturellt accepterade former för visdom är knutna till män i vår del av världen och att visdom värderas efter manlig måttstock. Hon uppställer fyra frågeställningar:

- Findes der en særlig mandlig form for visdom?
- Findes der en særlig kvindelig form for visdom?
- Findes der alment menneskelige former for visdom som ikke er betingede af det biologiske køn?
- Findes der alment menneskelige former for visdom, som på grund af historisk ulige vilkår er knyttet til henholdsvis mænd og kvinder?

Som folklorist arbetar hon med den sista frågeställningen. Hon finner i folksagor och folklivsuppteckningar att kvinnors ”vishet” ofta framhävs som farlig, löjlig, övernaturlig och inte som en följd av en mognadsprocess mot ålderdomens vishet – som när det gäller män. Hon gör en djärv koppling mellan det traditionella bondesamhällets ”kloka gummor” och de häxor som brändes på 1600-talet och som under senare tider utpekades som syndabocker eller ställs vid lokalsamhällets skampåle.

Rørbye påpekar inte bara att visdomens historia i skilda kulturella kontexter är oskriven utan också att källmaterialet är svåråtkomligt, därför att minnen av den speciella kvinnliga kulturen inte bevarats i samma utsträckning som männens. Hon pekar på ännu inte tillräckligt utnyttjat material, framförallt brev och dagböcker, material som visat sig ovärderligt i modern kvinnohistorisk forskning. Kanske skulle man kunna tillägga domstolsprotokoll som under senare år blottat en kvinnokulturell värld av stort intresse. Särskilt tänker jag på kvinnors olika insatser i den reproduktiva sfären, ett område där kvinnor utvecklade en erfarenhet, samarbetade och lärde upp nya kvinnogenerationer i födandets medicin, moral och etik och där de fick tillfälle att utveckla kärlek, omsorg och ansvar på ett sätt som i ålderdomen kan ha närmat sig vishet.<sup>9</sup>

### 3.

I denna korta studie skall uppmärksamheten riktas mot ett ännu inte utnyttjat källmaterial, som återger två gamla kvinnors diskussion om livet och världen: Selma Lagerlöf och Henriette Coyet.<sup>10</sup> I detta material är det möjligt att möta gamla kvinnors vishet i vår egen tid.

Selma Lagerlöf hade den 20 november 1928 fyllt 70 år. Hon hade fått nobelpriset 1909 och hade nått världsrykte som författarinna.<sup>11</sup> Alldeles uppenbart uppfattades hon som en vis gammal kvinna, som man lyssnade till. Hon hade också en maktposition genom att sedan 1914 tillhöra Svenska Akademien och kunna påverka valet av litterära nobelpristagare. Att detta var en uppgift som engagerade henne är evident av hennes brevväxling med Sophie Elkan, väninnan som avlidit redan 1921, men också av breven till Henriette Coyet. Forskare som Algot Werin och Nils Afzelius tillerkänner henne epitetet ”vis”.

Friherrinnan Henriette Coyet tillhörde två konstnärligt begåvade släkter: Cederström och Ehrensvärd. Hon var ett år yngre än Selma Lagerlöf. Hon var slottsfru på Torup utanför Malmö, änka sedan 1924, och ”leading lady” inom den skånska aristokratin. Hon hade ett stort, kulturellt kontaktnät både inom kungafamiljen och inom högadeln men också vid Lunds universitet. Hon omtalas i samtiden med en vördnad och uppskattning – ”Skånes drottning” – som gör det rimligt att beteckna också henne som en vis gammal kvinna, även om hon ännu inte fått forskarutlåtande om detta.

Initiativet till kontakten mellan de båda kvinnorna togs av friherrinnan Coyet. Vid en konsert på Konserthuset i Stockholm strax efter Selma Lagerlöfs 70-årsdag kom hon att sitta bredvid den berömda men ganska fjära författarinnan. Hennes dotterdotter, docent Margareta Nyman i Lund, har berättat att kontakten inleddes genom att Henriette Coyet, som gärna ville bli bekant med den berömda författarinnan, en smula konspiratoriskt utbrast: ”Vilken förtjusande klänning!” om Selma Lagerlöfs höggröna klänning. Hon tänkte att om en 70-årig dam klär sig så vågat, så måste klänningen *betyda* något för henne. Det gjorde den. Selma Lagerlöf vidgick senare belåtet att hon *alltid* fick komplimanger för vad hon skrev men att detta var den första komplimang hon fått för sin klädstil.

Selma Lagerlöf och Henriette Coyet kände inte till varandra från

tidigare. Det var långt från Mårbacka till Torup, och Stockholm blev den naturliga träffpunkten. Men mellan Mårbacka och Torup utvecklades en intensiv brevväxling under åren 1929 fram till Selma Lagerlöfs död i mars 1940. Året efter avled Henriette Coyet.

Eftersom de gamla damerna inte kände varandra på förhand innebar de första årens korrespondens att de visade varandra "sina kort". Detta ger breven ett speciellt intresse. Destillatet av två livshistorier växer fram för att bilda en plattform för utbyte av synpunkter på tiden och världen.

Selma Lagerlöf framhåller att väninnan redan kände henne genom hennes böcker. Men vad hon vill berätta om är svårigheter hon möter i sitt skrivande. Långa perioder skriver hon av plikt och av trohet mot sitt författarskap. Men så kan plötsligt en period av inspiration infinna sig, en "författarraptus". Hon känner hur hennes undermedvetna lösgörs och hon skriver nästan som i trans. Dagens kreativitetsforskare skulle tala om "flow". En sådan period har utlösts av arbetet med *Ett barns memoarer* i kombination med den nästan exalterade känslan för den nya vännen, den "förtjusande Ette".

Selma Lagerlöf föreställer sig att hon i sin tur skall lära sig förstå sin nya vän genom att studera hemmet i Torup. Selma Lagerlöf hade ju en mycket stark känsla för sambandet mellan människa och miljö. Men Henriette Coyet värjer sig häftigt mot detta synsätt. Hennes "livsverk" är inte Torup utan "min man". Hon erkänner att hon i början av sitt äktenskap fann det tungt att betyda så mycket för en annan människa men att hon som gammal ser tillbaka på sitt liv med stor tacksamhet och glädje. Selma Lagerlöf kommenterar svårigheten att vara allt för en annan människa: "Man skulle inte tro det, men det är nog så. Det är något inom oss som strider emot, när en annan vill äga en helt. Men jag tror inte, att någon annan än den som har ett eget rikt inre liv inom sig känner det så" (14 aug. 1929).

Vilka problemställningar är det då som står centralt i de två kvinnornas korrespondens? Kan vi finna uttryck för den gerotranscendens som Tornstam finner vid intervjuer med nu levande gamla människor?

Först – men definitivt inte främst – hör det till bilden att både Selma Lagerlöf och Henriette Coyet var "företagare" inom jordbrukssektorn. Problem av praktisk art spelar därför en viss roll – vädret, skördeut-

sikterna, personalens hälsa, deklara-tionselände och folkräkningspro-blem. Ansvaret för de många beroende anställda lyser igenom i de bäge ”företagarnas” rapporter till varandra. Selma Lagerlöf hade dessutom en dubbel företagarbörda. Hennes publiceringar, översättningar, filmatiseringar och dramatiseringar störde ständigt själva hennes författarskap. I Henriette Coyets liv var det främst de många resorna – till dottern och barnbarnen i Paris, till kronprinsfamiljen i Stockholm, i olika riktningar med prins Eugen – som gav stimulans men som också tröttade och avbröt den lugna rytmen på Torup.

Men vardagslivet var inte det viktigaste i deras diskussioner. Selma Lagerlöf berättar i ett brev i februari 1930 att hon sedan ungdomen varit intresserad av utrikespolitik och nu hör hon sig litet försiktigt för om den nya vännen ”alls bryr sig om politik”. Det gjorde Henriette Coyet och i brevväxlingen avhandlas 1930-talets dramatiska historia på grundval av Handelstidningens rapporter och förtroendefulla informationer från bl a kronprinsen, Östen Undén och ärkebiskop Eidem. Hos dem bägge växer oron för ett nytt världskrig, föraktet för Hitler och den aktiva omsorgen om judarna i Tyskland – det sista till priset av en flod av hatbrev till Mårbacka från Selma Lagerlöfs tyska läsare.

Om Selma Lagerlöf skrev böcker, så läste Henriette Coyet böcker. Hon redogjorde både kritiskt och entusiastiskt för sina ”Lesefrüchte”. En författare som kom att spela stor roll för de bägge kvinnorna var den österrikiske världsförbättraren Coudenhove-Kalergi. 1920-talet var en tid av omfattande försök att finna nya samhälleliga organisationsformer för att undvika ett nytt krig. Nationernas förbund inrättades och kvinnodagar för fred samlade delegater från hela världen. Coudenhove-Kalergis recept var ett Paneuropa: nationella gränser skulle uttraderas, den kulturella enheten i Europa upprättas och freden byggas upp i gemenskapens tecken. Endast Storbritannien med sitt imperium skulle hållas utanför den europeiska gemenskapen.

Men Coudenhove-Kalergi gick längre än så. Han ansåg att kristendomen spelat ut sin roll och att en ny andlighet måste upprättas med anknytning till Platon och de antika idealen. Dessutom var han positiv till de förslag till rasförbättring som cirkulerade under mellankrigstiden.

Henriette Coyet var mer entusiastisk än Selma Lagerlöf för de uppseendeväckande idéerna om ett Paneuropa men hon berättar också uppriktigt att kronprinsen (senare Gustav VI Adolf) varnat henne för både detta utsuddande av de nationella gränserna och för angreppen på ”den uppenbarade religionen som sannolikt varit hans tröst i livet” (21 nov. 1931).

Selma Lagerlöf som länge varit en fredsvän kunde acceptera Coudenhove-Kalergi ett långt stycke på väg men inför idéerna om matriarkat och rasförbättring stegrade hon sig: ”Nog måste vi hålla på äktenskapet i vanlig ordning, fastän det för närvarande genomgår en svår kris. Det kan ju lyckas med kor och får och svin att utvälja utmärkta exempel för rasens förädling, men det är svårare med människor, därför att här komma så mycket själsegenskaperna i fråga.” Sedan hämtar hon exempel ur de värmländska släkterna och kommer till den nedslående slutsatsen att det är de dåliga egenskaperna som lättare ärvs än de goda. Hon avböjer att inbjuda Coudenhove-Kalergi till Mårbacka som Henriette föreslagit: ”Jag har så mycket författarplaner, så att jag måste låta Paneuropa sköta sig själv” (17 febr. 1931). Men senare föreslog hon Coudenhove-Kalergi till fredspriset.

De båda kvinnornas läsning av Coudenhove-Kalergi utlöste en debatt mellan dem om religiösa frågor. Henriette Coyet menade att kristendomen är död. ”Vi behöver levande tro på människors förmåga att göra jorden skön. Vi lever på jorden och livet på andra sidan graven vet vi inget om” (9 april 1930). Selma Lagerlöf läste under 1931 mycket naturvetenskap och intresserade sig för det gåtfulla i evolutionen och för livets utveckling genom befruktningen. ”Man blir rent häpen över allt som de minsta varelserna kunna hitta på. Vem är det som leder dem?” (19 sept. 1931.) Hon är klar över att hon i sina böcker framstår som en traditionell kristen men inför sin vän bekänner hon en mera personlig religionssyn. Hon säger sig tro på Gud och odödlighet, därför att det gett henne skaparkraft. Otro dödar det intuitiva livet. Men hon väntar på ett vetenskapligt, religiöst geni, som *bevisar* vad som finns bakom förlåten (27 april 1930). Uppgiften är märklig så till vida att hon ungefär samtidigt skriver brev till ”lilla Ida Bäckmann” och där utvecklar en helt annan syn på religionen.<sup>12</sup> Hon säger att hon får meddelande från de döda och att de ingriper i hennes liv. Vetenskapen är långt

borta. Skillnaderna i de religiösa uttrycken i de två brevserierna är en nyttig påminnelse om att brev är en dialog och att en brevskrivare medvetet eller omedvetet faller in i mottagarens begrepps värld och tanke-mönster. I ett brev till landskronavännen Elise Malmros långt tidigare hade hon framhållit att hon i religiösa frågor ständigt förändrades.<sup>13</sup> I breven till Henriette Coyet framträder under de tio år deras vänskap varade en fortsatt förändring, en allt starkare traditionellt kristen guds-uppfattning. Coyet å sin sida förefaller mindre intresserad för de religiösa frågorna, mera agnostisk i sin inställning. Hon hade en utpräglat optimistisk och positiv livssyn och har inte haft behov av att känna trygghet och ledning ovanifrån. Hon accepterar att religionen är dunkel. ”Hela livet är ju fyllt av mystik som ingen kan tyda. Måste då inte religionen vara något för oss obegripligt, ett mäktigt under som ej kan göras till dogm?” (10 mars 1931.)

Både Selma Lagerlöf och Henriette Coyet var intresserade av kvinnors personlighet. Som Elin Wägner påpekat lånade Selma Lagerlöf gärna ord och uttryck för sin vänskap som vi vanligen förbinder med erotisk kärlek. Men enligt min uppfattning bör man inte lockas att över-interpretiera de kärleksfulla tongångarna. Alldeles uppenbart har mötet med Henriette Coyet givit henne en förhöjd livskänsla av den art som en förälskelse ger. Hon tänker ständigt på sin nya vän, så mycket att hennes arbete blir lidande, hon drömmer om henne och längtar efter henne och hon har ett stort behov av att alltid veta hur vännen har det. Men steget därifrån till en lesbisk relation är stort. Vi har så få och grova begrepp för att teckna relationer mellan kvinnor. Antingen klassificerar vi en relation som vänskap eller som lesbisk kärlek. Men verkligheten är så mycket mer nyanserad. Eskimåerna har tjugo begrepp för snö, därför att de *behöver* dem. Vi har ännu inte insett att vi behöver tjugo begrepp – minst – för relationer mellan människor av samma kön. Här står den moderna genusforskningen inför en stor utmaning, där brevsviter som den som här utnyttjas utgör ett viktigt källmaterial.

Till slut – de båda brevskrivarna var bägge i 70-årsåldern. Hur har de uppfattat sitt åldrande? Bägge talar om att de är ”ålderstigna” och att det brådskar att få vara tillsammans.

Det är också påfallande att sjukdom spelade en växande roll i deras liv. Innan antibiotika, cortison och antidepressiva medel uppfunnits

var gamla kvinnor ständigt hotade till livet eller rörligheten av lunginflammationer, öroninflammationer, urinvägsinfektioner, blodbrist, svindel och bältros. Fysisk trötthet var ett ständigt hot mot ett aktivt kvinnoliv. Den enda boten var sängläge. Det är påfallande att de bägge brevskrivarna ofta veckovis låg till sängs och att deras anhöriga och deras personal också ständigt var sjuka. Den friska ålderdomen var ännu inte en realitet för den tidens kvinnor så som den är idag, då år lagts till liv och liv till år.

De två brevskrivarnas inställning till åldrandet kan kanske främst betecknas som häpet positiv. Selma Lagerlöf förvånar sig över att hon trots sin ålder kan vara så kreativ och så produktiv och att hon fortfarande kan känna och uppleva så starkt och intensivt. Henriette Coyets virvlande sällskapliv och hennes konsumtion av konst och litteratur avmattas inte efter 70-årsdagen till hennes oförställda glädje. Det är svårt att i hennes brev finna uttryck för problem med åldrandet. Endast problem i familjekretsen kan ibland göra henne nedslagen, men även då finner hon anledning att se ljusa strålar i den mörka bilden. Om begreppet ”successful aging” kan fyllas med konkret innehåll, så är det friherrinnan Coyets åldrande i kretsen av sina älskade barnbarn och med ständigt nya böcker på biblioteksbordet.

I ett tidigt brev skrev Selma Lagerlöf till sin ”Kära Borgfru”: ”Det är ju så vid vår ålder att så mycket försvinner ur ens liv, vänner försvinna, intressen dö bort och därför är det så underbart, att just som jag tyckte mig gå in i en tyst och enformig ålderdom, kommer du och bjuder mig ny vänskap, nya intressen. Det är ju nästan som ett litet ingripande av Försynen, inte sant?” (23 dec. 1929.) Och de löpande breven bekräftar hennes utsaga: vänner och närstående dör bort omkring dem men deras delade intressen förnyas ständigt.

#### 4.

Dialogen mellan två gamla visa kvinnor kan självfallet inte användas för generella slutsatser. Det saknas systematiska studier av andra kvinnors ståndpunkter och värderingar på gamla dagar. Men några avslutande reflexioner skall trots allt göras i anslutning till Tornstams teori om gerotranscendens.

Både Selma Lagerlöf och Henriette Coyet visar på sin ålderdom ett starkt intresse för naturen, särskilt för sina trädgårdar, för blommor, för vackra utsikter. All planering för deras möten skedde utifrån föreställningar om årstidernas naturliga behag. Verkligheten blev visserligen ofta en annan än planerna. Nobelfesten och Svenska Akademiens årshögtid styrde möjligheten till möten och samvaro. Klimatet spelade dem ofta ett spratt. Men i planerna är det syrenerna, astrakanerna och rimfrosterna på vinterträden som styr. ”Kära söta blomsterälskarinna”, skriver Selma. På samma sätt var blommorna också den åldrande Karen Blixens lidelsefulla intresse. För att få en planerad bukett så vacker som hon ville skydde hon inga mödor. Naturen var en självklar metafor för Selma Lagerlöf. Torup liknades vid en stor röd blomma, som påminde om skapelsens längtan efter skönhet. Den kosmiska nivån konkretiseras i naturens bestående helighet.<sup>14</sup> Och Henriette Coyet skriver när hösten nalkas: ”Och ju äldre man blir, ju mer tycker jag man njuter av att följa denna naturens böljegang” (30 okt. 1934).

Selma Lagerlöf och Henriette Coyet delade intresset för freden och freds rörelsen. Även detta återkommer hos andra gamla visa kvinnor. När Ellen Key träffade Selma Lagerlöf vid ett av deras sällsynta möten talade de endast om ett: freden. Selma Lagerlöf menar att ungdomsvännen Matilda Widegren först under senare delen av sitt liv blev intresserad av fredssaken. Elin Wägners växande engagemang i freds rörelsen och i skyddet för jorden slog igenom i hennes berömda bok *Väckarklocka* (1942). Alva Myrdal och Inga Thorsson, vars ungdom och medelålder gick i reproduktionens och de sociala problemens tecken, slutade bägge som internationella nedrustningsaktörer under sin begynnande ålderdom. Fredens betydelse för kommande generationers livsvillkor flätas samman med det förflutna. I Henriette Coyets senare brev framträder mycket tydligt ett växande intresse för det förflutna och för framtiden, det intresse som Tornstam kallar ”kosmiskt” och som han finner överrepresenterat just bland åldrande kvinnor. Selma Lagerlöfs upptagenhet med det förflutna har gällt under hela hennes vuxna liv men stegrades under 1930-talets memoarskrivande.

Selma Lagerlöf och Henriette Coyet diskuterade gärna religiösa frågor utan att egentligen bli överens. Selma Lagerlöf var här den mera sökande. Hennes sista brev till Ette var ett nyårsbrev inför 1940 som



är en vädjan till Gud om beskydd i den tunga tiden efter krigsutbrottet. Hennes allra sista ord till Henriette Coyet var ”Gud välsigne dig”. Gamla kvinnor – visa och ovisa – är än idag de som mest frekvent söker sig till kyrkans tröst och trygghet. Enligt Tornstam behöver gero-transcendens inte vara kopplad till ökande religiöst intresse men *kan* vara det. Det viktiga är en förändrad upplevelse av verkligheten.

Till sist: två intellektuella kvinnor åldras här i ständig dialog. Deras upplevelser av åldrandet liknar i många avseenden den bild av åldrandet som process som psykologen Emmy Gut gav för några år sedan.<sup>15</sup> Sjukdom drabbar dem. Rädsla för att inte hinna utföra sina planer plågar dem. Tröttheten kunde kännas oöverkomlig. Men ingen av dem uttalar någon rädsla för döden. De ser bakåt och finner att livet trots svårigheter och problem givit dem mycket att glädjas åt. Kanske skulle en konklusion av dessa gamla kvinnors vishet kunna formuleras med Henriette Coyets ord från 1937: ”Du härliga, du sköna liv.”<sup>16</sup> Livet självt är ”det underbara, inte den form det skapar” (30 jan. 1930). Och i oktober 1932 skriver friherrinnan på Torup, att ”när man blivit gammal får man glädja sig över de goda, vackra och starka minnen som livet, det gyllene livet, skänkt oss.”

## Noter

Materialet till denna artikel är i första hand brevväxlingen mellan Selma Lagerlöf och Henriette Coyet åren 1929–1939. Selma Lagerlöfs brev finns i original i Torups arkiv i friherrinnan Christina von Leithners ägo och breven från Henriette Coyet finns i Selma Lagerlöfs arkiv på Kungl. biblioteket i Stockholm. En avskrift av Coyets brev har gjorts av hennes dotterdotter docent Margareta Nyman, Lund. Både originalen och avskrifterna har generöst ställts till mitt förfogande av Margareta Nyman. För detta tackar jag varmt.

- 1 Julkrubbans ”vise män” var enligt Sven Hernalders bibelförklaring astrologer, s.k. mager, inte gamla visa män i mera generell mening.
- 2 Christer Hedén, *De gamle och gudarna*, Stockholm 1999.
- 3 Birgitta Odén, ”Vem hade makt och inflytande i ett äldre samhälle – de gamla eller de unga?”, *Gerontologia*, 1988:1, s. 13–17.
- 4 För bibelns kvinnobild se Anders Piltz, *Det gråtande djuret. Människans mångtydighet i europeisk tradition*, Skellefteå 1998.
- 5 Lars Tornstam, ”Gero-transcendence: A meta-theoretical reformulation of

- the disengagement theory”, *Aging: Clinical and Experimental Research*, 1, s. 55–63. Tornstams fortlöpande produktion kan följas på hans hemsida. Min referens är främst ”Gerotranscendence in a broad cross sectional perspective”, *Journal of Aging Studies*, 1997.
- 6 Monika Ardel, ”Wisdom and life satisfaction in old age”, *Journal of Gerontology. Psychological sciences*, 52 B, 1, s. 15–27.
  - 7 Inom projektet *De äldre i samhället – förr, nu och i framtiden* har kulturantropologen Monica Udvardy, då knuten till Kulturanthropologiska institutionen i Uppsala, gjort två viktiga studier av kvinnors åldrande i Kenya, där deras ”vishet” visar sig vara knuten till mytiskt-religiöst bevarande av reproduktionen. De är bägge publicerade i *Journal of Cross-cultural Gerontology*, 7 (1992), s. 275–288 och 289–306. Av utrymmesskäl förbigås här antropologiska komparationer.
  - 8 Tryckt i Inger-Lise Dyrholm (red.), *Gammel kvinde. Ny verden*, 2. udg., København 1989.
  - 9 Utmärkta exempel ger Maria Lindstedt Cronberg i *Synd och skam. Ogifta mödrar på svensk landsbygd 1680–1880*, Lund 1997.
  - 10 Fil. dr Laura Petri har under Henriette Coyets livstid haft tillgång till Selma Lagerlöfs brev och till samtal med henne. Detta är publicerat under titeln Henriette Coyet, ”En vacker grön klänning – och en vänskap för livet. En korrespondens från Selma Lagerlöfs sista decennium”, i *Mårbacka och Örnalid*, 2 (*Hågkomster och livsintryck*, 22), Stockholm 1942. Ett tiotal av de här använda breven är publicerade i Ying Toijer-Nilsson (red.), *Selma Lagerlöf. Brev*, 2, Lund 1964.
  - 11 Litteraturen om Selma Lagerlöf är mycket stor. För denna text är de viktigaste referenserna Elin Wägner, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1942–1943, omtryckt med förord av Bengt Ek 1958, Lars Ulvenstam, *Den åldrande Selma Lagerlöf. En studie i hennes Löwensköldcykel*, Stockholm 1955, samt Ulla-Britta Lagerroth, ”Ida Bäckmann och Selma Lagerlöf. En påtvingad vänskap”, *Bonniers litterära magasin*, 1956:5, s. 362–370.
  - 12 Ida Bäckmann, *Mitt liv med Selma Lagerlöf*, 1, Malmö 1944.
  - 13 Ulla-Britta Lagerroth, ”Liknelsen om punden är min religion”, i Nils Afzelius, Ulla-Britta Lagerroth (red.), *Lagerlöfstudier*, Malmö 1958.
  - 14 Louise Vinge (red.), *Skånes litteraturhistoria*, 1, Malmö 1996.
  - 15 Emmy Gut, *Ålderdomen som erfarenhet*, Stockholm 1998.
  - 16 Henriette Coyet citerar en dikt som Ragnar Josephson som student skrivit till Selma Lagerlöf. Liknande uttryck för livstillfredsställelse finns i brev 10 okt. 1929.

LISBETH STENBERG

## Mörkret och makten över symboliseringen

Kring Selma Lagerlöfs dikt ”Till mörkret”

Till mörkret

Det är så mörkt om vinternatten i mitt rum.  
Denna flik af himmel, som jag ser mellan de hopträngda  
murarna,  
Bär ingen af stjärnors strålande heroer.  
Ej Sirius, ej Aldebaran tåga fram där,  
Och den ensamma lyktan, som svänger på dinglande hakar  
Nere på gården, är släkt.  
Hur ville jag väl, att dess ljus skulle nå upp till mig?  
Och om så vore, hvad äro mig jordens ljus.

Stundom ser jag muren midt emot mig vit af månsken,  
Men jag fröjdas ej däråt, ville ej bada däri.  
Mörkret är mig kärt, jag vanhelgar det ej med lampor och ljus.  
Mörkret är godt som en väns famntag.  
Mörkret är som en ljuf hvila, som ett ljumt bad.  
Det omsluter mig med smekande, välluktrika vågor.  
Hvad är hafvets djup mot mörkrets!  
Min lycka är att dyka ned i nattens fruktansvärda, lockande  
mörker.

O heliga mörker, stoftets bojer falla inför din renhet.  
Du fläcklösa, du ändlösa, du otänkbara!  
Mottag mig! O mottag mig!

Låt mig uppgå i dig.  
Tryck mig till ditt hjärta och kväf mig,  
Såsom du kväfver den irrande gnistan, som följt röken upp  
genom skorstenen.  
Allt är godt. Allt är godt.  
O, men för en bäfvande själ vore hvilan hos dig ljufvare än  
annat.

### *Tidigare tolkningar*

Selma Lagerlöfs väg till det som kom att bli en ny form, den rytmiska prosapoesin i *Gösta Berlings saga* (1891), gick över ett intensivt poesiskrivande. Under sin uppväxt läste hon mycket och enligt hennes egen beskrivning i ”Två spådomar” slog upptäckten att hon kunde rimma ner som en blix i 15-årsåldern.<sup>1</sup>

Därefter skrev hon mängder med vers i bunden form, t. ex. tillfällesdikter vid födelsedagar och bröllop och dockteaterspel. Under sina år vid Kungliga Högre Lärarinneseminariet i Stockholm skrev hon sonetter i Snoilskys efterföljd. En rad sonetter över teaterföreställningar publicerades 1886 och 1887 i *Dagny*. Redaktör för tidskriften var Sophie Adlersparre, signaturen Esselde, som var den dominerande gestalten i den tidens borgerliga kvinnorörelse. Hon tog Lagerlöf under sina vingars skugga. Uppmuntrad av Esselde skrev Lagerlöf dikter i sentimental stil varav ett par även de publicerades i *Dagny*.<sup>2</sup>

Esselde gav Selma Lagerlöf viktigt stöd under arbetet med *Gösta Berlings saga*, men när ”Till mörkret” 1891 publicerades i *Svensk tidskrift* skrämde dikten Esselde. Hon fann den dekadent och talade om de ”hållningslösa strindbergska stanserna” och menade att ”endast en nihilist kan med sanning dikta ett äreminne öfver mörkret”.<sup>3</sup>

Dikten har tolkats av flera Lagerlöfforskare. Walter Berendsohn kommenterar dikten så här:

Fastän poemet är tryckt 1891, härrör det säkert från tiden före den första framgången. Om också Selma Lagerlöf redan tidigt hade lärt sig att avstå från personlig kärlekslycka och riktat sin själs alla krafter uteslutande på diktarkallet, så måste hon väl stundom fråga sig om allt hade varit förgäves. Hon var nu tret-

tio år gammal och stod lika fjärran från målet som någonsin förut. Var det underligt, om en ton av bitterhet och oro över hennes personliga öde lät höra sig?<sup>4</sup>

Henrik Wivel har, över 60 år senare, i grunden samma privatiserande läsning som han broderar ut i betydligt mer grälla färger:

Dikten är egendomligt naken, full av spleen och smärta. Därtill är den djärv i sin framställning av förtappelse och dödslängtan. Och den är det därför att den är fylld till bristningsgränsen av en erotisk lidelse vars förlösning knyts till mörkret, till sömnen, till den stora djupa glömskan och döden. Medan romantikern B S Ingemann bönföll Gud om frälsning från natten --- ”Bliv hos oss, när mörkret väller fram ur nattens slussar!” --- går Selma Lagerlöf motsatt väg och bönfäller mörkret om att ta henne som en man tar en kvinna, som havet famnar en drunknande. Den längtan som bär dikten förvisas från det metafysiska, från himlens gudar till en bottenfrusen verklighet. Och det är i konfrontationen med den verkligheten som nattens slussar öppnar sig som befrielse, skönhet och salig glömska.<sup>5</sup>

Birgitta Holm skriver:

”Till mörkret” är ägnad det ”dionysiska”, det är en dikt om utslocknandet [... ] Både ”Till mörkret” och ”Barn, du har älskat” är egentligen avancerade former av poesi, framåtpekande i litteraturhistorisk bemärkelse. Men de pekar mot utslocknande [... ] pekar mot samma två ursprungs-komponenter som vi hela tiden återfinner i detta författarskap. Versen, poesin, är ”mamma”: återvändandet, uppgående i det rytmiska flödet, utslocknandet. Berättelsen, handlingen, räckan av händelser är ”pappa”: ljuset, skenet, den ordnande rörelsen. Selma Lagerlöf behöll båda. Hennes form blev den rytmiska poesiprofan.<sup>6</sup>

Berendsohn läser dikten som uttryck för en personlig besvikelse. Lagerlöfs ”bitterhet” skulle bero på att författarförsöken inte krönts med framgång och att hon avstått ”personlig kärlekslycka”. Wivel lyfter fram den erotiska kärnan i dikten men skriver bestämt själv in en riktning

genom bilden ”som en man tar en kvinna”. Han knyter utan sidoblickar tematiken helt till en förträngd sexualitet och ”en bottenfrusen verklighet” vars enda ”förlösning” blir döden. Att kärleken till en man bör vara livets mål och den fråga som överskuggar det mesta även för en skapande kvinna, verkar vara den tanke som ligger bakom hans text.

Berendsohns och Wivels tolkningar är exempel på hur kvinnors uttryck inför existentiella frågor tenderar att ses på ett annat och mindre komplext sätt än mäns motsvarade poetiska beskrivningar.<sup>7</sup> Det innebär att de som kritiker stannat i sina läsningar på ett sätt som de troligtvis inte skulle gjort vid en läsning av en mans dikt med ett liknande tema.

Holm, som i sin tolkning av författarskapet följer Julia Kristeva, ser mörkret som en moderlig komponent, det semiotiska skiktet i människan. Kristeva menar att poetiskt språk blir särskilt farligt när det yttras av kvinnor och det beror på att kvinnor för att nå det semiotiska måste utmana två tabun samtidigt – det mot incest och homosexualitet. Det skulle, enligt denna teori, leda till ett psykotiskt upplösande av identiteten för en kvinna att skriva eller leva ut en lesbisk kärlek. I en kritik av Kristeva menar Judith Butler att Kristeva på detta sätt konstruerar ’lesbiskhet’ så att den blir otänkbar. Resonemang-  
et innebär underförstått att för kvinnor är heterosexualitet och en sammanhängande identitet oupplösligt förenade.<sup>8</sup> I Holms språkbruk skulle ett överträdande innebära ”utslocknande”.

I Holms tolkning av ”Till mörkret” sätts gränserna av det androcentriska, manscentrerade perspektiv som de psykoanalytiska teorierna formats utifrån. Holm har sett ’det kvinnliga’, men på grund av den mall för tolkning som hon väljer har hon definierat det som ”utslocknande” och så hamnat i en position där detta ’kvinnliga’ blivit omöjligt.

### *Vad står mörkret för?*

Ljussymboliken i den västerländska kulturen går tillbaka till grekisk filosofi, som kopplade ljuset till intellektuella och etiska värderingar. Att höja sig från en låg, materiell, mörk existens till en högre, andlig och gudomlig nivå uttrycks ofta i termer av att nå ljuset. Många skapelseberättelser börjar som den judiskt-kristna med ljusets inträde.<sup>9</sup>

Tänkande i motsatspar, dikotomier, har belysts ur kvinnoperspektiv av flera forskare som visat hur det hierarkiskt kopplats till föreställningar om könen. Det mörka har i många kulturer knutits till det kvinnliga medan ljuset fått stå för manliga principer. De föreställningar som förbundits med manlighet har alltid värderats högre.<sup>10</sup>

Den dubbelhet som uttrycks med hjälp av dikotomier kan vara en av flera förklaringar till den dubbelhet som ofta är ett drag i kvinnors dikt. Jag menar att en kvinna som skriver måste förhålla sig till det som i hennes tid kulturellt förknippas med kvinnlighet. Hon måste reda ut dess relation till sin egen identitet. Är hennes kropp och dess funktioner, t.ex. menstruationen, något skamfyllt och orent? När en kvinna, som i detta fall, skriver om mörker är det inte självklart utifrån samma position som en man. Hon måste förhålla sig till hur mörkret förknippats med kvinnlighet. Man kan säga att det är en kulturell konstruktion, som måste dekonstrueras. När män förknippat mörkret med något kvinnligt har det ofta fått bli ett område för det som är okänt, det som rymmer både hot och hopp. På detta okända har män kunnat projicera t.ex. det som inte rymts inom tidens uppfattning av manlighet. Jag vill se dikotomierna som en del i spelet kring mannens användning av kvinnan som 'den Andra'.<sup>11</sup>

Användning av symboler förekommer på olika sätt genom hela världslitteraturen men kring sekelskiftet 1900 i västerlandet blir 'symbolism' beteckning på en litterär riktning. Varför symbolerna kommer i fokus för intresset och lockar många att skapa och tolka en symbolvärld är det naturligtvis svårt att ge ett enkelt svar på. Men centralt är att en kristen symbolvärld i kraft av en tilltagande sekularisering kunde utmanas. Några av de spänningar i tiden, som jag anser relevanta som kontext för läsning av dikten och tolkning av symbolerna mörker och ljus, kommer jag att behandla senare i min analys.

Sett i ett snävare litteraturhistoriskt sammanhang är romantikens användning av symbolparet ljus och mörker kanske ett rimlig avstamp. Horace Engdahl avslutar sitt försök att fånga *Den romantiska texten* med meningen: "Den romantiska texten är sin egen skapelseberättelse, och dess kryptogram lyder: 'Varde ljus!'" Han ser romantiken som en fortsättning av upplysningens sekularisering och som en "radikal subjektivering av mytarvet". I sina analyser av sex manliga skalders tex-

ter visar Engdahl tre olika positioner i förhållande till försöken att nå en "transcendens för texten, en stödjepunkt utanför dess egen gräns". Om det finns ett centrum för den romantiska texten menar han att det finns i bilderna av "tändande" och av "seendets förvandling". Här handlar det alltså om subjekt, med drag av det manliga romantiska geniet, som skapar sin värld i ljusets tecken.<sup>12</sup>

Diktaridealet är en manlig siare med metafysiska insikter. Vid mitten av 1800-talet är det påfallande hur en air av maskulin heroism konstruerades även runt "men of letters". De blev den viktorska tidens 'vise män'.<sup>13</sup>

Thomas Carlyle beskriver skriftställaren som den nya tidens profet. I anslutning till Fichte ser han honom i ett förklarad ljussken: "Hos den sanne skriftställaren finns det sålunda alltid, världen må inse och erkänna det eller ej, något heligt; han är världens ljus, en världens präst och lärare, lik en helig eldstod ledande människorna på deras mörka pilgrimsfärd genom tidens öken."<sup>14</sup>

Symbolism, fin de siècle och dekadens, som delvis är överlappande företeelser, har förknippats med 'det mörka' som mot slutet av förra seklet fick en lockelse som kanske aldrig förr. Beteckningen symbolism används i litteraturhistorien, dels för en riktning som har sitt ursprung i ett koteri i Paris under 1880- och 90-talen, och dels för den internationella strömning, som följde den franska gruppen. Riktningen kan ses som en reaktion mot realism och naturalism. Nu ville man inte bara beskriva, kopiera världen utan snarare skapa en annan, en poetisk, värld. Symbolismen innebar ofta ett inre uttryck för något transcendent.<sup>15</sup> Kännetecknande är betoningen av skönhet, konst och mysticism. Man kan beteckna riktningen som en estetisk dekadens vilken hämtade sin inspiration från filosofer som Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard och Bergson samt från Wagners idéer om en total konst. Man kan se det som ett försök att fly ett ordnat borgerligt liv genom en kult av det extraordinära i en anda av pessimism och morbiditet.<sup>16</sup>

Det symboliska innehåll ljus och mörker får hos de flesta manliga symbolister ser ur ett könsperspektiv i grunden tämligen oförändrat ut. Det manliga står för ljuset även om det problematiseras. I symbolismens bildspråk blandas ofta motsatserna, liljan är fläckad av blod, en drömd kvinna är både ren och oren, Salome är både lockande och



livsfarlig. Kvinnan ses både som en förmedlare till en förlorad enhet och som ett hinder att uppnå det sökta. En syntetiserad bild för dessa manliga poeter skulle vara Narcissus som fångslad ser in i en spegel som förstelnar och upplöser jaget. Längtan bort visar till skogar som ber om att bli genomträngda och vatten som har hemliga djup. Vad konstnären försökte fånga kan ses som ljusets vibrerande och flytande kvalitéer, gärna reflekterade i en diamant eller i en spegel. Mörkret blir, som hos impressionisterna, inte svart utan gärna blått.<sup>17</sup>

I två av Mallarmés centrala dikter, där han försöker tränga in i universums mysterier, uppenbaras någon slags sanning, i form av en stjärnbild. Sonetten som börjar ”Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx...” utspelas i ett tomt rum vid midnatt i en atmosfär av mörker och fruktan. En känsla av tomhet förändras då dagens sista ljus reflekteras mot en spegel som visar stjärnbilden Stora björn. Samma effekt av en stjärnbild finns i det djärva experimentet ”Un Coup de dés”.<sup>18</sup>

Trots en dragning till mörkret och dess gåtfulla väsen står ljuset, stjärnan, liksom i romantikens poesi för något som ger hopp och själslig styrka.

### *En symbolism som spränger könsvalLEN*

Lagerlöfs dikt innehåller tre strofer som alla har åtta rader. Den yttre formella ramen skapar en regelbundenhet i det som i övrigt är fri vers. I dikten talar ett jag. Diktjaget, vilket jag uppfattar som kvinnligt, riktar sig till ett du som definieras som ’mörkret’. Starkt närvarande i dikten finns de dikotomiska, symbolladdade föreställningar som är knutna till mörker och ljus. I dikten är ljuset frånvarande. Ljuset är enbart närvarande symboliskt och metaforiskt. Det som undersöks är mörkret.

#### En scen i världen

Den första strofen sätter scenen: ett rum en vinternatt, en flick av himmel utan stjärnor, en mörk bakgård med en släckt lykta. Den utsikt diktjaget har är fysiskt begränsad av ”de hopträngda murarna”. Det som är frånvarande från hennes horisont beskrivs metaforiskt som ”strålande heroer”. Stjärnorna har namnen Aldebaran och Sirius. De

har tydliga band till föreställningar om manliga hjältedåd och genialitet.<sup>19</sup> Symbolernas kulturella laddning gör att det frånvarande ljuset i texten kan vidgas och läsas som mäns möjlighet att nå en rymd av frihet och ljus – en geniernas värld. Då denna heroernas värld sätts i relation till kvinnans hopträngda synfält uppstår en stark kontrastverkan.

Diktens kvinnliga jag kan inte omedelbart identifiera sig med detta panorama med oändliga möjligheter och perspektiv. Hon ser ner på den ”ensamma lyktan” på gården. Den är inte tänd. Först uttrycks en längtan efter att nås av ljuset från lyktan – om den varit tänd. Sedan avfärdas detta ”jordens ljus”. Strofens avslutande två rader speglar en ambivalens som står kvar även efter läsningen av hela dikten. Avslutningen och uttrycket ”hvad äro mig jordens ljus” visar en bitterhet. Den bitterheten kan man tolka privat och personligt men jag vill främst peka mot en läsning i ett kvinnopolitiskt och kulturellt perspektiv.

Värt att observera är att inget sägs om ljuset kring heroerna. Det diktjaget tar avstånd från är det jordiska ljuset från lyktan. Det som sedan sker i dikten tolkar jag som ett djärvt försök att omdefiniera den rådande kulturella, symboliska koden, uppfattningen att mörker måste knytas till det låga och kvinnliga och att ljus och genialitet måste höra samman och knytas till det manliga och till transcendens. I den andra strofen undersöks mörkrets väsen och i den avslutande strofen tilltalas mörkret i religiösa tonfall där det transcendenta representeras av det mörka och det gudomliga så ges en kvinnlig form.

### Mörkrets väsen och sinnligheten

I de två första raderna i den andra strofen tar diktjaget avstånd från månskenet, det reflekterade ljus som gärna förbinds med mörkret. I föreställningen om månens ljus finns en ambivalens. En glidning mellan ljus och mörker kan ske och ge ett symbolvärde som ofta utnyttjats i konventionella romantiska framställningar av det sublima.

I diktens centrum följer sedan tre rader som likalydande, anaforiskt, inleds med orden ”Mörkret är”. Betydelsen betonas ytterligare metriskt dels av spondéer, två betonade stavelser efter varandra, ”våns famntag”, ”ljuf hvila”, ”ljumt bad”, dels av alliterationer och assonanser.<sup>20</sup>

Vad är då mörkret? Mörkret är kroppsligt och sinnligheten är stark i beskrivningen. Syn och hörsel överskuggas av lukt- och känsselförmåelser, där beröringen är det viktigaste. Jaget vill bejaka mörkret, hon vill omslutas, nå en ljuv vila och smekas i väldoft. Det är inte en fixerad genital sexuell upphetsning som frammanas, utan en njutning som omsluter hela kroppen. Ett flöde snarare än ett språng.

Nattens mörker är både ”fruktansvärt” och ”lockande”. Njutningen är inte självklart enkelt tillgänglig. Jag vill se strofen som ett försök att uttrycka en kvinnlig erotisk längtan, en längtan efter att fysiskt vara nära en kvinna. ’En vän’ och vännens ”famntag” är det enda rent mänskliga förutom jaget som förekommer i dikten.<sup>21</sup> Jaget framhävs tydligt. I uttrycken för fysisk längtan finns inte bara hängivelse, där finns lycka i aktiviteten ”att dyka”. Den längtande är här långt ifrån enbart passiv, hon söker en sinnlig njutning även om denna kan synas skrämmande.

### Tilltalet och själen

I den tredje strofen blir mörkret ”Du” som tilltalas i högstämda vändningar. Vem riktas talet till? Talet riktas till mörkret som jag läser som en makt som knyts till kvinnlighet. Jag menar att här står ett kvinnligt ”du” för något som man skulle kunna kalla den Andras position med religiösa förtecken. Mörkret är rent och fläcklöst, idealiserat, och något mer än kroppen, stoftet. Det diktjaget ber om är en form av uppgående, en transcendens. Kan diktjaget nå sin sannaste själ, en transcendens, genom att smälta samman med detta kvinnliga du? Inte nödvändigtvis i ett utslocknande utan ett uppgående – en själslig extas? Trots att mörkret kan kväva jaget är det en längtan efter något som är ”godt”. Att avstå den egna viljan blir ett möjligt hopp för en ”bäfvande själ”, ett hopp om en ljuv vila i en fullhet som både är kroppslig och själslig.

I denna tredje strof korsas flera diskursiva mönster. Den primära diskursen är, menar jag, mystikens. Definitionen av en mystisk upplevelse är att den tänks förändra jaget i en sammansmältning med den högsta verkligheten. Den mystiska föreningen representerar det yttersta upphöjandet av den mänskliga anden då den når kontakt med Gud eller det som anses vara den transcendentala grunden för existensen. Hos

de flesta mystiker kan det högsta stadiet aldrig nås genom medveten ansträngning utan det måste upptäckas på ett passivt sätt, i en total öppenhet mot det gudomliga, i ett tillstånd utan egen vilja, i absolut frihet från eget begär. I den kristna mystiken beskrivs ofta steget närmast före föreningen som en 'mörkrets natt', en tomhet. De egna känslorna och intellektet, 'den gamle mannen', måste förstöras för att själen, som gärna beskrivs som analog med en kristall, skall kunna absorbera ljuset och bli ett med den som ljus förstådda gudomligheten.<sup>22</sup>

Den mystik som rör sig mot ett himmelskt ljus är den helt dominerande, men det finns en gren som beskriver det gudomliga som mörker. I den traditionen är Guds väsen så omöjligt att förstå att all kunskap måste bli negativ (via negativa). Denna mörkersymbolik behöver dock inte förstås som att mörkret överordnats ljuset, det är snarare så att det gudomliga ljuset är så starkt att det gör människan blind, gudomlighetens väsen är så ofattbart att människans förståelse bara kan jämföras med ett oändligt mörker.<sup>23</sup>

Himmelen kan vara både ljus och mörk men har mytiskt i västerlandet sedan antiken förknippats med manliga gudomligheter och ljus. Kombinationen i Lagerlöfs dikt är annorlunda, mörkret står för den möjlighet till överskridande som ljuset vanligen tillmäts. Det är till mörkret diktjaget riktar sina böner. Ett uppgående i detta heliga skulde vara att ingå i ett större sammanhang och få del av det goda som ett överskridande av det egna jagets gränser innebär. Himmels och ljusets traditionella värde omdefinieras tydligt i dikten genom att den högre makt diktjaget riktar sig till, mörkret, har kvinnliga konnotationer. Mörkret tar ljusets plats och får bli en symbol för det högsta.

Jag vill se det idéinnehåll jag just lyft fram ur dikten som en röst i dialog med andra röster i tiden. Sekelskiftet 1900 var en tid då sekularisering och individualisering gjorde att t.ex. den traditionella religiösa diskursen kunde utmanas. Begrepp som blivit ihåliga kunde användas för symboliseringar där innebörden förändrades. Man kan säga att olika värderingar tävlade om att bli accepterade som mer allmänna mönster i en tid då diskursen blivit 'tom'. I tider då starkt destabiliserande faktorer bryts mot traditionen öppnas möjligheter för omtolkningar. Då kan en diskurs som 'tömts' på sin mening ges en

ny, alternativ mening. Vi hade en sådan situation i slutet av förra seklet. Frågan blir om det då var möjligt att omskapa symbolvärlden så djärvt som jag menar att Selma Lagerlöf gjorde.

### *En kamp om konstruktionen av kön och moral*

Under 1800-talet skedde stora förändringar i de västerländska samhällena. Borgerligheten blev den nya dominerande klassen. Sekulariseringen, den nya 'vetenskapliga' synen på människa och natur, urbaniseringen och de förändrade produktionsförhållandena, allt och mer därtill samverkade till att skapa den instabilitet som är så utmärkande för tiden. Relationen mellan män och kvinnor förändrades genom att släktens betydelse minskade och parförhållanden fick nya innebörder.<sup>24</sup>

En motivering till kvinnans underordnade ställning hade länge varit att hon betraktades som en sämre utvecklad man. Det särartstänkande som började formuleras under 1700-talet och etablerades under 1800-talet innebar att kvinnan istället sågs som helt olik mannen, som svag, styrd av känslor och med moderligheten som sin viktigaste egenskap. Idealt blev den borgerliga kvinnans område hemmet.

### Hemmets ängel och den 'nya' kvinnan

Den människosyn som under 1800-talet kom att tävla med och delvis ersätta den kristna innebar att människan och hennes utveckling sågs som möjlig att påverka. Borgerligheten behövde, då den skulle konstruera sig, något att grunda sina maktanspråk i. Man tog avstånd från blodet, den princip som adeln och kungamaktens legitimitet grundats på. Det borgerliga projektet blev istället att forma den egna identiteten och att inta en moraliskt överlägsen position. Man avskilde sig både från det lastbara liv adeln tillskrevs och det moraliskt lågtstående liv som de lägre klasserna ansågs framläpa sina dagar i. Genom ett civiliserat, sedligt liv försökte borgerligheten att bygga upp stabilitet och få kontroll i en orolig tid.<sup>25</sup>

Därför idealiserade man 'hemmets ängel' som en moraliskt högtstående varelse. Jag vill se diskursen om den 'rena kvinnan' som ett försök att konstruera en ny kvinnlighet som skulle rymma andlighet

och ljus och som på så vis bröt med de uppfattningar som knutit kvinnan till mörker och kropp. Det kroppsliga förnekades och 'riktiga' kvinnor skulle vara bleka och anemiska.

Kultur och moral ansågs kunna påverka t.ex. den biologiska sexualiteten, antingen förfina den eller förgrova den. Det blev viktigt att observera beteenden. Kopplingen mellan levnadssätt och moralisk status var grunden för att avskilja t.ex. kvinnor av andra klasser och kulturer och se dem som närmast artskilda från den ideala borgerliga kvinnan.<sup>26</sup>

Några ogifta borgerliga kvinnor började mot mitten av 1800-talet få möjligheter att utbilda sig och försörja sig själva. De kvinnor som försökte skapa ett eget liv utanför de snäva gränser familj och konvention satt i sekler var pionjärer i många avseenden. När de skulle definiera sig själva var bilden av den borgerliga idealkvinnan, hemmets ängel, svår att förena med ett självständigt liv. Som en offensiv strategi använde vissa borgerliga kvinnor de egenskaper kvinnor tillskrivits, som överlägset rena, dygdiga och moraliska, för att i en samhällelig protest kräva att få påverka politiken och männens moral. En av de engelska suffragetternas paroller var "Rösträtt åt kvinnorna, renhet åt männen". Kring sekelskiftet blev attackerna mot männens sexuella beteende och dubbelmoralen allt mer synliga i det offentliga rummet.<sup>27</sup>

Att skapa nya bilder av kvinnor var en central angelägenhet för de tidiga feministerna. Exempel på stora djärva projekt är *The Woman's Bible* som den amerikanska ledande feministen Elisabeth Cady Stanton utgav 1895–98. Kvinnornas roll i tidigare kulturer intresserade även män. 1861 utgav J. J. Bachofen *Das Mutterrecht* där han menade att den klassiska antika kulturen föregåtts av en tid där kvinnor haft makt och där kvinnliga gudomligheter dyrkats. Även Friedrich Engels i *Familiens och privatekonomins uppkomst* år 1884 och senare August Bebel i *Kvinnan och socialismen* beskrev hur kvinnorna haft en stark ställning i det urkommunistiska samhälle, som de ansåg föregått klassamhället.

I den kristna traditionen kunde man hitta framstående kvinnor som förebilder. Det fanns t. ex. mystiker vars gudsbild var kvinnlig. Den kroppsliga extas, som de kvinnliga mystikerna kunde uttrycka i samband med sina Gudsupplevelser, har i vår egen tid tolkas som ett kvinnligt uttryck för en upplevelse av autoerotik. Enligt Luce Irigaray skulle detta vara ett av de få tillfällen där en kvinnlig upplevelse av kroppsliga

lig och själslig natur förmedlats inom ett område som privilegierats kulturellt.<sup>28</sup>

Julia Kristeva har en annan tolkning och hon ser, i en analys av Sankta Teresa, helgonets extas som ett förtryck och 'dödande' av kroppen.<sup>29</sup>

Borgerlighetens civilisationsprocess mötte naturligtvis motstånd. I olika strömningar kan andra projekt och diskurser spåras. Den så kallade sedlighetsfrågan var ett viktigt inslag i debatten runt det moderna genombrottets litteratur i de nordiska länderna. Idémässigt kan man beskriva det som att de 'radikala' åttioalisterna hämtade näring till sin kritik från nymalthusianismen och förtryckshypotesen. Förtryckshypotesen, som inspirerats av den engelske läkaren Drysdales tankar, innebar att det ledde till sjukdom om den sexuella utlösningen hindrades. För att vara sund behövdes regelbundna heterosexuella samlag. Anhängarna till nymalthusianismen verkade för att kvinnorna borde följa efter männen och leva friare sexuellt. För att den borgerliga moralen skulle kunna förändras måste då det viktigaste i denna moral, synen på kvinnan, förstöras och ersättas med en ny syn. I och med att förtryckshypotesen började förkunnas ifrågasattes kvinnorna som moralens väktare.<sup>30</sup> Hemmets ängel fick mot slutet av seklet en betydligt solkigare och mer komplex kvinnovarelse som medtävlare.

En av de iakttagande vetenskaper som växte fram i samband med upplysning och sekularisering var medicinen. Den tog den skärskådande blicken till hjälp för att nå under människans yta. De som iakttog var män. Den bild de förmedlade av kvinnan blev ett nytt tungt vägande inslag när kvinnligheten skulle omkonstrueras. De borgerliga kvinnor, som försökte leva upp till rollen av hemmets ängel, trivdes inte alltid med sin begränsade sfär. Karin Johannisson visar i *Den mörka kontinenten* hur många kvinnor vid sekelskiftet valde sjukdom som en väg att hantera livet. Hon beskriver först hur det borgerliga jaget formades med hjälp av kontraster där hemmet blev det individuellas rike, vilande och världsfrånvänt med hustrun som ett "dallrande känslocentrum".

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

Under 1800-talets första hälft byggdes det ideologiska stödet för denna familjestruktur upp via kristen och klassisk särartsfilosofi, bekräftades i den borgerliga romanen och lanserades i en myllrande genre av äktenskapshandlingar och etikettsböcker.<sup>31</sup>

Under senare delen av 1800-talet blir särskiljandet av könen mer hierarkiskt laddat och kvinnan framstår som en avvikelse som sjukförklaras. ”Orsakerna till denna tonförändring måste sökas på två huvudnivåer, en samhällelig och en vetenskaplig” menar Johannisson och fortsätter: ”Evolutionismen tycktes placera människan nära djuret. [...] Denna farliga närhet räddades genom att kvinnan tillsammans med barnet och vilden sköts in som arterna mellanformer mellan naturen/driften och kulturen/förnuftet.”<sup>32</sup>

Sett ur perspektivet hur symboliseringen av ljus och mörker förändras kan man formulera det som att den medicinska diskursen, mot slutet av seklet, går ifrån konstruktionen av den rena, andliga kvinnan för att fördjupa sig i studier av en ’mörk kontinent’.

### Dekadens och sexologi

Kritiken av det moderna borgerliga projektet som helhet blir allt tydligare mot sekelskiftet. Den rationella vetenskapen, den rationella människan, dygd och moral angreps av konstnärer, filosofer och sociologer. Dessa män vände sig från klarhet och ljus och drogs till undersökningar av det irrationella. Kvinnan blir gärna det okända, både lockande och skrämmande, som oro och hopp i tiden kan projiceras på. Som ett exempel menar jag att man kan ta symbolisterna när de förskjuter traditionella symbolvärden.

De olika avantgardistiska grupperna formerades i storstäderna. Här kunde nya livsmönster prövas och normerna kring könsgränserna utmanas. En manlig homosexuell kultur utvecklades och nådde full synlighet i rättegången mot Oscar Wilde 1895. När kvinnor vid denna tid skulle föreställa sig en kvinnlig sexualitet var det en manlig diskurs som var allt överskuggande – i form av pornografi och inom medicin och litteratur. Vetenskapen, sexologin kom sedan, redan 1895, med ett svar i form av Havelock Ellis *Sexual Inversion in Women*. Den kvinna som



inte ville vara heterosexuell på manliga villkor, kunde vara aktiv sexuell genom att vara manlig-lesbisk. Det innebar att ett kvinnligt begär riktat mot en annan kvinna stämplades som avvikande och kopierades efter manliga rollmodeller.<sup>33</sup>

Den traditionella synen på identitet och kön, andlighet och sexualitet var i gungning i västerlandet kring sekelskiftet 1900. Mycket var möjligt att uttrycka och iscensätta och så här långt efteråt syns paradoxerna på många nivåer. De spänningar i tiden, som jag försökt skissera, kan man se i användningen av symbolerna ljus och mörker och i Lagerlöfs dikt. Det pågick, då som nu, en strid om makten över vad som skulle vara den legitimerande synen på världen. För att tala med Pierre Bourdieu rörde det sig, inom det kulturella fältet, om symbolisk makt – t.ex. tolkningsföreträde över symbolspråket. De kvinnliga rösterna var vid den tiden svaga. Kvinnor kring sekelskiftet kunde pröva nya uttryckssätt men riskerade att inte bli förstådda. I den tolkning av deras texter som skett senare har de ofta marginaliserats ytterligare.

### *Selma Lagerlöf och mörkret som symbol*

Dikten ”Till mörkret” kan läsas som ett tecken på tidens frambrytande dekadenta intresse för det irrationella och okända – det mörka. Den position Lagerlöf ger uttryck för utmanade konventionella moraliska värden. Esseldes reaktion mot dikten vill jag tolka som en protest från den tidiga borgerliga kvinnorörelse, som byggde på och argumenterade utifrån en bild av kvinnan som ren och moraliskt högstående. Att sinnligt beskriva en kvinnlig kroppslighet kunde uppfattas som att ge efter för det djuriska och låga och eventuellt skriva under på den medicinska eller sexliberala diskursen, det vill säga en bild av kvinnlig sexualitet som till stor del formats i manligt intresse och på manliga villkor. Inte heller mystiken med dess passiva uppgående överensstämde med idéer om emancipation av kvinnan och utveckling av samhället. Esselde tolkade en längtan efter en transcendens på samma sätt som de sentida kritikerna, som uppgivenhet och osund dödslängtan.

På samma sätt som det i dikten finns drag som kan betecknas som dekadenta så kan man säga att det finns drag som pekar i en riktning mot ett intresse för erotik och sinnlighet. Texten går i dialog med det

som händer i samtiden, men den upprepar inte en vanlig dekadent eller sexliberal refräng. Då texten så starkt kopplas till en kvinnlig sfär blir dikten omöjlig att inordna i den sexliberala diskursen där heterosexualiteten konstruerades som naturlig. Om man inte, så fantasifullt som Wivel, själv läser in en traditionell symbolik och heterosexuella förväntningar.

Med min läsning av dikten vill jag peka på att den representerar en position som lästs bort i privatiserande riktning. Jag menar att Selma Lagerlöf i dikten uttrycker en kvinnlig kroppslighet och andlighet. När hon låter texten spela på spänningarna runt det symboliska innehållet i ljus och mörker sker det på ett sätt som ger mörkret positiva förtecken. Mörkret är inte något okänt och hotande, det är något känt och sinnligt lockande. Mörkret som metafor är här inte en oupplyst kontinent som behöver kartläggas för att erövras eller en gåta vars lösning lämnas därhän. Mörkret, med dess kvinnliga konnotationer, uttrycker en längtan efter en sinnlig och översinnlig förening.

Jag vill avslutningsvis jämföra Lagerlöfs speciella behandling av symbolkomplexet mörker – ljus med att antyda två ytterligare exempel. När Victoria Benedictssons kvinna talar ”Ur mörkret” är det mörkret kompakt. Kvinnlighet verkar omöjlig annat än som en negativ kontrast till det manliga ljuset.<sup>34</sup>

När en man som Nietzsche lockas av mörkret och natten finns där en gräns, som på ett plan verkar omöjlig att överskrida. Zarathustra sjunger i ”Natthymnen”:

Ett stillat, ostillbart är i mig; det vill hava ljud. Ett begär efter kärlek är i mig; det talar jämväl kärlekens språk.

Ljus är jag; ack, att jag vore natt! Men detta är min ensamhet att jag är omgördlad av ljus.

Ack, att jag vore dunkel och nattlig! Huru jag ville dia vid ljusets bröst.<sup>35</sup>

Symbolerna kopplas här till identiteten i ett spel runt dikotomin ljus och mörker, ett motsatspar som även antyder könsgränserna.

Spänningen i Selma Lagerlöfs dikt skapas inte i ett spel runt en gräns. Diktjaget tar definitivt avstånd från ljuset. Den spänning som finns uppstår eftersom ljuset som symbol är så laddat med kraft av geni och

transcendens. Men inte alla har uppfattat dikten så. Som vi sett av receptionen har läsare av dikten haft svårt att se och följa den omvändning av ett traditionellt symboliskt innehåll jag menar att Lagerlöf försöker göra. Man kan säga att dikten misslyckas då den kulturella kopplingen mellan mörker, död och utslocknande är så stark att inget verkar kunna bryta den.

Hos Lagerlöf sker inget överskridande i texten. Hon försöker inte gå från mörker till ljus men ett spel sker mellan det som uttrycks och det konventionella symboliska innehållet. I Lagerlöfs undersökning av mörkrets väsen får mörkret en mjuk sinnlighet som grund. Men sinnligheten överskrids och en sammansmältning med mörkret uttrycks i ett religiöst färgat språk där mörkret övertar ljusets attribut och blir heligt och rent.

## Noter

- 1 "Två spådomar" är en självbiografisk berättelse som ingår i samlingen *Troll och människor* I, kommenterad av bland andra Ying Toijer-Nilsson i inledningen till hennes utgåva av Selma Lagerlöfs *Dockteaterspel*, s. 19 f.
- 2 Sedan denna analys gjordes har jag beskrivit detta tidiga diktande i min avhandling *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, Göteborg 2001, s. 76 ff. om teaterpersonerna, s. 158 om dikter i sentimental stil. Även samarbetet med Adlersparre beskrivs ingående.
- 3 Brev från Esselde till Selma Lagerlöf, 14 mars 1891.
- 4 Berendsohn, 1928, s. 43. Tysken Berendsohns bok var den första större biografi som skrevs om Selma Lagerlöf. Den utkom på tyska 1927.
- 5 Wivel, 1990, s. 138. Wivel har med sin danska doktorsavhandling prentationen att skriva en ny stor biografi. I sitt förord skriver han att han ska ha texterna som utgångspunkt för att "nä in till den dolda Selma Lagerlöf".
- 6 Holm, 1984, s. 180. Boken om Lagerlöf är den andra i en planerad serie om "Romanens mödrar". Den första behandlade Fredrika Bremer.
- 7 Att mäns och kvinnors agerande och t.ex. texter bedöms utifrån olika grund kan ses som ett uttryck av sexism. Den kanadensiska forskaren Margrit Eichler har i *Nonsexist Research Methods* delat in det vida begreppet sexism i en rad olika kategorier för att tydligare visa hur sexism kan ta sig uttryck i forskning. Exempelen här menar jag är tydliga som uttryck för 'dubbla mått'. En mans tema rör frågor om liv, död och tro medan en kvinnas tema blir uttryck för personliga problem.

- 8 Butler, 1990. För kritiken av Kristeva se s. 79–91. Resonemanget kan tyckas svårbegripligt, det förutsätter kunskap om psykoanalytisk teori och om Kristevas begrepp för att kritiken skall bli möjlig att följa. Även Butlers kritik i sig är framställd på ett sätt som inte gör den lättillgänglig. Men vad jag här vill betona är att genom att använda psykoanalytisk teori läser även Holm diktens 'mörker' som något negativt, ett utslöcknande, som dessutom kopplas än tydligare till något 'kvinnligt'.
- 9 *The Encyclopedia of Religion*, 1987. Uppslaget "Light and darkness".
- 10 Asta Ekenwall gjorde tidigt en analys av det manliga tänkandets sätt att dikotomiskt avskilja sig från det "kvinnliga". I *Manligt och kvinnligt*, 1966, spåras motsatsparens ursprung till de skriftlösa folkens historia, över Aristoteles fram till t.ex. Strindberg.
- 11 Kvinnan som 'den andra' är temat i Simone de Beauvoirs klassiska analys av manssamhällets myter i *Det andra könet*.
- 12 Engdahl, 1986. Citaten är från avslutningen.
- 13 Se t.ex. Christ, 1990.
- 14 Carlyle, 1922, s. 223.
- 15 Wellek, 1984, s. 26.
- 16 Vajda, 1984, s. 33.
- 17 Forestier, 1984, s. 101.
- 18 Austin, 1984, s. 57.
- 19 När t.ex. Carlyle beskriver hjälten och hjältedyrkan som historiens och trons drivkraft råder det inget tvivel om hjälten könen. Ett inledande exempel på hednisk dyrkan i hans bok gäller stjärndyrkare som tillbad Sirius. Sirius är stjärnhimlens ljusstarkaste stjärna. Se Carlyle, 1922, s. 15. Aldebaran är en stjärna i stjärnbilden Taurus (direkt översättning är Tjuren men på svenska kallas stjärnbilden Oxen och stjärnan Oxens öga).
- 20 För metriska iakttagelser här tackar jag Eva Lilja.
- 21 Här går jag över gränsen för det som kan utläsas direkt i dikten. Med min biografiska läsning vill jag emellertid nå motsatt effekt mot den som tidigare uttolkare gjort. De har läst med det filter en obligatorisk heterosexuallitet ger. När jag uppfattar vännen som en kvinna gör jag det utifrån en kunskap om att Selma Lagerlöf hade alla sina nära relationer till andra kvinnor.
- 22 *The Encyclopedia of Religion*, 1987. Uppslaget "Mystical union".
- 23 *The Encyclopedia of Religion*, 1987. Uppslaget "Light and darkness".
- 24 Foucault, 1980, s. 131–145, menar att ett alliansmönster kompletterades med ett sexualitetsmönster.
- 25 Se t.ex. Mosse, 1985.
- 26 Inspiration för denna komprimerade framställning har jag hämtat från

- en rad olika håll. Förutom de redan nämnda verken vill jag hänvisa till Matus, 1995, för det sist anförda resonemanget.
- 27 För olika belysning av argumentationen och dess fallgropar se Jackson, 1994 och Bland, 1995, särskilt del 2, s. 95–185.
  - 28 För en intressant belysning av denna form av kvinnlig autoerotik se Luce Irigaray, 1985, avsnittet ”La Mystérique”, s. 191–202.
  - 29 Kristeva, 1980, s. 279.
  - 30 Levin, 1994. För sammanfattning, se s. 371–373.
  - 31 Johannisson, 1994, s. 18.
  - 32 Johannisson, 1994, s. 18–21.
  - 33 Se Jackson, 1994, särskilt kapitlet om Havelock Ellis och sexologins framväxt.
  - 34 Ingår i samlingen *Den bergtagna och andra berättelser* av Victoria Benedictsson.
  - 35 Nietzsche, 1969, s. 97.

## Litteratur

- Austin, L. J., ”Presence and Poetry of Stéphane Mallarmé”, *The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest 1984.
- Beauvoir, Simone de, *Det andra könet* (1949), Stockholm 1973.
- Benedictsson, Victoria, *Den bergtagna och andra berättelser*, Stockholm 1982.
- Berendsohn, Walter A., *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1928.
- Bland, Lucy, *Banishing the Beast. English Feminism & Sexual Morality 1885–1914*, London 1995.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York 1990.
- Carlyle, T., *Om hjältar, hjältedyrkan och hjältebragder i historien*, 2 uppl., Stockholm 1922.
- Christ, Carol T., ”The Hero as Man of Letters. Masculinity and Victorian Nonfiction Prose. Victorian Sages & Cultural Discourse”, i *Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick 1990.
- Eichler, Margrit, *Nonsexist Research Methods. A Practical Guide*, London 1988.
- Ekenwall, Asta, *Manligt och kvinnligt. Idéhistoriska studier*, Göteborg 1966.
- The Encyclopedia of Religion*, New York 1987.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, Stockholm 1986.
- Forestier, Louise, ”Symbolist Imagery”, *The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest 1984.
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia. I. Viljan att veta* (1976), Stockholm 1980.

- Holm, Birgitta, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, Stockholm 1984.
- Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman* (1974), New York 1985.
- Jackson, Margret, *The Real Facts of Life. Feminism and the Politics of Sexuality 1850–1940*, London 1994.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980.
- Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm 1994.
- Lagerlöf, Selma, *Troll och människor I. Skrifter*, Stockholm 1933.
- Lagerlöf, Selma, *Dockteaterspel*, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, 1959.
- Levin, Hjärdis, *Masken uti rosen. Nymalthusianism och födelsekontroll i Sverige 1880–1910. Propaganda och motstånd*, Stockholm 1994.
- Matus, Jill L., *Unstable bodies. Victorian representations of sexuality and maternity*, Manchester 1995.
- Mosse, George, *Nationalism and Sexuality, Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *Så talade Zarathustra*, Stockholm 1969.
- Stenberg, Lisbeth, *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, Göteborg 2001.
- Stenberg, Lisbeth, "Sexualmoral och driftsfixering. Förnuft och kön i 1880-talets skandinaviska sedlighetsdebatt", *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, red. Barbro Kvist Dahlstedt & Sten Dahlstedt, Stockholm 1999, s. 173–225.
- The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages* [Vol. II. *A Comparative History of the Literatures in European Languages*], ed. Anna Balakian, Budapest 1984.
- Vajda, György M., "The structure of the symbolist movement", *The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest 1984.
- Wellek, René, "What is symbolism?", *The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest 1984.
- Wivel, Henrik, *Snödrottningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken*, Stockholm 1990.
- Wagner, Elin, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1942–43.

INGEBORG NORDIN HENNEL

## På ”Lekarnas valplats”

Om en hyllningsdikt av Selma Lagerlöf

I februari 1894 jordfästes den svenska 1800-talsscenens troligtvis främsta tragedienne, Elise Hwasser. Hennes begravning ägde rum i Storkyrkan i Stockholm och blev en storstilad manifestation av social och konstnärlig prestige. Celebra gäster närvarade, akten var ställd under pressbevakning och stora åskådarskaror kantade begravnings-tågets väg ut till Norrtull, där Elise Hwasser kremerades i det i Hagalund 1887 anlagda provisoriska krematoriet för att senare gravsättas på Nya kyrkogården. Också tidningar och tidskrifter betygade den bortgångna sin aktning i nekrologer och versifierade hyllningar.

En av de sistnämnda bär Selma Lagerlöfs signatur och trycktes i *Dagny* 1894.<sup>1</sup> Genom denna dikt och en i samma forum sju år tidigare publicerad dubbelsonett till Jenny Linds minne skrev hon in sig i en hos oss under 1800-talet levande tradition av personverser till eller om professionella scenartister. En preliminär inventering ger vid handen att många av dessa tillfällesdikter har anonym författare eller uppges vara skrivna av ett kollektiv av yrkeskolleger. De signerade vittnar för sin del om att denna typ av kasuallrik i första hand var en manlig angelägenhet med upphovsmän som exempelvis skådespelare, dramatiker eller teaterentusiaster i största allmänhet. Med tanke på en sådan mansdominans utgör Selma Lagerlöf i sammanhanget något av ett undantag från regeln, samtidigt som hon med sina bröder i professionen delade en stark fascination för teaterkonst.<sup>2</sup>

Dikter av detta slag återfinns oftast i separattryck, i dagspress och tidskrifter eller i en författares samlade verk. De tillfällen som inspi-

rerade till hyllningsdikter kunde vara en publikfavorits avgång från scenen eller död. Andra situationer som fick större eller mindre förmågor att vässa sin penna var ett jubileum knutet till teatern, en speciellt talangfull rolltolkning eller en märkesdag av något slag i en skådespelares karriär – och detta gällde både teaterns kvinnor och män. Till skillnad från personverser med en manlig skådespelare som adressat exploaterades däremot länge i hyllningar av aktrisen en från flora och fauna hämtad metaforkrets, samtidigt som dessa dikter har en moral-pedagogisk klangbotten. I en ambition att få den för tidens genussyn kniviga ekvationen ”god” kvinna och bejublad scenartist att gå jämnt ut länkas så yrkesskådespelerskan som ros eller blomma, som näktergal eller duva till natur snarare än till kultur. Hon uppmanas också gärna att inte förhäva sig över applåder och bravorop. I stället bör hon satsa på säkra kort som dygd, blygsamhet och barnatro samt öva sig i den tvetydiga och onekligen avancerade färdigheten att vara blixtrande snille och oskuldsfullt barn på en och samma gång. Lyssnar hon till goda råd av detta eller liknande slag utlovas hon stundom ännu en dikt eller försäkras att hon vad tiden lider kommer att krönas till drottning i konstens rike.

Genom att den offentliga scenens kvinna, och i synnerhet hon som lyckats erövra en betryggande konstnärlig legitimitet, successivt under 1800-talets andra hälft kom att accepteras också som social person, blir emellertid sådana av en essentialistisk kvinnlighetssyn färgade pekpin- nar alltmer sällsynta och hos Selma Lagerlöf lyser de med sin frånvaro. På andra punkter skiljer sig hennes nyssnämnda båda dikter däremot inbördes åt. Framför allt är hyllningen av Elise Hwasser tematiskt såväl som formmässigt mer sofistikerad, varför denna i tidigare Lagerlöf-forskning märkligt förbisedda dikt är ämnet här. Men först några ord om dubbelsonetten till Jenny Lind för att kort kasta ljus över de två personversernas olikartade profil.

En legend redan i sin livstid och oftast prisad för sin sång, sin filantropi och sin religiositet blev Jenny Lind föremål för fler hyllningsdikter än någon annan svensk scenartist under 1800-talets förra hälft.<sup>3</sup> Och i samband med hennes död och begravning i det engelska Malvern på senhösten 1887 publicerades inte oväntat i inhemsk och utländsk press minnesrunor och dikter som höjde den en gång skön-



sjungande ”Barmhärtighetens miljonärska” till skyarna. För *Dagnys* räkning hade en uppsats om sångerskan påbörjats, men mellankommande sjukdom gjorde att den inte kunde fullföljas som tidskriften uppger i sitt november/december-nummer 1887. I dess ställe infördes därför Selma Lagerlöfs dubbelsonett ”Jenny Lind”, i vars första del hon för diktens du, dvs. för läsaren och hans eller hennes inre blick, visualiserar sångerskan i fem av dennas bravurnummer.<sup>4</sup> I den andra sonetten har tilltalspositionen förskjutits till en apostrofering av Jenny Lind och hennes karriär rekonstrueras i allmänna ordalag, om än i ständig stegring från den första kvadernarens ”Du, gråa Cendrillon” med en allusion på sångerskan som ett av båda sina föräldrar förnekat utomäktenskapligt barn till den sista terzinens ”du rika konstnärinna”. Men här uppmanas också duet, Jenny Lind, sällsamt nog att lämna scenen medan tid är genom det iterativt inpräntande ”Blott glöm ej, glöm ej att i tid försvinna!” Dikten avrundas som sig bör i ett sammanhang som det aktuella med en lovprisande sista terzin, vilken i överensstämmelse med sonettens genrekonvention också utgör personversens själva poäng. I den tonar Jenny Lind fram som exemplariskt föredöme och mönster, beredd att offra sin karriär på religionens altare eller, med en alternativ tolkning, egen vinning i samtiden för en plats i eftervärldens stjärngalleri.

Selma Lagerlöf kan inte ha hört eller sett den megastjärna hon hylade men var naturligtvis ändå i högsta grad införstådd med Jenny Linds karriär. Att mer exakt utpeka dubbelsonettens inspirationskällor är emellertid vanskligt. De av sångerskans rollgestalter som hon väcker till liv bär inte prägeln av ett personligt gjort urval utan får snarare sägas vara allmängods i dikter till eller artiklar om Jenny Lind. Gärna erinrades i dessa också om ”Casta diva-arian” i Bellinis *Norma*, som var en av hennes extraordinära fullträffar och som torde ha lockat till imperativen ”Guld, blommor, dikter, dyrkan för ’la diva!’ ” (den första terzinen, sonett nr II). Att påminna om Jenny Linds barndom som en askunge-tillvaro var vidare gängse i hyllningar av henne. Det som räddar dikten från ett på det hela taget konventionellt anslag är att Selma Lagerlöf vägrar orda om den ära och glans som Jenny Lind genom sin konst och sin kristet färgade välgörenhet förstått att sprida över sitt fosterland, en instrumentell syn som i andra sammanhang

var ett kärt ämne då sångerskan fördes på tal. Snarare fokuseras hennes konstnärliga prestationer i sig samtidigt som det är möjligt att i dubbelsonettens senare del tolka in ett stråk av glädje över att en sådan närmast spektakulär succé-story som Jenny Linds legat inom möjligheternas gräns för en kvinna.

Ändå framstår denna dikt som föga originell i jämförelse med hyllningen av Elise Hwasser med dess större intensitet såväl som komplexitet. Ett skäl till den starkare emotionella puls och känslomässiga närhet mellan avsändare och föremål som möter här, trots att du-tilltalet saknas, kan vara att Elise Hwassers livsöde berört Selma Lagerlöf på ett mer genomgripande sätt än Jenny Linds. Ett annat att hon i någon mån tycks ha identifierat sig med denna under sina glansdagar uppburna scenkonstnär. Vad gäller hyllningens högre komplikationsgrad emanerar den främst ur den omständigheten att dikten i en metriskt intressant form inte bara sjunger en skådespelerskas lov utan också problematiserar konstnärskapets villkor. Som kommer att visas framskymtar vidare en komplex syn på teater som konstnärlig uttrycksform på samma gång som något av en estetisk positionsmarkering antyds.

Under hela sitt yrkesverksamma liv var Elise Hwasser knuten till Dramatiska teatern som hon lämnade 1888 vid 57 års ålder, på grund av sjukdom enligt en del källor eller för att hon bortintrigerades som andra uppger. Med för svenska förhållanden exklusiva medaljer och lagerkransar i bagaget bosatte hon sig därefter i det bohuslänska Fiskebäckskil i sin villa Vestråt med ett namn som uppenbart alluderar på Ibsens drama *Fru Inger til Østeraad* (försvenskat till *Fru Inger till Östråt*), i vilket hon vid åtskilliga tillfällen applåderats för sin tolkning av titelrollen. Det var också i Bohuslän som hon den 28 januari 1894 slutade sitt liv, medan hon som framgått begrovs i Stockholm.

Officiant vid jordfästningen var pastor primarius F. A. Fehr, som med sin schartauanskt färgade kristendomssyn kanske inte fann uppgiften alldeles enkel, eftersom hans parentation denna gång gällde en scenens kvinna. Icke desto mindre höll han enligt *Dagens Nyheter* den 6 februari 1894 ett högstämt och ”mäktigt verkande griftetal”, återgivet i tidningens spalter. Som framkommer av bl.a. Selma Lagerlöfs brev till Sophie Elkan befann hon sig vid tillfället i Landskrona men kan

genom pressen mycket väl ha varit underrättad om begravningsceremonin och Fehrs tal. Samtidigt torde Lagerlöf ha erinrat sig Elise Hwasser i ett par av dennas magnifika drottningroller, som på 1880-talet inspirerat henne till två teaterpersoner.<sup>5</sup> I motsats till vad fallet var med Jenny Lind hade hon alltså en oförmedlad upplevelse av den skådespelerska, vars liv och skaplynnne hon ville fånga i följande strofer (med min numrering):

- (1) Lekars drottning,  
Drömmars drottning  
Slumrar på bädd  
Af bleknad lager,  
Sofver på bruna,  
Torkhårda blad,  
Hvilar tåligt  
På vissnade kransar.
- (2) Ingen undre sig  
Öfver den sista  
Hvilostadens  
Sällsamma ståt,  
Öfver att lager,  
Lekfullt vunnen  
Vid ljugande rampljus,  
Gömts till dödslägret.
- (3) Hon, som vann den,  
Visste väl  
Hvad den kostat  
Af lifvets krafter,  
Visste fullväl  
Hvarför hon valde  
Lagern till dödsbädd  
Och till dödsvittne.
- (4) Ty Elise Hwasser  
Var **en** för sig.  
Lifvet hon lefde

Var hennes eget.  
Anden hos henne  
Var makt och skönhet,  
Väldig lidelse,  
Gåtfull vildhet.

- (5) Ej gaf henne  
Gåfvokarg norna  
Vid ödens lottning,  
Hvad lynnet kräfde,  
Ej dådstort lif  
I drottningens mantel,  
I sköldmöns brynja,  
På sierskans trefot.
- (6) Därför hon valde  
Scenens trollvärld,  
Bröt sin lans på  
Lekarnas valplats.  
Skalders strålande  
Skapelser blefvo  
Hennes andes  
Villiga tolkar.
- (7) Lif gaf hon dem,  
Lif af sitt lif,  
Gaf diktens masker  
Mänskorätt,  
Vann tårar och kärlek,  
Löjen och tjusning,  
Skräck och fasa  
Åt drömmars folk.
- (8) Lif gaf hon dem,  
Lif af sitt lif.  
Hennes väsen  
Var rikt nog.  
I ung ljufhet,

I jäsande dådlust,  
I frätande ånger  
Fann hon sig själf.

(9) Lif gaf hon,  
Lif af sitt lif.  
Kände hur hvarje  
Vunnen lager  
Kostade henne  
Dyrbar lifskraft,  
Att de kransarna  
Bäddade dödslägret.

(10) Därför hon valde  
Lagern till dödsvittne,  
Ty ingen vann den,  
Som ej vunnit sig själf,  
Ty ingen vann den,  
Som ej sig själf  
Bit för bit  
Bäfvande offrat.

Med rätta uppskattades dikten av redaktionen för *Dagny* och Selma Lagerlöfs supportter Sophie Adlersparre berättade för sin skyddsling om den entusiasm, med vilken den och också hon själf läst "Elise Hwasers härliga drapa" med "den tunga metern och det djupa allvaret".<sup>6</sup> Att tankarna gick till ett lokväde med fornisländskt förtecken förvånar inte, eftersom hyllningen är präglad av en högstämd lyrism och har avfattats på en om man så vill lätt självsvaldig variant av fornyrdislag. Versmåttet torde ha legat nära till hands för Selma Lagerlöf vid tiden för diktens tillkomst, då hon fördjupade sig i Snorre Sturlasons värld och planerade en diktcykel om det som till sist skulle bli novellsamlingen *Drottningar i Kungahälla* (1899).<sup>7</sup> En annan inspirationskälla till försöket att imitera den norröna versformen kan vara Tegnér's "Rings Drapa" i den av Selma Lagerlöf lästa *Frithiofs saga*, med vilken dikt också hennes hyllnings strofantal sammanfaller. Redan den versifikatoriska formen skulle därför kunna tillskrivas en kvinnopolitiskt

intressant syftning genom att det versmått, som med Tegnér anstod ”högättad höfding” med ”slagsvärd vid sidan, / skölden på arm”, här i modererad gestalt väljs för att hedra en kvinnas bedrifter på en kulturell ”valplats”.

Till diktens solenna intryck bidrar de högtidliga genitiverna, sättet att i den dramatiska stegringens tjänst upprepa en och samma tanke i varierad form, de ofta förekommande asyndetiska förknippningarna samt någon gång bruket av inversion och anafor. Med dessa stilfigurer samspelar ljudsymboliska effekter som halv- och helassonanser samt allitterationer, även om de senare är impressionistiskt genomförda och i likhet med upprepningen av likalydande ord avviker från det för fornyrdislag sedvanliga paradigmet. Diktens lexikon domineras markant av substantiv med högt associationsvärde, stundom förstärkt av stämningsmättade adjektiv. Avsaknaden av exalterade an- eller utrop liksom av känsloladdade retoriska frågor accentuerar ytterligare det strama formspråket; så också strofernas syntaktiska homogenitet.

Hyllningens dominerande mönster att låta varje strof utgöras av en enda sammanhängande mening i kontrast till det för fornyrdislag obligatoriska regelverket med fyra korttrader som syntaktisk enhet, destabiliseras emellertid i stroferna 4, 6, 8 och 9. Den punkt som här sätts efter två eller som i stroferna 4 och 8 efter tre påståendesatser synes ha införts med den konstnärliga beräkningen att ge det sagda extra emfas och tyngd genom den paus och eftertanke man som läsare spontant manas till för att bli varse något för sammanhanget essentiellt. Slutligen har dikten i sin helhet cirkelkompositionens väl sammanhållna form. Den sista strofens conclusio – ”Därför hon valde / Lagern till dödsvittne” – pekar explicit tillbaka på och förklarar de tre första strofernas variation på temat lagern som ”dödsbädd” och ”dödsvittne” (str. 3). Mellan inledning och avslutning ges i stroferna 4–6 en bild med stark lyskraft av Elise Hwassers personlighet, följd av en lovpriering av hennes konstnärliga insatser i lika många strofer.

Den genomreflekterade strukturen i kombination med den höga stilen gör att dikten skulle kunna etiketteras som ett versifierat, sekulärt gravtal.<sup>8</sup> Förstådd så känns det lockande att som en av hyllningens centrala intertexter föreslå F. A. Fehrs parentation över Elise Hwas-

ser, som Selma Lagerlöf i så fall skrivit vidare på för att ge sin version av "sanningen" om skådespelerskan.<sup>9</sup>

I motsats till exempelvis Daniel Fallströms "Till Elise Hwasser" i *Idun* 1894 (nr 5), där diktjaget placerar sig på aktrisen "dödsbädd" och tilltalar henne med ett intimiserande "Elise", är fiktionsramen för Selma Lagerlöfs hyllning själva begravningsceremonin. Inledningsvis får man därför intrycket att hon i läsarens minne har velat återkalla den och Fehrs tal. Detta började han nämligen med en påminnelse om att Elise Hwasser genom sin död för alltid lämnat "lekarnes, drömmarnes och spelets värld" samt att hon vilade i Storkyrkans kor på en "bädd af lager". På ett näraliggande sätt introducerar Selma Lagerlöf verkningsfullt Elise Hwasser som "Lekars drottning, / Drömmars drottning", slumrande "på bädd / Af bleknad lager". Genom att bestämma lagern som "bleknad", i fortsättningen intensifierat till "bruna, / Torkhårda blad", "vissnade kransar" (str. 1), reviderar hon emellertid lagerkransen som sinnebild för skådespelerskans triumf, ära och berömmelse till en livlöshetens, dödens och förgängelsens metafor.

Den på detta sätt frambesvurna vanitas-tematiken har sin parallell i den dubbelbottnade konnotation som hyllningen av Elise Hwasser som en lekarnas och drömmarnas "drottning" får genom att drottningtiteln sägs ha vunnits "Vid ljugande rampljus" (str. 2), i "Scenens trollvärld" (str. 6). Med detta i minne förefaller det troligt att perifraser för teater som lek och "Lekarnas valplats" (str. 6) inte i första hand markerar en medvetenhet om teater som inskriven i en spelkultur eller är tänkt som en oskyldig allusion på det fornsvenska "lekare" för kringvandrande teatertrupper. Snarare riktar omskrivningen, sedd i sin interna kontext, uppmärksamheten mot teatern som platsen för vidunderlig men farlig förvandlingskonst, där priset för framgång kan bli högt.

Med öppna ögon för detta vågspel sägs dock Elise Hwasser ha gett sig scenen i våld, och i den karakteristik av hennes ingenium som följer avstår Selma Lagerlöf i motsats till Fehr från allt tal om henne som god mor och omtänksam medmänniska. Inte heller finner hon anledning att instämma i Fehrs reserverade omdöme om Hwassers "kanske stundom ända till öfverspändhet lifliga och rörliga lynne" eller notera det han räknade henne till godo, nämligen en livsstil som inte var kantad av skandaler.

I frifräsigt och provokativ kontrast härtill står den accent som de två inledande påståendesatserna i diktens fjärde strof lägger på Elise Hwassers självständighet och särprägel, typografiskt understruket genom det i fetstil satta ”en” i ”Ty Elise Hwasser / Var en för sig”. Vidare gör Selma Lagerlöf i en kvinnoemancipatorisk gest en positivt laddad poäng av hennes ambition och äregirighet, av hennes passionerade och dunkelt vilda temperament (str. 4). I sitt egensinne och sin individualism, sin lidelsefullhet och sin ärelystnad tonar skådespelerskan därför fram som en elitistisk outsider och rebell av romantiskt snitt. Men hon har framför allt fått låna drag av den fornnordiska diktens hjältinnor i sin målmedvetna vilja att ta sin sak i egna händer för att förverkliga storvulna planer. Bilden framsuggereras effektivt i en av myten färgad vokabulär (str. 5) och är kongenial inte bara med den versifikatoriska formen utan också med några av Elise Hwassers största roller, som t.ex. Sigrid den fagra i Frans Hedbergs *Bröllopet på Ulfåsa*, Hjördis i Ibsens *Härmännen på Helgeland* eller som redan nämnts Fru Inger till Östråt. Genom de egenskaper som tillskrivs henne får hon därutöver tycke av en *bête noire*, besläktad med Selma Lagerlöfs fantasi kring den mångomtalade Sarah Bernhardt som hon sett 1883 i samband med dennas första gästspel på svensk scen.<sup>10</sup> Och med båda kan hon på gott och ont ha känt en lockande väsensfrändskap att döma av exempelvis några brevrader till Sophie Elkan den 13 februari 1895, i vilka hon ingalunda vill beteckna sig själv som en ”isbit. Åh allt annat. Lidelsefull till den grad --- för se innerst i mig bor minsann ett vilddjur”.<sup>11</sup>

I dikten om Elise Hwasser sanktioneras, att denna sökte sig till scenen för att kompensera ett oblitt öde, det en ”Gåfvokarg norna” förmenat henne med en sannolik syftning på skådespelerskans torftiga uppväxtförhållanden (str. 5). Den bakomliggande drivkraften till försöket att göra karriär via teatern sägs med andra ord inte bara ha varit viljan att realisera ett konstnärligt uttrycksbehov utan också begär efter makt och expansion, för vilket ”Skalders strålande / Skapelser” blev ett medium (str. 6). Den senare av eufonisk täthet laddade vändningen indikerar dramatik skriven av män, och det var mycket riktigt i en sådan som Elise Hwasser hade sina största framgångar i en tid då spelplanerna i det närmaste kompakt dominerades av manliga drama-



tiker. Omständigheten manar inte till något ifrågasättande från Selma Lagerlöfs sida. Snarare är hon här samma andas barn som pastor primarius Fehr, vilken i sitt begravningsstal tackade ödet för att Elise Hwasser fått leva i en epok då ”de odödliga mästerverken af det stora historiska dramats och den sedliga verldsordningens skalder med Guds nåde, en Shakspere, en Schiller” stod på nationalscenens repertoar.<sup>12</sup> Däremot betonar Selma Lagerlöf på ett helt annat sätt än Fehr den identifikationsmöjlighet som denna dramatik har stått till tjänst med för skådespelerskan. Därför kunde den också bli ”Hennes andes / Villiga tolkar”.

Samtidigt som Elise Hwasser alltså sägs ha kunnat förverkliga sin längtan efter ”dådstort lif” (str. 5) på teaterscenen, förminskar dikten inte hennes insatser som skådespelare till narcissism och självbespeglning. Tvärtom poängterar stroferna 7–9 hur hon genom ett karismatiskt konstnärstemperament lyckats ge sina roller en fascinerande närvaro, varvid anaforen ”Lif gaf hon dem, / Lif af sitt lif” bildar ett amplifikatoriskt men också ödesmättat ledmotiv för att sjunga hennes lov. Detta får ytterligare tyngd genom sammanställningar som ”Löjen och tjusning, / Skräck och fasa” (str. 7) eller genom den följande strofens stegring ”I ung ljufhet, / I jäsande dådlust, / I frätande ånger”. I stället för att hemfalla åt en mer eller mindre katalogartad uppräkningslista av de bästa prestationerna, som var ett vanligt grepp i hyllningsdikter till scenartister och som också Selma Lagerlöf praktiserade i sin dubbelsonett till Jenny Lind, påminner hon här indirekt men informativt om Hwassers breda register, alltfrån ungdomens roller som populär ingeny och komedienne till de senare årens stora tragiska kvinnogestalter.

Men vi får som läsare även veta att den succé Elise Hwasser gjorde ”Kostade henne / Dyrbar lifskraft” och ”Bäddade dödsläget” (str. 9). Därmed har diktens slutliga och sammanfattande bild av henne förberetts. I den tonar hon fram som något av ett profant helgon eller en Kristus-liknande gestalt, vilket anteciperats i inledningsorden om hur hon, Dramatens forna stjärna med kultstatus, efter sin död ”tåligt” vilade ”På vissnade kransar”. Visserligen sägs att hon ”Vunnit sig själf” på teaterscenens världsliga predikstol men också att hon tvingats till ett ”Bäfvande” offer av sitt liv för att kunna förverkliga ett frivilligt

val och högt ställda ambitioner (str. 10). Diktens huvudmetafor – den vissnade lagerkransen – som varieras i de tre inledande stroforna, blir mot en sådan bakgrund det välfunna tecknet för den svartsyn som färgar hyllningens ram.<sup>13</sup> Det är en uppgivenhet som torde ha hämtat inspiration från sekelslutets tragiska esteticism. Men man kan här också ana ett slags sekulariserad reminiscens av Fehrs begravningstal, i vilket han aktualiserade Kristus-gestaltens offerdöd, ”törnekronan” i stället för lagern.

Början och slutet på den tio strofer långa dikten vibrerar således av ett sorgens och smärtans stämmingsläge, vilket dock hålls i schack av en behärskad diktion. Denna tyglar också den ambivalens som byggts in i bilden av Elise Hwasser. Å ena sidan gestaltas hon som en viljestark kvinna med föresatsen att själv skriva sitt livs scenario för att därigenom bli subjekt i sin egen historia och skapa sig en informell, konstnärlig maktposition. Med detta lyckas hon och förbehållslöst utkorar Selma Lagerlöf likt andra med henne Elise Hwasser till teaterns suveräna drottning, även om F. A. Fehr i sin parentation inte ville sträcka sig så långt.<sup>14</sup> Å andra sidan betonar dikten att det pris hon måste betala för denna exklusiva auktoritet och prestige var högt och hade smärtsam självförbränning som sin förutsättning.

En liknande problematik, om än mer nedtonad, tangeras som framgått i dubbelsonetten till Jenny Linds minne, där entusiasmen över ”den svenska näktergalens” sensationella triumfer i opera- och konserthus modereras genom den senare delens enträgna vädjan till sångerskan att lämna scenen. Troligt är också att Elise Hwasser har fungerat som en projektyta för Selma Lagerlöf, som att döma av tidigare forskning var upptagen av tankar kring skrivandets både glädje och plåga vid samma tid som dikten koncipierades. Mot en sådan bakgrund förefaller hon därför att i denna lika mycket ha kommenterat sin egen privata konstnärsproblematik som Elise Hwassers, med den av ett romantiskt tankegods färgade andemeningen att hennes skrivande var något sakrosankt och självbekräftande men också något uppslukande, bemängt med offer och martyrium.<sup>15</sup>

En sådan i hyllningen inskriven metalitterär reflektion ger dikten en syftning utöver den som vanligtvis möter i 1800-talets personverser till scenens idoler. Så gör också den ouppklarade svävning i dik-

ten som mer specifikt kretsar kring teater. I tidigare forskning om Selma Lagerlöf har konstaterats hur övernaturliga väsen som spöken, gengångare och troll i hennes fiktion ofta tillskrivs en destruktiv dimension.<sup>16</sup> Med tanke på detta och på valet att i hyllningen omtala teater som ”ljugande rampljus” är det frestande att avlyssna en negativt laddad implikation också i diktens sätt att associera samma medium med ”trollvärld” och lek. Och det verkar som om rolltagandets konst därmed underförstås vara ”løgn og forbandet digt” med Ibsens ord eller ”surrogat af lif” som tanken turneras i en av Selma Lagerlöfs egna teateronetter, bakom vilket verklighets- och identitetsförlust ligger på lur. Samtidigt inskräps emellertid att det endast är genom teaterscenens chimärer som den döda bokstaven blir till kött och blod, till lockande och sublim fantasi- och skönhetsupplevelse.<sup>17</sup> Paradoxen resulterar i en kreativt spänningsskapande komplikation som på ett intresseväckande vis pekar mot den dynamiska konflikt som genomkorsar hela Selma Lagerlöfs författarskap och där det som står på spel är dragkampen mellan verklighet och fantasi, mellan det ”riktiga” livet och det som likt ”teater” ingenting annat är än ”lek” för att tala med hennes alter ego i *Dagbok* från 1932.<sup>18</sup>

Men vändningen att först teaterns illusionsnummer förmår ge ”diktens *masker / Mänskorätt*” och ”*drömmars folk*” förtätad emotionell kraft (str. 7; min kurs.) – det vill säga kan legitimera och till levande närvaro förvandla det skrivna ordets redan omgestaltade eller kamouflerade verklighet – rymmer eventuellt mer sprängstoff än så. Är detta fallet blir det möjligt att läsa den sjunde strofen som ett literärt manifest i fickformat, i vilket Selma Lagerlöf riktar udden mot en estetik av åttitalistiskt märke och hävdar dikt som fantasi, inte verklighetsåtergivning, på samma gång som hon här kan sägas ge en delförklaring till att en teatraliserad diskurs så ofta invaderar hennes profiktion.<sup>19</sup>

## Noter

- 1 Selma Lagerlöf, "Elise Hwasser", *Dagny* 1894:9.
- 2 Om teaterns magiska lockelse på Lagerlöf se Ulla-Britta Lagerroth, "Selma Lagerlöf och teatern", *Vetenskapssocieteten i Lund. Årsbok 1999/2000*, Lund 2000, s. 95–99; även i denna volym s. 9–37. Här diskuteras också Lagerlöfs av tidigare forskare okommenterade teaterpersoner samt deras funktion som en förmedlande länk och inspirationskälla till *Gösta Berlings saga* (s. 101 ff.). Även Lisbeth Stenberg behandlar Lagerlöfs teaterintresse i *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, diss., Göteborg 2001 (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 40), s. 50–56, samt uppmärksammar ur ett annat perspektiv än Lagerroth teaterpersonernas mot debutromanen framåttekande stilgrepp (s. 76–110). Stenberg har också i sin avhandling upprättat en förteckning över Lagerlöfs totalt 65 teaterpersoner. Både Lagerroth och Stenberg noterar likaså dubbelsonetten till Jenny Lind.
- 3 Till detta skall läggas de personverser som står i parodins tecken och vanligtvis drabbade dem som likt Jenny Lind var exceptionellt framgångsrika.
- 4 De roller som Lagerlöf påminner om är i tur och ordning Norma i Bellinis opera med detta namn, Amina i densammes *Sömngångerskan*, Agata i Webers *Friskyttan*, Alice i Meyerbeers *Robert av Normandie* samt Marie i Donizettis *Regementets dotter*. Samma roller aktualiseras av exempelvis Frans Hedberg i dennes porträtt av Jenny Lind i *Svenska operasångare*, Stockholm 1885, eller i två artiklar i *Svensk Musiktidning* (nr 18 och 19). I det nummer av *Dagny*, där Lagerlöfs dubbelsonett publicerades, hänvisades f.ö. läsarna till dessa båda tidigare under året tryckta minnesteckningar.
- 5 De var drottning Anna i Scribes *Ett glas vatten* och Maria Stuart i Bjørnsons *Maria Stuart i Skotland* (sonetterna i Kungl. bibl., Lagerlöf-saml. L 1:24).
- 6 Brev från Adlersparre 16 och 18.2 1894. Lagerlöfs vän och diskussionspartner Matilda Widegren imponerades enligt brev 16.4 1894 av dikten som "ett rent konstverk" och tillägger: "Tänk att du som ibland kan vara så ädelt måttfull, som du är där, ibland kan skena af så fruktansvärdt i det blå" (breven i Kungl. bibl., Lagerlöf-saml. L 1:1).
- 7 Om detta se Erland Lagerroth, *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning*, Karlstad 1963 (Selma Lagerlöf-sällskapet. Skrifter, 5).
- 8 Om sekulärt gravtal se Göran Stenberg, *Döden dikterar. En studie av likpredikningar och gravtal från 1600-och 1700-talen*, diss., Stockholm 1998, s. 268 ff.

- 9 Så långt man kan se av Lagerlöfs brev från 1894 är hon i stort sett förtegen om sina ”vers” till Elise Hwasser men nämner dem i ett brev till Ida Falbe Hansen 9.3 1894. I detta hoppas hon på en publicering i något danskt forum, ”ty i Dagny äro de alldeles som begrafda”, cit. ur Selma Lagerlöf, *Brev i urval*, utg. av Ying Toijer-Nilsson, del 1, 1871–1902 (Selma Lagerlöf-sällskapet. Skrifter, 7), Lund 1967, s. 145. Orden tyder på att Elise Hwasser var känd också i Danmark liksom på att hyllningen av henne inte väckt den uppmärksamhet Lagerlöf tänkt sig. Som framgår av ett brev till Lagerlöf från Matilda Widegren 18.3 1894 försökte dock Sophie Adlersparre – ”fanatisk af nit för din ära” som Widegren skriver – ge dikten spridning till en inflytelserik kulturell elit som Snoilsky, Rydberg, biskopen Herman Rundgren samt Esaias Tegnér d.y., samtliga ledamöter i Svenska Akademien, liksom hon arbetade för en publicering av den i *Lunds Veckoblad* och *Sydsvenska Dagbladet* (Kungl. bibl., Lagerlöfsaml. L 1:1). Ett brev från Lagerlöf till Matilda Widegren 30.3 1894 visar att hon sänt dikten till ”Malmö och Lund (till Ljunggren)”, dvs. till Gustaf Ljunggren och också han en av de aderton (Kungl. bibl., Lagerlöfsaml. Ep L 5).
- 10 Lagerlöf såg Sarah Bernhardt i rollen som Fédora i Sardous drama med detta namn och lockades som U.-B. Lagerroth visat till en sonett (s. 102). I den omtalas Bernhardt/Fédora som ”denna trollska qvinna” och diktens avslutande terzin står i den skräckblandade förtjusningens tecken: ”Hon är så graciös och dock så vild. / Det kan nog hända, att du tror dig / Ett vackert vilddjur, stadt på menskojakt skåda.”
- 11 I *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*. Urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s. 39.
- 12 L. Stenberg visar hur Lagerlöf redan i en uppsats från sin tid som seminarist vid sidan av Ibsen och Goethe lyfter fram Shakespeare och Schiller som föredömliga dramatiker på den teater, som hade ambitionen att fungera som bildningsanstalt och inte bara som nöjesindustri (s. 76 f.).
- 13 I ett ovan citerat brev från Sophie Adlersparre till Lagerlöf (18.2 1894) sägs att Elise Hwasser skulle ha bevarat de lagerkransar hon fått under sina år vid Dramaten till just ”dödsvittnen” men klandrats för detta ”som för en fåfånglighet. Och nu”, fortsätter Adlersparre, ”kommer du och visar på ett så härligt sätt innebörden häraf”.
- 14 Även om det här rör sig om en annan genre kan man jämföra greppet med Josef Kopperschmidts tankar om festtalets subversiva potential trots dettas a-diskursiva karaktär, ett drag som ju hyllningsdikten delar med festtalet. Kopperschmidt exemplifierar bl.a. med earl Spencers retoriska strategi att i sitt tal över sin döda syster, prinsessan Diana, spela ut henne som

- en ”hjärtats drottning” mot den regerande drottning Elizabeth. Om detta se Kopperschmidt, ”Zwischen Affirmation und Subversion. Einleitende Bemerkungen zur Theorie und Rhetorik des Festes”, *Fest und Festrhetorik. Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, utg. Josef Kopperschmidt & Helmut Schanze, München 1999 (Figuren, 7), s. 13 f.
- 15 Liknande tankar möter också i ”En fallen kung”, första gången publicerad i *Svea* 1893. Om detta se L. Stenberg, s. 301 ff. Jfr även Sven-Arne Bergmanns ”Två spelmanstexter – en konstsyn”, *Lagerlöfstudier*, Sunne 1993.
  - 16 Om detta se Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare. Gestaltningen av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, diss., Lund 1964, samt U.-B. Lagerroth, ”Trollet i människan – ett motiv hos Selma Lagerlöf”, *Lagerlöfstudier*, Lund 1971.
  - 17 En med denna tvetydighet besläktad attityd möter i den sonett som står som inledande förklaring till ett häfte med 54 teaterpersonetter, vilket Lagerlöf tillägnade sin väninna Gundla Gumælius som minne av deras gemensamma teaterbesök under Lagerlöfs studieår i Stockholm 1881–85 (kopia av häftet i Kungl. bibl., L 1:24, även nämnt av L. Stenberg, s. 105 f.). I denna dikt insisterar Lagerlöf på att makten hos scenens rollgestalter är så tvingande att hon ”måste” (min kurs.) hylla dem i sonettens form. Dessa liknas emellertid också vid ”spöken” och en ”fridlös skara”, som förorsakar henne viss olust och sätter hennes fantasi i sken. Och det är först sedan hon slagit ”andesynerna och gastbesöken” i ordens bann som hon kan skaka av sig deras ”störande” inflytande, en reflektion som ges eftertryck genom ett typografiskt antytt paustecken före den sista terzinens försäkran härom. Som avslutning på häftet står dikten ”Tiggarmunken” (ursprungligen skriven under seminarietiden enligt L. Stenberg, s. 63 f.). I den kontrasteras lysande riddare som ”sinnets söner” mot en tiggarmunks önskan att profetera om en ”andens dag såväl i palats som i koja” (str. 7). Eftersom dikten genom sin placering får funktionen av ett slags epilog till häftet, är det rimligt att läsa också den som en kommentar till scenkonsten.
  - 18 *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf*, Stockholm 1932; här cit. ur utg. 1997, s. 150 f.
  - 19 Om *Gösta Berlings saga* som ”en teatraliserad roman” se U.-B. Lagerroth 2000, s. 103–110, i denna volym s. 21–35, samt om från melodramen lånade gestaltungsmedel i *En herrgårdssägen, Körkarlen, Bannlyst och Gösta Berlings saga* Maria Karlssons *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, diss., Uppsala 2002.

JENNY BERGENMAR

## Lidelsens rätt och passionens pris

Kärlekens val hos Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf

Jag kan ej skilja mig från öfvertygelsen att man öfvervärderar livvets passionsblomma, och att hyllningen man egnar den, tänker sinnena för en falsk riktning och låter dem söka i denna låga ett lif och en sällhet, som den alldrig ger, utom på korta stunder [- - -]

Så skriver Fredrika Bremer i ett brev till Malla Silfverstolpe den 22/7 1843.<sup>1</sup> Det hon här deklarerar är inte bara en livsinställning, utan även en litteratursyn. ”Passionsblomman” är övervärderad, inte bara i livet utan också i litteraturen. Korsningen av de problematiska områdena ”kärlek” och ”roman” var över huvud taget något som sysselsatte Bremer. För samtidigt som Bremer var kritisk till den romantiska kärlekssyn som förekom i den tidiga romantraditionen, så föreföll själva kärleksintrigen vara nödvändig för det narrativa förloppet. Bremer hanterar problemet så att hon försöker översätta den romantiska kärleken till mer realistiska förhållanden. Hennes ideal är romanen som inte stannar vid att ensidigt hylla kärleken mellan man och kvinna, utan även beskriver livets andra smärtpunkter och glädjeämnen. I uppsatsen ”Romanen och romanerna” beskriver hon dessa ”äkta” romaner så:

Deras värde ligger framför allt i det moraliska grunddrag, som genomgår dem såsom en frisk och stärkande vind, som framställer det godas makt öfver omständigheterna och människans kraft att hjälpa sig själf. Vi se i dem den goda viljan, det rena uppsåtet, ihärdigheten, arbetsamheten, tålmodet kämpa med

hvarjehanda svårigheter och slutligen segra, och människan själf bli sin lyckas smed. De kunna ha ett välgörande inflytande på unga själar, som stå i begrepp att göra bekantskap med lifvet och världen.<sup>2</sup>

Det är ett slags etisk estetik i idealrealistisk tappning som här formuleras, i motsats till romaneskens ouppbygglighet. Men den anti-romantiska tendensen rör inte bara stil och tematik, också romaneskens narrativa struktur underkänns. Där den realistiska romanen sysslar med att etablera en trovärdig psykologi och ett sammanhängande, kausalt händelseförlopp, är den romaneska romanen snarare uppbyggd kring oväntade, dramatiska händelser, som inte reser några anspråk på sannolikhet. Northrop Frye beskriver dessa narrativa tekniker som ”the ’hence’ narrative and the ’and then’ narrative”.<sup>3</sup> Karaktäristiskt för den senare typen är att det är ödets makt som styr. Karaktärerna beskrivs utifrån, via de situationer de försätts i. Det Bremer här talar för är en helt annan prosatyp – ett slags utvecklingsroman mot vardaglig fond med den självklara utgångspunkten att det inte är ödet utan karaktärens beskaffenhet som bestämmer händelsernas utgång. Den ståndpunkten är på intet sätt uppseendeväckande, utan kongenial med den romandebatt som tog fart under 1830-talet.<sup>4</sup> Det intressanta med Bremer är istället att hon trots tidens starka realistiska inriktning, ändå fortsätter att arbeta med romaneska konventioner, vilka i kontrast till den realistiska diskursen får en ny belysning. Detta är särskilt tydligt i romanen *Nina* som kom ut 1835. Även i denna melodramatiska kärlekshistoria finns en ambivalens – romaneskens konventioner används, men ifrågasätts ständigt i Bremers författarskap.<sup>5</sup> Hos Selma Lagerlöf, som debuterade 60 år efter Bremer, återfinns samma konflikt – eller val – mellan romantik och pragmatik på den tematiska nivån, samtidigt som romantik och realism också ställs mot varandra som narrativa tekniker. Vi skall se hur det här kommer till uttryck i valsituationerna i kärleksintrigen hos Bremer och Lagerlöf, med utgångspunkt i *Nina* och *Gösta Berlings saga*. Men vi börjar i slutet av Lagerlöfs författarskap.



## Pragmatik och romantik

Selma Lagerlöfs *Dagbok* börjar med en resa till Stockholm. På tåget tar lilla Selma fram sin dagbok och börjar skriva. Men hon vet ju inte hur man skriver dagbok och tänker då:

Det var ju inte så länge, sedan jag läste Presidentens döttrar av Fredrika Bremer, och den är nästan som en dagbok ifrån början till slut, men inte vill jag skriva så där lärt och förståndigt. [ - - ]

Om det vore Fredrika Bremer, som sutte här i kupéhörnet med blyertspenna och bok, vad skulle hon då skriva om?<sup>6</sup>

Bremer framstår som en självklar förebild, som Selma icke desto mindre distanserar sig från. Man kan misstänka att Selma Lagerlöf, som när hon skriver *Dagbok* kan se tillbaka på en diger skönlitterär produktion, här ger något av en metakommentar. Selma Lagerlöf är aldrig lärd och förständig på det sätt som Fredrika Bremer är det. Det visar sig inte minst i skillnaden mellan deras behandling av vad man skulle kunna kalla den romantiska diskursen. Bremer hanterar den med hårda nypor och ironisk blick. Berättaren kan ofta inte avhålla sig från att avbryta eller kommentera när romantiken tar överhand: ”Skall det vara pannkakor eller plättar till qvällen?” frågar Mamsell Rönnkvist i *Presidentens döttrar* (1834) för att, som det står, ”göra diversion i det mer känslösamma än helsosamma samtalet” mellan kärleksparet Adelaide och Alarik.<sup>7</sup>

Den förnuftigt distanserade hållningen står i stark kontrast till det inlevelsefulla känslöengagemang som man finner i *Gösta Berlings saga*. Skillnaden är märkbar i en jämförelse av debutromanerna. *Famillen H\*\*\** prövar olika lösningar för att jämka mellan kvinnlighetens begränsningar och självförverkligandet – äktenskapet behöver inte vara så illa när rätt partner är funnen och de ekonomiska och sociala förutsättningarna är rimliga. *Gösta Berlings saga* är istället en berättelse om kärlekens revolt mot sociala, ekonomiska och psykologiska omständigheter, även om denna romaneska kärleksintrig punkteras av en realistisk diskurs som beskriver passionens följder.

Här har vi de två grundtonerna i dessa verk – det pragmatiska och förnuftiga råder i *Famillen H\*\*\**, medan den känslösamma hängivel-

sen dominerar i *Gösta Berlings saga*. Men riktigt så enkelt är det nu inte. I *Familjen H\*\*\** går ju den blinda Elisabeth som ett Sturm und Drang-spöke i hemmet och stör de harmoniska familjerelationerna med sin förbjudna passion för husfadern. I Elisabeth-gestalten finns ett mäktigt försvar för rätten till de passionerade känslouttrycken men samtidigt framvisas hur omöjliga dessa är i kvinnans begränsade livssfär. Den realistiska diskursen – förnuftet – segrar och Elisabeth går under.<sup>8</sup>

Om *Familjen H\*\*\** alltså genom Elisabeths avskräckande exempel påminner om passionens pris, är *Gösta Berlings saga* ett försvar för lidelsens rätt. Kärleken är en naturkraft som drabbar en och som man inte kan förhandla med. Men samtidigt som denna kärlekssyn får slå ut i full blom visas också tydligt vad den får för reella konsekvenser. I hängivelsen lurar en jaguppgivelse som hotar kvinnornas självständighet. Både hos Bremer och Lagerlöf finns alltså en ambivalens som låter det realistiska och det romantiska brytas mot varandra.

### *Förnuftets man och känslornas man*

I romanen *Nina* (1835) är likheterna mellan Bremers och Lagerlöfs hantering av den romantiska diskursen som tydligast. Birgitta Holm har beskrivit den som ”en dyster föregångare till *Gösta Berlings saga*”.<sup>9</sup> *Nina* är betydligt mer melodramatisk än de tidigare romanerna, både motiviskt och berättartekniskt. Kärleksförvecklingarna kompliceras av oväntade vändningar genom dramatiska och osannolika händelser. För *Nina* står valet mycket tydligt mellan förnuftets man och känslornas man.

Hennes förste friare är greve Ludvig. Han är den stränge och rättrådige mannen, men dessa egenskaper kompletteras inte av medkänsla och tolerans. Därför kan *Nina* heller inte älska honom. Hon vill inte ha en sträng lärare, utan ”ett människobröst att hvila vid”.<sup>10</sup> *Nina* har alltså inte valt honom själv, istället är det systemen Edla som i Ludvig ser den fasta hand som kan stödja henne.

Det är inte utan att man i Ludvig anar ett porträtt av samma manstyp som Lagerlöf häcklar i *Gösta Berlings saga*. Elisabet Dohna beundrar helt undergivet sin make, greve Henrik, för hans manliga dygder. Han är ”rättrådig och sanningsälskande”,<sup>11</sup> i likhet med greve Ludvig,

men samtidigt döljer hans förmenta förnuft en allmänt erkänd dumhet och när hans omdöme sätts på prov visar sig rättfärdigheten vara konventionalism, etiken etikett och värdigheten hårdhet – vilket får till följd att detta resonemangsäktenskap spricker.

En liknande kritik framförs mot Ludvig i en episod där Nina skänker en fruktkorg till en fattig familj. Helt utan hänsyn till etiketten slår hon sig ner bland främlingarna för att göra dem sällskap och ertappas på det viset av greve Ludvig som med ”ett starkt uttryck af missgillande i sitt stränga ansigte, betraktade uppträdet” (2:1, s. 407). Det replikskifte som följer, där Ludvig förebrår Nina hennes godtrogenhet, kontrasterar tydligt två motsatta hållningar:

”Jag medger, att det var något mera *romantiskt* i saken, såsom den nu utfördes, – ja! ni kan äfven ha hopp att framdeles se den paradera i någon roman!”

”Tro mig! derpå tänkte jag ej!” sade Nina litet upprörd.

”Helt annorlunda, och förmodligen helt matt,” fortfor grefve Ludvig, ”skulle det förefallit, om ni behandlat saken enkelt och förståndigt, d. v. s., om ni låtit tillstålla handtverks-folket frukterna genom er betjent. Det hade smakat dem lika bra, det svarar jag för.”

”Jag är icke viss derpå!” sade Nina med en liten ifver, ”och huru lätt kunde ej här en ädel grannlagenhet ha blifvit sårad. Dessutom – hvarföre skulle icke mitt sätt att handla ha varit det *enklaste*, serdeles nu, i anseende till ort och omständigheter? Är det ej just det onaturliga att menniskan skall, i det hvardagliga lifvet, lefva i ett slags försvarstillstånd med sina medmenniskor? I himmelen, då allt är i sin ordning, komma menniskorna visst att mötas på ett helt annat och hjertligare vis, än som vanligen här sker.”

”Låt oss vänta till dess med sådana möten,” sade grefve Ludvig tvärt. ”Nu lefva vi på jorden, och hvilka obehagliga följder der kunna uppkomma af oförsigtiga bekantskaper, ha vi ofta tillfälle att se.” (2:1, s. 409 f.)

Nina protesterar, men blir förstås överröstad. Här tar den, med bremerska mått mätt, synnerligen tillbakadragna berättaren till orda:

O, min unga läsarinna! Jag ser i andanom huru här ditt öga blixtrar, och huru du i Ninas ställe skulle ha lyft ditt hufvud stolt, och svarat:

”Om grefven anser mina obetänksamheter kunna medföra obehagliga följder för honom – så vill jag ej utsätta grefven derför – och det är bäst att vi nu skiljas för alltid.” (2:1, s. 410)

Ludvig har tidigare kunnat passera som en något stel och sträng, men ändå god människa, men här kommer både Nina och läsaren till insikt om hans rätta jag. Genom berättarens kommentar formuleras också situationen som avgörande. Det är här, vid denna vändpunkt, som Nina borde bryta upp från honom. Här föreligger inga dramatiska omständigheter som kan hindra henne.

Men när det väl visar sig att Nina hade rätt i sina känslor gentemot Ludvig, är hon rent psykologiskt inte i en position att avvisa honom. Hon, som i ett obevakat ögonblick så när blivit offer för en okänd förförare, kan inte klandra honom eftersom hennes eget dåliga och hans goda omdöme är allmänt känt. Så blir det alltså omöjligt för Nina att sätta sig upp mot det beslut Edla fattat för henne.

Mot greve Ludvig står Eduard Hervey, som blir Ninas stora kärlek. Han är en ”ideal älskare, en förening av präst och kavaljer”, skriver Birgitta Holm, en prototyp för Gösta Berling.<sup>12</sup> ”Ändtligen stod prästen i predikstolen” kunde Bremers berättare också ha utbrustit när Hervey för första gången uppenbarar sig för Nina. Hon kommer in i kyrkan, inte bara frusen efter färden i vinterkylan, utan behärskad av en djupare köld som delvis tycks komma av kärleksbristen i relationen med Ludvig. Hervey däremot, återuppväcker henne från denna ”dödsfrost” med en storslagen predikan om *kärleken*:

”Det blef en tystnad. Ett sakta sus gick öfver träden på kyrkogården och hördes in i kyrkan. Jag tyckte att denna fläckt gick öfver min själ. Jag upplyfte mina ögon. Eduard Hervey stod på predikstolen med allvarlig och strålande blick. Ifrån den stund han började att tala, hängde min själ vid hans läppar. Jag lyssnade, jag förstod, såsom jag aldrig ännu hade lyssnat och förstått.” (2:2, s. 714)

Så beskriver Nina själv mötet med Hervey. Hon, som tidigare av Ludvig och Edla inskolats i lidandets uppbygglighet, får här möta kärlekens och glädjens evangelium:

”’Tron icke’ – sade han ’tron icke, mina vänner, att jorden är en jämmerdal. Tron ej att denna verld är ett hem för blott profningar och qual. Gud vill ej att så skall vara. [- - -] Älskom Gud, älskom oss inbördes, och vi skola se, huru lifvet ljusnar, huru mödorna bli lätta, huru ljuft det blir att lefva [- - -] Kärlekens Gud är äfven glädjens Gud, ty kärlek är glädje, är oändlig salighet.’” (2:2, s. 715 f.)

Det är ett budskap ytterst besläktat med Gösta Berlings livshållning som Hervey för ut till sin församling. Mod och glädje är ju de plikter som Gösta Berling sätter främst:

Strängt är lifvet, sträng är naturen. Mod och glädje alstra de båda som motvikt mot sin hårdhet, eljes skulle väl ingen uthärda dem.

Mod och glädje! Det är, som om dessa vore lifvets första plikter. (II:91)

I båda texterna konstrueras kärleken som den naturkraft som förmår människor att göra gott. Den plikt och dygdemoral som representeras av Edla och Ludvig är inte av godo om den inte har kärleken som grund. I *Presidentens döttrar* formuleras i ett brev från vännen Albert P. till Alarik en liknande kärlekssyn: ”den sanna kärleken är clairvoyant, och förer den förnuftige, som fromt låter sig ledas af honom, på rätta vägen till sällhet” (I:2, s. 222).

### *Ödets makt*

Sedan ingriper ödet. Nina behöver aldrig välja mellan kärleken till Hervey och lydnaden mot Edla. Mitt under en dramatisk dröm om detta kvalfyllda val, där hon slits mellan Herveys gestalt som kärleksfullt sträcker ut sina armar och Edla, som tvingar henne att dricka en dryck som var ”*lifvets bitterhet*” (2:2, s. 780), undslipper hon detta dilemma. I en översvämning räddar Edla sin syster, men den kostar henne själv

livet. På sin dödsbädd avkräver Edla löftet att Nina aldrig skall bli Herveys maka.

Det finns alltså två tydliga valsituationer för Nina. Först när Ludvig visar sitt rätta jag och hon förstår att hon omöjligt kan älska honom. Sedan när Edla underkänner både hennes känslor och omdöme när hon får kännedom om relationen med Hervey. Vid dessa tillfällen kunde katastrofen ha förhindrats – hon kunde, mot den fördömande omgivningen, ha givit sin lidelse rätt. Men vid den slutliga uppörelsen får Nina ingen chans att välja. Ödet ingriper och för Nina återstår bara att böja sig för det. Den inre striden, den psykologiska skildringen om man så vill, ger vika för det yttre händelseförloppet som istället blir det som avgör. Man kan se det som uttryck för ett romaneskt framställningssätt, där den inre utvecklingen är underordnad intrigen och där det som *händer* karaktärerna är centralt, snarare än hur de utvecklas.<sup>13</sup>

Samma sätt att låta det yttre händelseförloppet gripa in och avgöra gestaltarnas fortsatta öden finns i *Gösta Berlings saga*. När Gösta sätter fart mot Ekeby med Anna Stjärnhök istället för att föra henne hem till Berga där hennes svikne fästman väntar, är det inte deras onda samveten som hindrar dem utan vargarna som tvingar in vagnen på den ”rätta” vägen. Anna väljer inte själv mellan passionen och självupoffringen, utan accepterar vargarna som ett Guds tecken och böjer sig ”under den tuktande handen” (I:84).

Marianne Sinclair är på ett liknande sätt utlämnad åt händelsernas spel. För henne stängs dörren till fadershuset efter att hon kysst Gösta Berling. Marianne räddas halvt ihjälfrusen av kavaljererna som för henne till Ekeby. Hennes egen handlingsfrihet är fullkomligt kringskuren, vilket konkret tar sig uttryck i den kroppsliga förlamningen. Situationen är sådan att Marianne inte kan välja. Den enda räddningen är Ekeby: ”Hon kände en vild glädje öfver att vara utstött från sitt hem. Nu skulle hon bli Göstas utan tvekan” (I:116). Den vilda glädjen över att vara utstött från hemmet, är också en glädje över att slippa välja. Passionen finns där, men hon slipper själv avgöra om den är värd sitt pris. Hon ju inget att förlora.

Den som däremot använder både sin vilja och handlingskraft är Elisabeth Dohna. Hennes avgörande val är att gå över Lövens is för att

hindra Gösta att gifta sig med den tokiga kvastflickan. I och med denna gränsöverskridande handling erkänner Elisabet sina känslor för Gösta. Hon kväser dem inte som konvensen kräver, utan ger dem rätt. Så blir det också Elisabet som fullt ut får betala passionens pris. Hon förlorar allt – grevinnan förvandlas till piga, den bortskämda rikemansfrun blir en hårt prövad botgörerska. Hennes slutpunkt är ett förkastande av den romaneska livsetetiken med hjältefasoner och känslomässiga överreaktioner. Hon demonstrerar istället ett slags pragmatisk och produktiv hållning, vars förutsättning är att man gör sig kvitt idealiseringen både av kärleken och av lidandet. I skildringen av Elisabet sammanfaller förkastandet av den romantiska kärleken med ett sammanbrott av berättelsens romaneska struktur.

Trots likheterna mellan *Nina* och *Gösta Berlings saga* både i framställningssätt och motiv, är hanteringen av kärlekskonflikten ganska olika. Slutet i *Nina* innebär ett kärlekens nederlag och en resignation inför plikten. Men Edlas lösning är inte av godo för Nina – hon dör ung och olycklig. Hervey bär tappert sitt lidande och dör med Ninas namn på läpparna. Till skillnad från i *Gösta Berlings saga* är det alltså den romantiska diskursen, snarare än den pragmatiska, som får sista ordet i *Nina*. Kontrasteringen av kärleks- och förnuftsideo-login, som representeras av Hervey och Nina respektive Ludvig och Edla, utfaller helt tydligt till den förras fördel. Den sanna kärlekens bud måste man följa även om plikten lägger hinder i vägen. Denna seger för den romantiska diskursen gäller också den narrativa strukturen – när ödet griper in i form av den osannolika översvämningen, avbryts den psykologiska gestaltningen av Ninas belägenhet.

### *Det fria valet*

Men i *Nina* finns det också en anti-romantisk diskurs, som ett korrektiv till den ödesmättade dramatiken kring Hervey och Nina. En rätt omfattande biintrig handlar om Klara, som väcker omgivningens misstänksamhet genom att inte vilja gifta sig. När man presenterar flera friare, den ene mer lämplig än den andre och hon fortfarande förhåller sig kall, kan man inte tänka sig någon annan förklaring än att Klara träffar en man i smyg. Men Klara har, efter att ha sett sina för-

äldrars dåliga exempel, insett att giftermål inte är en garanti för lycka. Enligt hennes mening finns det viktigare saker i livet än romantik.

Klara är den mest radikala representanten för anti-romantiken, men Greta och baron H. får också gestalta denna hållning. Dessa strävsamma vänner förenas till slut i äktenskap, men under helt oromantiska och snarast komiska former. Baron H:s frieri till Greta talar sitt eget språk. Det är en kärleksförklaring i form av en utskällning och baronen har så svårt att få ur sig frågan att Greta får sufflera honom. Hon svarar sedan lakoniskt och retsamt, medan hon skalar en apelsin:

”Detta är litet hårdt och bra besynnerligt!” sade baron H. rodande och med starkt missnöje. ”Ni har länge kallat mig er vän, och likväl har ni länge, som en verklig ovän, gjort allt för att förhindra min lycka och min tillfredsställelse!”

”Denna beskyllning är sträng, baron H.!” sade fröken Greta allvarsamt upprörd, ”och den skulle gå mig nära, om jag kände den vara *sann*.”

”Ni har,” fortfor baron, allt ifrigare, – ”hindrat min förbindelse med det enda fruntimmer jag någonsin verkligen älskat...”

”Och hon är?” afbröt hastigt fröken Greta.

”Ni sjelf!” sade baron H. med stigande rörelse. [- - -] ”Ni har, sedan tio år, vid alla tillfällen, visat er som min verkliga ovän, satt er på allt vis emot mina planer, emot min lycka, och....och ni vill dock visst ej heller nu.....”

”Fortfar, baron,” ’och vill dock visst ej heller nu...”

”Vill visst....ej heller nu, sjelf taga omsorgen därom i edra händer?.....”

”Jo!” svarade fröken Greta lakoniskt, i det hon drog skalet af en ny apelsin.

”Hvad?!”

”Jo! säger jag.”

”Hör jag rätt?”

”Ja!”

”Ni skulle vilja?”

”Ja!”

”Emottaga min hand?”



”Ja!”  
”Bli min hustru!?”  
”Ja!”  
”Är det allvar!?”  
”Tviflar ni nu längre, så börjar jag på att säga nej!”  
(2:1, s. 368ff.)

Här är det inte tal om några romantiska utgjutelser utan snarare en konkret komik med ironisk udd. Här finns heller ingen känslomässig tvångsmässighet. Greta *väljer* baron H. då deras långvariga vänskap har utvecklats till kärlek. Hon kan till och med villkora föreningen – kravet är att bästa väninnan Klara skall få stanna hos henne. Ridån faller inte heller över scenen förrän Greta har berättat allt för Klara och hon har godkänt äktenskapsplanerna. Här befinner vi oss plötsligt mycket närmare stilen och hållningen i Bremers tidigare romaner. Den romantiska diskursen får alltså inte stå oemotsagd varken i *Nina* eller *Gösta Berlings saga*, även om den ifrågasätts på olika sätt.

### *Kärlekens ”verkliga” val*

Men hur går det då för Selma i *Dagbok* som inte vill skriva ”sådär lärt och förståndigt”. Jo, visst landar jaget till slut i en pragmatisk hållning till kärleken. Den barnliga men allvarliga förälskelsen i ”studenten” avslutas helt förståndigt med följande motivering: ”Jag börjar tycka, att det är bra, att studenten är förlovad. Om jag hade blivit gift med honom, hade jag säkert aldrig fått tid att skriva några romaner, och det är ändå det, som jag alltid har önskat” (s. 140 f.). Medan den romantiska diskursen alltså får dominera i Lagerlöfs romaner, råder en bremersk pragmatik i ”verklighetsfiktionen” i *Dagbok*. Inte heller Selma låter ”Lifvets passionsblomma” vara allt. Så är ju också *Dagbok* den av Lagerlöfs texter som, vid sidan av novellen ”Mamsell Fredrika”, mest explicit framhåller Bremer som föregångare – både litterärt och personligt.

## Noter

- 1 *Fredrika Bremers brev*, samlade och utgivna av Klara Johansson och Ellen Kleman, del II 1838–1846, Stockholm 1916, brev nr 496, s. 353. Brevet kommenteras mer utförligt av Birgitta Ahlmo-Nilsson i ”Skrift och passion. Om Fredrika Bremers roman *En dagbok*”, *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, Johanneshov 1990, s. 129–153.
- 2 ”Romanen och romanerna”, *Skisser, uppsatser och poem i Samlade skrifter*, Stockholm 1913 (1847), s. 85.
- 3 Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Romance*, Cambridge and London 1976, s. 46.
- 4 Se Åsa Arping, ”Hushållet som romanverkstad. Fredrika Bremers *Familjen H\*\*\** och 1830-talets litterära debatt”, *Sammlaren* 1997, s. 91–111.
- 5 Detta har mer utförligt utretts av Birgitta Holm i *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse. Romanens mödrar 1*, Stockholm 1981. Se även Åsa Arping, a.a.
- 6 Selma Lagerlöf, *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf. Mårbacka III*, Stockholm 1932, s. 9 f, *Dagbok*, Stockholm 1958 (1922, 1930, 1932), s. 347.
- 7 Fredrika Bremer, *Presidentens döttrar. Nya teckningar utur hvardagslifvet 1:1–1:2*, Stockholm 1834, I:2, s. 432.
- 8 Om Sturm und Drang-dragen i skildringen av Elisabeth, se Birgitta Holm, ”Ett världsomspännande befrielseföretag. Om Fredrika Bremer”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 2, red. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs 1992, s. 244.
- 9 *Ibid.* s. 250.
- 10 Fredrika Bremer, *Nina. Nya teckningar utur hvardagslifvet 2:1–2:2*, Stockholm 1835, 2:2, s. 457.
- 11 Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga I–II*, Stockholm 1891, s. I:201. Sidhänvisningarna till primärtexterna anges fortsättningsvis löpande i texten.
- 12 Birgitta Holm, 1992, s. 250.
- 13 Frye, a.a., passim.

KERSTIN MUNCK

# Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos Selma Lagerlöf

## Exemplet ”Dunungen”

När den unga kvinnan i Selma Lagerlöfs novell ”Dunungen” (1894) drabbas av förälskelse tänker hon på sina känslor som ”[d]et, som hon inte törs nämna vid namn”.<sup>1</sup> Detta skriver alltså Selma Lagerlöf året innan Oscar Wilde döms som skyldig till ”the love that dare not speak its name” (1895):

Hur har ”det” kommit? Det, som hon inte törs nämna vid namn. ”Det” har kommit som daggen till gräset, som färgen till rosen, som sötman till bäret, omärkligt och ljuvt utan att anmäla sig på förhand. Det är ju också detsamma hur det kom och vad det är. Vare sig det är gott eller ont, ljuvt eller lett, så är det det förbjudna, det, som aldrig skulle finnas till. Det gör henne ängslig, syndfull, olycklig.<sup>2</sup>

Handlingen i ”Dunungen” är i korthet denna. Borgmästarsonen Maurits reser med sin unga fästmö, bagardottern Anne-Marie (=dunungen), till sin rike onkel, brukspatron Teodor, för att försöka få ut sitt arv, vilket han behöver för att kunna gifta sig. Han är inte färdig med sina studier och föräldrarna är inte nöjda med hans val av fästmö. Maurits beskrivs som självgod och hänsynslös, Anne-Marie är blyg och försagd. Det som inträffar hemma hos onkeln är att Anne-Marie och onkel Teodor förälskar sig i varandra. Besöket varar i tre dagar och med psykologisk skärpa skildrar Selma Lager-

löf hur förälskelsen överraskar dem, bekämpas av dem och slutligen tar ut sin rätt. Maurits får resa ensam hem. Dunungen stannar hos onkeln.

Novellen ”Dunungen” anses som en av de främsta i samlingen *Osynliga länkar* (1894), som var Selmas första försök på bokmarknaden efter *Gösta Berlings saga* (1891). På nyåret 1894 hade Selma för första gången träffat Sophie Elkan och mötet med Sophie har tidigt kopplats samman med ”Dunungen”. Elin Wägner skriver i sin biografi över Selma Lagerlöf redan 1942:

De två föregående somrarna hade Selma Lagerlöf besökt syster Gerda och hennes familj på sommarstället Gassarvet i närheten av Falun. Det är troligt att hon redan då planerat en novell om den rike och tokige patron Teodor som en gång ägt denna vackra gård. Någon modell har hon också haft till bagarflickan som blev Dunungen. Men aldrig hade berättelsen blivit så glittrande och så gripande på en gång, om hon inte skrivit den i glädjen över att ha upptäckt en människa hon av hjärtat önskade få till vän för livet.<sup>3</sup>

I en intressant analys av ”Dunungen” talar Karin Petherick om ”den känslans illuminering som Selma Lagerlöf erfor vid den tid då hon skrev sin novell, sedan hon i januari samma år träffat Sophie Elkan”.<sup>4</sup> Längre fram i sin studie reflekterar Petherick åt lite olika håll kring Sophies roll för novellen:

Jag tror alltså inte att den späda Sophie Elkan stått modell för dunungen medan Selma spelade mot henne i rollen som Teodor, fast Sophies intagande uppenbarelse säkerligen fungerade som identifikationsobjekt vid teckningen av dunungen. Jag tror i stället att novellen kan läsas djuppsykologiskt som berättelsen om hur Selma genom Sophie upptäckte sina dimensioner. Hon fröjdar sig åt att spela ut både det kvinnliga och det manliga i sitt väsen, både Anima och Animus (för att tala med Jung), både barnet och den vuxna. Kort sagt – åt att gestalta hela sitt rika känslomässiga register, åt att vara både dununge och patron.<sup>5</sup>

Att det finns ett tydligt samband mellan ”Dunungen” och Sophie Elkan bekräftas slutligen av Selmas brev till Sophie i utgåvan *Du lär mig att bli fri* (1992). Brevet den 29 mars 1894 avslutas sålunda:

Detta bref får nu ej bli längre, men det är hårdt att sluta. Jag känner en djup öfvertygelse om att vi skola bli mycket för hvarrann. *Det varar.*

Din Selma

Ying Toijer-Nilsson kommenterar: ”Ordet *det* används ofta som täcknamn för förälskelse; man kan jämföra med Dunungen.”<sup>6</sup> Samma vår funderar Selma över vad kärlek är och skriver så till Sophie:

Jag ser i Köpenhamn så många förhållanden mellan kvinnor att jag måst försöka komma till klarhet med hvad naturen vill med det. (Det är naturligtvis absolut oantastliga kvinnor jag talar om) Därför sätter jag nu definitionen på kärleken så här: behovet att äga en annan för att känna sig ha rätt att lefva. Den ingen kan älska måste dö. Hvad tror du? Låt oss lämna den praehistoriska förklaringen, den är ful. Men min känsla för dig är ej ful. Jag tror aldrig den var det. Säg bara, att kärleken ej sagt allt hvad den har att säga därmed att den låter världen fortsättas. Den är till för de lefvande mer än för de blifvande. Och hvarför skulle man så ej kunna älska hvem som helst af människor lika högt.<sup>7</sup>

Ying Toijer-Nilsson kommenterar:

Sophie Elkans inflytande börjar nu spåras i Selma Lagerlöfs författarskap. [- - -] Dunungen nämner Selma i ett odaterat brev (23) troligen från maj och förklarar att själva gestalten redan fanns före Sophies tid men att Sophie förändrat den: ”Jag antar att dunungen fick sin mjukhet af dig. Du har varit min hjälp i allt hvad jag diktat sedan Påsk.”<sup>8</sup>

Det som är spännande att titta på i ”Dunungen” är naturligtvis inte hur mycket som ”är” Sophie. Karin Petherick har säkert helt rätt i att Sophie inte stått modell för dunungen eller att Selma inte spelat rollen som Teodor. Selma säger ju dessutom själv i brev (23) att gestal-

ten fanns före Sophies tid.<sup>9</sup> Det som här intresserar mig att granska är hur Selma bygger upp den triangel som laddas med ”Det, som hon inte törs nämna vid namn”. Triangeln består av två män och en kvinna. Berättelsen framförs av en icke könsspecificerad berättare, som i tonfallet erinrar om berättarens röst i den tidigare boken, *Gösta Berlings saga*, och därför troligen av läsaren uppfattas som ”Selma Lagerlöf”. Berättarrösten inleder med sitt ”Jag” i en beskrivning av den unge fästmannen, Maurits:

Jag tycker, att jag kan se dem, då de köra åstad. Alldeles tydligt ser jag hans styva storm med stora, svängda brätten, sådana, som de hade dem på fyrtitalet, hans ljusa väst och hans spännhalsduk.<sup>10</sup>

Kort därefter följer en beskrivning av den unga fästmon, dunungen, och berättarrösten faller kommentaren: ”I henne har jag varit förälskad från första stund.”<sup>11</sup> Selma Lagerlöf använder inte någon kringmanöver, utan hon låter berättarrösten helt frankt uttrycka sin förälskelse i sin (kvinnliga) huvudperson.

Judith Butler visar i sin uppsats ”Dangerous Crossing: Willa Cather’s Masculine Names” i *Bodies that matter* (1993) hur Willa Cather i prärieromanen *My Ántonia* (1918) manövrerar med ett berättarjag i romanens prolog. Detta berättarjag är egendomligt anonymt, men deltar i fiktionens prolog på så sätt att ett ”jag” möter sin gamle vän Jim Burden på ett tåg. Detta ”jag” förefaller vara lika berört av Ántonia, som Jim Burden är. Själva berättandet av hela romanen överlåtes så på Jim Burden och ”jaget” från prologen hörs sedan inte av. Något sådant mystifierande med berättarrollen och dess engagemang i den kvinnliga huvudpersonen finns alltså inte i Selmas novell ”Dunungen”. Här stannar berättaren utanför ”den berättade världen”, men driver sin berättelse från början till slut och tar sig friheten att inflika sina kommentarer och synpunkter på de fiktiva gestalterna. Däremot kanske man kan uppfatta triangeln ”två män och en kvinna”, som mystifierande. Vad är det för en förälskelse ”som hon inte törs nämna vid namn”?

Willa Cathers novell ”Tommy the Unsentimental” från 1896, året efter domen mot Oscar Wilde, skildrar en triangel mellan två kvinnor och en man. Judith Butler analyserar novellen delvis i polemik mot

Eve Sedgwick, som i *The Epistemology of the Closet* (1990), enligt Butler, postulerar en ursprunglig ”sanning” om lesbisk sexualitet. För Butler existerar inte någon sådan ”sanning”; sexualitet och kön är något som vi hela tiden skapar, om än i ett samhälle som föreskriver heterosexuallitet. Triangeln i ”Tommy the Unsentimental” består av kvinnorna Tommy och Jessica samt mannen Jay. Tommy, som egentligen heter Theodosia, är förälskad i Jessica, men avstår henne åt den lite misslyckade bankmannen Jay. Cather åstadkommer *cross-identification* genom att ge den kvinnliga huvudpersonen ett ”pojknamn”. Novellen slutar enligt den heterosexuella normen, eftersom Jay och Jessica får varandra, men läsaren känner troligen Tommys (Theodosias) besvikelse. Judith Butler sätter *namnets* betydelse i samband med rättegången mot Oscar Wilde året före ”Tommy the Unsentimental”:

Of course, it was in the prosecution of Oscar Wilde that homosexuality became associated with the unspoken and unspeakable name. The love that dare not speak its name becomes for Cather a love that proliferates names at the site of that nonspeaking, establishing a possibility for fiction as this displacement, reiterating that prohibition and at the same time *working, indeed, exploiting that prohibition for the possibilities of its repetition and subversion*.<sup>12</sup>

I detta sammanhang är det intressant att konstatera att Lisbeth Stenberg har föreslagit en ”könsöverskridande läsning” av Selma Lagerlöfs novell ”En fallen kung”, också den i *Osynliga länkar*.<sup>13</sup> Hon framhåller fiktionens möjligheter till ”mental cross-dressing”. I sin analys klär hon av novellfigurerna deras karaktärsdrag och relaterar dessa till det slutande 1800-talets föreställningar om kön. Detta leder vidare till en uppslagsrik diskussion av skapande och förklädnad, av kön och skapande.<sup>14</sup> För min läsning av ”Dunungen” är det särskilt Lisbeth Stenbergs fokusering på ”mental cross-dressing” i en novell från samma period i Selma Lagerlöfs författarskap som är anmärkningsvärd. Som jag strax kommer att visa går det att urskilja ett arbete med könskonstruktioner även i ”Dunungen”.

Selma Lagerlöf konstruerar inte någon ”cross-identification” i ”Dunungen” genom att som Willa Cather låta kvinnor/män bära

namn, som förknippas med annat kön. Men dunungens tankar på sin förälskelse som ”Det, som hon inte törs nämna vid namn” gör att jag ställer mig frågan vad Selma Lagerlöf signalerar med detta uttryck. ”The love that dare not speak its name”, en rad ur en homosexuell kärleksdikt av Lord Alfred Douglas (i tidskriften *Chameleon*, december 1894) citerades vid rättegången mot Wilde i april 1895.<sup>15</sup> Jag har inte lyckats spåra uttrycket till tiden *före* Douglas’ dikt. Förklaringen till att Selma Lagerlöf använder ett så snarlikt uttryck i sin novell redan våren 1894<sup>16</sup> är kanske helt enkelt att formuleringen ligger nära till hands i den fiktiva situationen i novellen. Jag står emellertid inte främmande för tanken att vi här kan ha att göra med ett uttryck, kodat i de europeiska storstädernas homosexuella subkulturer, i London, Paris, Berlin, och även i Köpenhamn. Att Selma under sin Landskrona-tid gjort bekantskap med den sistnämnda förefaller sannolikt att döma av brevet till Sophie Elkan våren 1894 som citerats här ovan.

Genom att Selma bygger sin triangel på två män och en kvinna kan hon låta novellen sluta lyckligt och, ur ett könspolitiskt perspektiv, till synes helt oproblematiskt enligt den heterosexuella normen. Dunungen, som har läsarens sympati (och berättarens kärlek), stannar hos patron Teodor, den avpolletterade fästmannens onkel. Hur går detta till? Jag tycker mig urskilja ett arbete med könet i texten, som tycks syfta till en dekonstruktion vad gäller dunungen och patron Teodor, medan Maurits oföränderligt blir kvar och fast i en gammal, patriarkal könskonstruktion. Av Selmas brev till Sophie vet vi att Selma vid denna tid funderade mycket kring kön, vad som är ”kvinnligt”, vad som är ”manligt”. Året efter ”Dunungen” heter det i ett brev (febr.–mars 1895):

Jag tror egentligen aldrig jag har förstått hvad manlighet och kvinlighet är. Ända tills jag sett dig tror jag, jag kallade allt som var dåraktigt och hjälplöst för kvinnligt, det som var hårdt och stötande manligt och skalan däremellan mänskligt. Nu försöker jag komma kvinnligheten in på lifvet.<sup>17</sup>

I novellen ”Dunungen” skildras fästmannen Maurits genomgående starkt osympatiskt. Han har makten över dunungen både genom sin klass och sitt kön. Den styva stormhatten från novellens inledningsrader slår an tonen. Maurits beskrivs hela tiden som ”uppsvälld”:



[ - - ] Maurits riktigt sväller upp till något stort. Hatten och kragen och polisongerna riktigt styvna, och halsduksrosetten pöser.<sup>18</sup>

Dunungen är under resan tillsammans med fästmannen rädd och kuvad och anstränger sig undergivet att låta den osympatiska Maurits få känna sig stark och duktig. Under de tre dagarna på onkels gods vågar hon genomsåda Maurits, omvärderar honom och börjar röra sig på ett nytt sätt med kroppen:

Rätt som det var, hade hon börjat svänga på kroppen. Hon fick hatten på armen och slängde schalen ifrån sig. Ytterligare satte hon armen i sidan, tog in luft i lungorna, så att näsborrarna drog ihop, och visslade.

Å, vad hon hade känt sig manhaftig!<sup>19</sup>

Patron Teodor (med ett gudabenådat namn, liksom Tommy/Theodosia i Cathers novell!) och med efternamnet Fristedt ("fristad") öppnar sig för starka och ömma känslor. Vid ett tillfälle ser dunungen rakt in i hans blick:

Det var den smärftfullaste blick hon hade mött. Hon fick en aning om hur en fånge känner det, då han tänker på sina bojor.<sup>20</sup>

Ur ett könsteoretiskt perspektiv, 100 år senare, ligger det nära till hands att fråga sig om Teodor här är just en "könets fånge".<sup>21</sup> Han genomlider sedan en mästerligt skildrad ångestnatt, innan han beslutar sig för att "avstå" från dunungen. Då Maurits och dunungen ska resa iväg försöker Maurits lura på patronen värdelösa aktier och dunungen säger ifrån, så att berättaren måste gå in och hänförd kommentera:

Ack, ett sådant mod, dununge! Vem skulle ha trott dig om sådant, som har sett dig, när du för tre dagar sedan satt vid Maurits' sida i schäskärran och tycktes krypa ihop och bli mindre för varje ord han sade.<sup>22</sup>

Novellen slutar med att dunungen stannar hos onkel Teodor Fristedt. Så följer berättarröstens lovsång över dunungen, som Maurits skällt för "lycksökerska":

Ack, dununge, ack silkesblomster! Du var väl inte bara en lyck-sökerska, du var väl också en lyckogiverska, eljest skulle det väl inte finnas kvar av din goda frid på gården, där du bodde.<sup>23</sup>

Det tycks vara viktigt för författarinnan att på detta sätt lugna läsaren genom att avslutningsvis utsmycka dunungen med attribut som för in henne i ramen för förväntningarna på hennes kön: en giverska, en fridsskapare – trots det oerhörda brott mot konvensen hon just begått. Till en sådan lugnande inverkan på läsaren syftar kanske också namnet dunungen, med litet d, som Anne-Maries far (lagen?) hittat på att kalla dottern.

På ytan var det stora hindret för dunungens och onkel Teodors kärlek först och främst att dunungen ju faktiskt var förlovad med Maurits. Dessutom var Teodor Maurits' onkel. Åldersskillnaden var möjligen mindre stötande på 1840-talet, då novellen tänkes utspelas. Säkert räcker dessa hinder för att dunungen och Teodor ska genomleva en moralisk kris, var och en på sitt sätt. För Teodor blev det en ångestnatt, där hela den omgivande naturen i trädgården deltog; för dunungen kampen mot "Det, som hon inte törs nämna vid namn". Författarinnan avstyr läsarens eventuella moraliska dom över att de till slut ändå väljer varandra genom att teckna Maurits så synnerligen osympatisk. Därigenom möjliggörs det stora gränsöverskridandet, som novellen gestaltar.

Problematiken i "Dunungen" står inte isolerad i Selma Lagerlöfs författarskap. I själva verket skildrar hon i bok efter bok människor som måste offra sin kärlek, avstå från den, eller som bara efter svår kamp med moraliska konflikter till slut kan vinna en kärlek. Den fråga det därför känns berättigt att ställa är ifall det moraliska tvång att avstå från kärleken som hennes protagonisterna så ofta utsätts för i själva verket är tvångsheterosexualitetens.<sup>24</sup> Själva begreppet *tvångsheterosexualitet* kan i detta sammanhang låta som en anakronism, men den fråga vi måste ställa oss är huruvida Selma Lagerlöf upplevde sin kärlek till kvinnor som problematisk.

Lillian Faderman har visat att s.k. romantisk vänskap mellan kvinnor ännu långt in i 1800-talets Europa och USA var allmänt accepterad.<sup>25</sup> Birgitta Holm har beskrivit de nära relationerna mellan students-

kor i Uppsala under 1870- och 80-talen och en bit in på 1890-talet som tämligen oproblematiske: ”Den kvinnliga sexualiteten frågade ännu inte efter sitt namn.”<sup>26</sup> Under 1880- och 90-talen börjar emellertid sexologerna Krafft-Ebings och Havelock Ellis’ beskrivningar av kärlek mellan kvinnor som något sjukligt eller onormalt att spridas, vilket bidrar till en attitydförändring i starkt negativ riktning.<sup>27</sup> En sådan attitydförändring når naturligtvis också Sverige och Danmark. Vi vet att Selma Lagerlöf under sin Landskronatid (1885–95) gjorde resor till Köpenhamn. I det ovan citerade brevet från våren 1894 reflekterar hon över förhållanden mellan kvinnor som hon sett i Köpenhamn och skyndar sig att inom parentes inflika: ”Det är naturligtvis absolut oantastliga kvinnor jag talar om”.<sup>28</sup> Detta tillägg signalerar, enligt min mening, att allt inte är självklart oproblematiske. I samma brev tycks Selma Lagerlöf inför Sophie *argumentera mot* en nedvärdering av sina känslor: ”Men min känsla för dig är ej ful. [- - -] Och hvarför skulle man så ej kunna älska hvem som helst af människor lika högt.”<sup>29</sup> Att sedan attityderna mot kvinnor, som lever i kärleksrelationer med kvinnor, successivt hårdnar efter sekelskiftet 1900, det vet vi. Kvinnorna själva börjar t.ex. under 1930-talet att söka sig till psykoanalysen för att få hjälp att benämna sin sexualitet.<sup>30</sup> Selma Lagerlöf lever till 1940, så det hårdnande klimatet kan knappast ha undgått henne och rimligen har det sårat eller plågat henne. Hörde hon talas om rättegången mot Radclyffe Halls öppet lesbiska roman *The Well of Loneliness*, 1928, för övrigt skriven under inflytande av Havelock Ellis’ teorier om ”sexual inversion in women”? Virginia Woolf kommenterar rättegången i sin dagbok i november 1928.<sup>31</sup> Står någon motsvarande anteckning att finna i Selma Lagerlöfs rikliga korrespondens?

Vi måste fråga oss hur man såg på kärlek mellan kvinnor i en värm-ländsk herrgård på 1880-talet, i en skånsk flickskola eller i Köpenhamn på 1890-talet. Vilka attityder kan Selma Lagerlöf ha mött och eventuellt internaliserat innan hon möter Sophie Elkan 1894? Finns här något samband med konflikten och gränsöverskridandet i novellen ”Dunungen” från samma år? Är det kanske rimligt att ställa denna fråga genomgående till författarskapet, alltså ända från början? Det inleds ju med majorskans förbjudna – och gränsöverskridande – kärlek till Altringer i *Gösta Berlings saga*. Och den som kysser Gösta Ber-

ling riskerar att bli en utstött. I bok efter bok tornar hindren upp sig mot kärleken. I *Bannlyst* (1918) är Sven Elversson, just det, en bannlyst, som ändå till slut får möta kärleken.

Historikern Svante Norrhem har visat på journalisters, kulturskribenters och litteraturvetares ovilja eller oförmåga att seriöst ställa nya frågor till Selma Lagerlöfs författarskap utifrån de nya perspektiv offentliggörandet av breven till Sophie Elkan och Valborg Olander öppnat.<sup>32</sup> Selma Lagerlöf-sällskapets årsbok 1997, *Selma Lagerlöf och kärleken*, följer i en rad intressanta uppsatser kärlekstemat i författarskapet. Men inte i någon av uppsatserna görs en ansats till en nyläsning av Selma Lagerlöf utifrån teorier som under 1980- och 1990-talen utarbetats inom Lesbian and Gay Studies och Queer Theory.<sup>33</sup>

Endast dunungen talar uttryckligen om ”Det, som hon inte törs nämna vid namn”, men kanske brottas hela författarskapet – utöver alla andra stora frågor, som Lagerlöf-forskningen redan behandlat – också med just det förbud, som ledde till fängelse för Oscar Wilde. Till skillnad från i England och Tyskland omfattar i Sverige förbudet mot homosexuella handlingar, 18 kap. 10 § i 1864 års strafflag, också kvinnor:

Öwar någon med annan person otukt, som emot naturen är, eller öwar någon otukt med djur; warde dömd till straffarbete i högst två år.<sup>34</sup>

I svensk rättspraxis drabbade denna lag emellertid så gott som uteslutande män.<sup>35</sup> Men även lagar som sällan tillämpas påverkar det allmänna rättsmedvetandet. Även om enskilda individer, t.ex. Selma Lagerlöf och Sophie Elkan, inte studerar lagparagraferna eller instämmer i dem, så lever de i ett land där dessa värderingar enligt lagens bokstav råder. Jag tror att det i alla fall är rimligt att tänka sig att de och andra kvinnor som levde i nära relationer med varandra efter 1864 kan ha känt det omgivande samhällets värderingar som ett problem. Fyra år efter Selma Lagerlöfs död ändras lagen och homosexuella förbindelser mellan vuxna tillåts i Sverige.

Med dessa reflexioner återvänder jag till ”Dunungen” och ställer mig frågan om det går att läsa Selma Lagerlöf så som Judith Butler läser Willa Cather:

establishing a possibility for fiction as this displacement, reiterating that prohibition and at the same time *working, indeed, exploiting that prohibition for the possibilities of its repetition and subversion*.<sup>36</sup>

I så fall skulle kanske det bärande temat i Selma Lagerlöfs författarskap, som ofta lite allmänt sägs gälla ”kärleken, som övervinner allt” i stället kunna omformuleras till att gälla ”det, som hon inte törs nämna vid namn”. Med min läsning av ”Dunungen” har jag velat visa på en möjlig väg in i utforskandet av detta tema.

## Noter

Uppsatsen har tidigare varit publicerad i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998: nr 2. En tidigare version av denna uppsats presenterades vid FRN:s forskarseminarium, ”Makt, sexualitet och gränsöverskridanden”, i Stockholm 1997-09-12–14.

- 1 Selma Lagerlöf, ”Dunungen”, *Osynliga länkar*, Stockholm (1894) 1933, s. 225.
- 2 Ibid., s. 225 f.
- 3 Elin Wägner, *Selma Lagerlöf I. Från Mårbacka till Jerusalem*, Stockholm 1942, s. 155.
- 4 Karin Petherick, ”Dunungen eller att finna sig själv genom kärleken”, i *Om Selma Lagerlöfs noveller. Lagerlöfstudier 1983*, utg. av Selma Lagerlöfsällskapet och Svenskläraryöreningen, Malmö 1983, s. 12. Uppsatsen, obetydligt förkortad, finns omtryckt i Selma Lagerlöfsällskapets årsbok 1997, *Selma Lagerlöf och kärleken. Lagerlöfstudier 1997*.
- 5 Karin Petherick 1983, s. 37; 1997, s. 55.
- 6 Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*. Urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s. 19.
- 7 Ibid., s. 24.
- 8 Ibid. Kursiv i originalet.
- 9 En diktad version av ”Dunungens” genesis gav Selma Lagerlöf 40 år senare i *Vecko-Journalen* 1934: nr 4. Den kommenteras av Karin Petherick 1983, s. 11 f; 1997, s. 33 f.
- 10 Selma Lagerlöf (1894) 1933, s. 218.
- 11 Ibid.
- 12 Judith Butler, *Bodies that matter*, New York & London 1993, s. 152.

- 13 Lisbeth Stenberg, ”Text och förklädnad. En läsning av Selma Lagerlöfs novell ’En fallen kung’”, *Lambda nordica* 1996, nr 2, s. 34–47.
- 14 Ibid., s. 38 ff.
- 15 Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London (1987) 1988, s. 403 f, s. 435.
- 16 Karin Petherick daterar ”Dunungen”, under hänvisning till Bengt Ek, *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga* 1951, till ”tidigt 1894”. *Osynliga länkar* utkom 9 maj 1894. Petherick 1983, s. 45, not 6; 1997, s. 63, not 6.
- 17 Selma Lagerlöf 1992, s. 43.
- 18 Selma Lagerlöf (1894) 1933, s. 219.
- 19 Ibid., s. 228.
- 20 Ibid., s. 233.
- 21 Om konstruktioner kring kvinnlighet och manlighet i Hilda Hellwigs pjäs *Könets fångar* (1992) skriver Tiina Rosenberg i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1997: nr 2, s. 81–83.
- 22 Selma Lagerlöf (1894) 1933, s. 243.
- 23 Ibid., s. 247.
- 24 Av eng. ”compulsory heterosexuality”, ett uttryck som präglades av Adrienne Rich genom hennes uppsats ”Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs* 1980.
- 25 Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*, New York 1981.
- 26 Birgitta Holm, ”Studentskor i Uppsala” och ”’...sak samma om kvinna eller man’”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band III, Höganäs 1996, s. 276–280.
- 27 Lillian Faderman 1981, s. 241 ff.
- 28 Selma Lagerlöf 1992, s. 24.
- 29 Ibid. Också citerat av Birgitta Holm 1996, s. 278–280.
- 30 Ett exempel är Lydia Wahlström på 1930-talet, se Birgitta Holm 1996, s. 280.
- 31 *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. III: 1925–30, ed. Anne Olivier Bell, Harmondsworth & New York (1980) 1982, s. 206 f.
- 32 Svante Norrhem, ”’Hur kunde Selma skildra kärleken så passionerat?’” *Lambda nordica* 1997: nr 3, s. 37–51.
- 33 Se t.ex. *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Abelove-Barale-Halperin, New York 1993. Queer theory presenteras för en svensk publik i *Lambda nordica* 1996: nr 3–4.
- 34 18 kap. 10§ i strafflagen 1864.
- 35 Fredrik Silverstolpe, ”Om kärlekens mångfald och Forels medvetna enfald” i *Homosexuella och omvärlden*, Stockholm 1982, s. 223 ff.
- 36 Judith Butler 1993, s. 152.

VIVI EDSTRÖM

## Skuggspelet på isen

### *Herr Arnes penningar* och vildhetens estetik

*Herr Arnes penningar* är den av Selma Lagerlöfs berättelser som i 2000-talet ter sig mest samtida. Människan står ensam i en värld av is, där värderingarna tycks satta ur spel. Samtidigt anar man en kosmisk vilja: Gud, hämnden, naturen i mystisk förening.

*Herr Arnes penningar* gick som följetong i tidskriften *Idun* 1903 och gavs ut som bok året därpå. Den handlar om brott och kärlek mot en bakgrund av religiösa motsättningar, inte obekanta fenomen den dag som är. Tanken går också till deckaren som dominerar dagens litterära marknad. Men någon enkel detektivhistoria är *Herr Arnes penningar* inte. Snarare exempel på hur passionerna konfronteras med livets oändliga stränghet i ett flöde av laddade känslor. Vild hämndlust, vaknande kärlek, offer – en vågrörelse styr berättelsen. Samtidigt är dessa krafter bromsade av den nedisade naturen. Allt är tätt packat som is i denna berättelse. Tills förloppet är fullbordat och alla bojor sprängs i ett flöde av liv.

I grunden är *Herr Arnes penningar* ett drömspel som öppnar porten till det bortomvärldsliga. Det som – kanske – sker på andra sidan sinnevärlden hade stor dragningskraft på Lagerlöf – ”sådant tycker jag egentligen bäst om att skriva”, bekände hon på tal om spökhistorier.<sup>1</sup> Som barn hade hon lyssnat till många rysare, och fasan förstärktes av barnkammarens närhet till mörka vinden. Skräckförrådet på Mårbacka räckte för hela författarskapet.

Samtidigt har språket i *Herr Arnes penningar* en särskild exakthet. Det var ”en fattig” heter det om Elsalill, flickan som blivit upptagen i herr Arnes hus. Hon är ovanligt lätt att ”dåra”, tycker sir Archie när

han nästlar sig in hos henne. Fostersystemen bad så ”bönligt” för sitt liv. Titeln har samma precision: det handlar kort och gott om pengar. Bakom pengarna reser sig krigets stora skugga. Berättelsen innehåller också poetisk skönhet, tonfall från bibeln, isländska sagan och balladen.<sup>2</sup> Namnet på huvudpersonen – Elsalill – är ju folkviseaktigt.

Bibeln ekorum spänner ett högt valv över texten. Som vanligt hos Lagerlöf är det framför allt Gamla Testamentet som befruktat hennes språk och ställvis skapar en retorisk högtidlighet. Men realismen är så obönhörlig att vi känner lukten av sill och hör måsarnas skrän. Miljön är Marstrand, själva utposten mot västerhavet, där människornas liv beror av väder och vind.

Tiden är 1500-tal. Sillfisket går till och gör somliga rika, medan andra förblir fattiga. Protestantismen har nyss med våldsamma metoder införts i Bohuslän som denna tid tillhörde Danmark. I Sverige kämpar Johan III med sina skotska legoknektar för att åter göra landet katolskt. Religionskrigen gör gränserna osäkra och skapar förutsättningar för övergrepp. ”Vilken sällsam pust av femtonhundralets bistra krigs- och svältvintrar går icke genom boken /.../ Reformationens hårda nordan blåser över bygderna”, skrev Oscar Levertin i sin recension av *Herr Arnes penningar*. Han antyder det som knappast någon annan berört: den roll religionsmotsättningen spelar för det som sker.

Herr Arne själv är reformationens man, mer krigare än präst. Han gick i spetsen då ”de påviske” drevs bort från Bohuslän. Han rövade en silverskatt från klostren. Det är den som kallas herr Arnes penningar och är bokens viktiga tingsymbol. Att skatten är en stöld från en helig plats är mycket farligare än man vanligen sett. Lusten till rikedom är enligt bibeln ett skadligt begär som störtar människor i fördärv och undergång. ”Kärleken till pengar är roten till allt ont”, står det i Paulus första brev till Timotheos (6:10). Mer tillämpligt på herr Arnes klosterrov är ändå ordet i ”Jesu Syraks vishet” (11:37): ”Rikedom är något gott om den inte fläckats av synd”. Herr Arnes pengar är fläckade av synd. En skuld som i tiden ligger före de aktuella händelserna men i grunden bestämmer dem. Ty hos Lagerlöf hinner det förflytna alltid upp nuet.

Herr Arne är kapitalist i en fattig bygd. Men han använder inte sin förmögenhet. Han ruvar över den. Silverskatten är inlåst i en ekkista,



som dominerar hans ålderdomliga stuga. En förbannelse vidlåder pengarna: munkarna har spått att de skall dra olycka över herr Arne. När tre skotska legosoldater, som varit i Johan III:s tjänst, tränger in i hans hus, mördar och plundrar, bekräftas förutsägelsen. Och det är inte första gången – inte heller sista – som Selma Lagerlöf låter en förbannelse förebåda det hemska som sker.

Det berättelsen i grunden säger, är att också herr Arne är bestämd av den krigsmentalitet som format de tre mördarna. Han var inte bättre än en rövare när han stal från klostren. De bestialiska morderna på herr Arne och hans familj avtecknar sig i sin tur som ett slags förlängning av kriget. Och som utslag av en aggressiv manlighet i allmänhet. Också bildspråket i samband med herr Arnes ärofulla gravsättning i Solberga kyrka markerar makten och det martialiska: det kom så mycket folk till begravningen att ”det var som då en krigshär samlas kring sin anförare”.

I denna militanta värld framstår kvinnorna som förlorare. Men i grunden handlar berättelsen om deras känslor, överväganden och mod. Hjälden, den unga Elsalill, offerar sitt liv för att mördaren inte skall undkomma. En amerikansk forskare, Cheri Register, har introducerat ett genusperspektiv på berättelsen. Hon betonar dess starka kontrast mellan manligt och kvinnligt och hävdar att Elsalill ger prov på systerskap när hon sätter fostersystemens krav framför kärleken till mannen-mördaren.<sup>3</sup>

Men *Herr Arnes penningar* är mer mångtydig än så. Den äger en psykodynamisk puls där liv och död konfronteras i ett oavbrutet spel av fördöljande och sanning – fram till Elsalills offer och gripandet av mördarna. Centrum ligger, menar jag, inte på ”kärleken mellan två unga kvinnor” utan på Elsalills väg till självuppgörelse i samspel med det som Louise Vinge kallar ”den kosmiska rättfärdigheten”.<sup>4</sup>

### *Illdådet i Bohuslän*

Selma Lagerlöf kände Bohuslän väl. Sedan Mårbacka gått ur släkten tillbringade hon en tid sina jular hos sin bror Daniel som var stadsläkare i Kungälv. Men det var framför allt sommartid hon upplevde västerhavets tjustning. Som litet barn fick hon fara på badresa

till Strömstad och hon återkom dit som vuxen. Bäst trivdes hon i Marstrand, en kurort som tidigt satsade på sjukgymnastik och andra behandlingar. Hennes ben blev bättre av baden. Hon var där tillsammans med Sophie Elkan både 1898 och 1899 och badsejouren upprepades tre år senare. Men då förstördes samvaron av svartsjukans pina. Förälskelsen i Valborg Olander var het och Valborg skrev brev på brev som Selma försökte smussla undan för Sophie och riva sönder. Detta kaos av känslor är en förutsättning för *Herr Arnes penningar* – om vi söker en biografisk bakgrund till berättelsen. I *Jerusalem* smakade kärleken som honung. I *Herr Arnes penningar* är den inkapslad i is.<sup>5</sup>

Selma Lagerlöf, denna platsens diktare, kunde knappt besöka en ort utan att skriva om den. Helst skulle miljön vara omspunnen av minnen och historia. Men hon gör också själv sitt bästa för att utvinna berättelser och poesi ur platsen. Sägner som genre hade en särskild dragningskraft på henne. *Herr Arnes penningar* följer sägnens regel, den som – i motsats till sagan – kraxar om olycka och oftast slutar med död. Här handlar berättelsen om rånmord och hämnd och om den unga hjältinnans självmord. Den utgår från en känd händelse. Det bestialiska överfallet i Solberga socken i det danska Bohuslän på 1500-talet, då prästen herr Arne och hela hans familj dödadades, finns belagt både i muntliga och skriftliga källor. Selma hade hört historien när hon hälsade på i Kungälv.

Men hon bygger också på skriftligt material, i första hand på sin favoritkälla, prosten Johan Oedmans *Chorographia Babusiensis*, närmast en brottskrönika från 1700-talet. Den återger historien om de tre skottarna, klädda i djurhudar, som stjal herr Arnes skattkista och dödar alla i huset. Alla utom en. En ung flicka undkommer och det är genom henne mördarna röjs. Hon får hos Lagerlöf namnet Elsalill och det är kring henne som den helt nyskapade kärlekshistorien och den likaledes nyskapade moraliska konflikten byggs upp.

Stoffet hade tidigt satt i gång Selma Lagerlöfs skrivlust. Bland de så kallade Landskrönamanuskriften från 1892–95 finns ett utkast med rubriken ”Lansknektarna” om skotska legionärer – som sannolikt röjer en första idé att behandla herr Arne.<sup>6</sup>

Ett försök att gestalta ämnet gjorde hon sedan i novellen ”Hämnd

får man alltid” (1897), publicerad i den postuma utgåvan *Från skilda tider*. Där framställs prästen – Ane heter han – som ond och girig. Märkligt nog skylls detta på Luther: ”Luthers lärdom har gjort herr Ane vild och galen”, menar bönderna i hans omgivning. När han mördas lider han sitt rättmätiga straff. Spår av den motiveringen finns i *Herr Arnes penningar*.<sup>7</sup>

”Hämnd får man alltid” – rubrikens formel nyttjade Selma Lagerlöf gärna också för privat bruk – tyckte hon var tråkig: det värsta betyg hon kunde ge åt en berättelse. Ämnet väntade fortfarande på henne. Hämnens psykologi och metafysik var för den delen något som upptog henne hela livet.

I oktober 1903 unnade hon sig ytterligare ett avbrott i det arbete hon egentligen skulle syssla med: *Nils Holgersson* – kanske höll hon på att storkna av anspråken på verklighetsskildring och pedagogisk präktighet. Hon lät sig sugas in av tillvarons nattsida och skrev på kort tid berättelsen om dramat i Solberga prästgård.

”Där handlas om mord och hämnd, som äro historiska och om en mängd spökerier, som äro av egen uppfinning”, konstaterar hon nyktert i ett brev till Karl Warburg.<sup>8</sup>

Av ”egen uppfinning” är också kombinationen kärlek och brott. Torarin, den fattige fiskmåglaren, som känner herr Arne, bygden och alla vägar, ingår heller inte i källmaterialet. Han är en av de många bipersoner som Lagerlöf ägnar stort intresse och som ofta är gåtfulla. Hans ena arm är förlamad, det gör honom oduglig till fiskare. Han är närmast en antihjälte, ”en ringa och svag man” som betraktar världen från ett socialt underläge. För det mesta är han ”duven”, bakfull. Ibland vet han inte om han sover eller är vaken. En dvala som för Lagerlöf alltid är produktiv, eftersom den öppnar porten mellan verklighet och fantasi och suddar ut gränsen till det som inte syns.

Torarin är själva länken mellan de döda och de levande. Han sitter inne med alla hemligheter, ser, hör och vet allt. Han är berättelsens följeslagare, dess vittne och läsare. Men han är också censurans och fördömandets man, den som vet men inte vågar. Han är en ”studie i ömklighetens psykologi”, menar Louise Vinge, en forskare som gjort både en läsning och en omläsning av *Herr Arnes penningar*.<sup>9</sup>

Kanske är han som vem som helst av oss, en svikare som saknar

mod att säga sanningen om det han ser och vet. I 2000-talets våldssamhälle vågar många inte avslöja brott eller ange skyldiga.

Men Torarin är framför allt ett med isen. För hans praktiska syfte, att prångla ut sin fisk i stugorna, är isen denna ovanliga vinter när havet är fruset till stor hjälp. Han kan obehindrat ta sig fram med häst och släde.

### *Varslet*

Det är också Torarin som öppnar berättelsen när han i sällskap med sin kloka – och synska – hund Grim gör oss förtrogna med den värld av is som lagt havet i bojar. När vi åker in i det bohuslänska landskapet fram mot prästgården kommer ett kallt drag ”strykande fram över heden”. Det finns en makt som vet vad som skall ske och naturen står i dess tjänst. Den har förkunskap om det som kommer att hända.

Vilken är denna makt? Är det munkarnas förbannelse över herr Arne, och därmed ytterst Gud, som verkar i det fördolda? Är det hämnanden som startar berättelsen och sedan håller den i sitt grepp? Ett tecken är att hunden – som representant för den instinktstyrd naturen – vägrar att följa med in i stugan, när Torarin vill besöka herr Arne. Grims tjutande vägran ingår i de irrationella krafter, som snart förvandlar den bistra verkligheten till ett kusligt drömspel.

Men Torarin är sugen på kvällsmat, han negligerar varslet och träder in i prästgården – det är genom hans blick vi betraktar människorna och den ålderdomliga interiören. Särskilt dras hans ögon till den stora kistan med penningsskatten. Hans tankar är inte oviktiga i sammanhanget: Han frågar sig varför herr Arne inte använt sina pengar och byggt sig ett stiligt hus i stället för stugan med detta enda rum där hela hans familj ryms. Om Torarin ägt alla dessa pengar skulle han ha skaffat sig ett sådant hus som de rika borgarna i Marstrand äger. Där försiggår ett glatt liv får vi så småningom veta. Underförstått: somliga skor sig på konjunkturen – folket däremot, dit Torarin och hans mor hör, är fattigt. Det är inte utan att vi känner igen fenomenet.

Fiskmånglaren blir väl mottagen av herr Arne. Han bjuds på kvällsvard och i samband med måltiden presenteras människorna kring bordet. Arne och hans hustru, pigorna och drängarna framställs som

gamla och bräckliga. Hjälpprästen beskrivs så tyngd av lärdomen han hämtat i Luthers Wittenberg att han smälter in bland åldringarna – förlöjligandet antyder en kritisk udd mot protestantismen. Två i kretsen är unga: herr Arnes sondotter och hennes förtrogna, den föräldralösa flickan som fått sitt hem i prästgården.

Tystnad råder under måltiden – som är dessa människors sista – fram till varslet som bildar en suggestiv höjdpunkt: den gamla prästfrun ger skälvande av ångest röst åt sin oro: ”Varför slipar de knivar på Branehög?” Kvinnans intuition avfärdas med manlig logik: Det är långt till Branehög. Det är omöjligt att höra något därifrån. Herr Arne tillrättavisar henne som vore hon ett barn. Men hon vet: ”Hör jag inte hur det gnisslar? Hör jag inte hur det filar?”

Den lutherskt kontrollerade miljön – där alla koncentrerar sig på att följa reglerna och tacka Gud för maten – undermineras alltså av det irrationella. Stämningen blir så kuslig att de båda flickorna börjar gråta. Herr Arne, han som en gång med fara för livet stred för den lutherska läran, återkallar myndigt sina bleka och förskrämda familjemedlemmar till ordningen: Anstår det dem att ”förlora modet för ett ont varsel”? När han talar ser han ut som en kämpe – mer en hövding än en präst. Vi anar vapenrasslet i det förflutna, vars skuggor ruvar i vråna.

Naturligtvis bekräftas den gamla husmoderns varsel – hos Lagerlöf är kvinnans aningar mer att lita på än mannens rationalitet. På Branehög har tre främmande män klädda ”i ludna skinnrockar, som var sönderfläktade och smutsiga” med stor energi ägnat sig åt att slipa långa knivar. De ger sig ut för att vara garvargesäller men ser så vilda ut att de liknar varulvar. Fram emot natten slår lågorna från herr Arnes prästgård i Solberga upp mot himlen. De förklädda garvarna har anlagt mordbrand.

### *Brottet som berättelse*

Valborg Olander frågade en gång Selma Lagerlöf varför hon dröjde så länge med att skriva *Herr Arnes penningar*. Orsaken var att hon tyckte den var för hemsk. ”Så hittade hon på att inte direkt beskriva mordet, och då gick det lättare.”<sup>10</sup> Det låter enkelt, men hennes metod är

i själva verket lika raffinerad som i de antika dramer hon läste medan hon höll på med mordhistorien. Den går ut på att inte iscensätta dådet direkt, utan åskådliggöra det som berättelser.

Tre olika personer återger den hemska händelsen vid tre olika tillfällen. Tillsammans ger dessa vittnesbörd en komplett – men också varierad – bild av brottet. Historierna om historien är inkapslade som minnen och sprickor i nuet. Samtidigt som de avslöjar bitar av det förflutna verkar de som utlösande krafter i nuet – berättelsen lever alltid sitt eget liv hos Lagerlöf.

Först skildras mordbranden, naket och kortfattat, nära i tiden – när hjälpprästen vacklar ut ur prästbostället. Medan de dödas blod silar fram under tröskeln berättar han rosslande för de skakade åskådarna om de tre mördarna som var klädda i ludet skinn. ”De kastade sig över oss som vilddjur och dräpte oss.” Mördarna har inga ansikten, dådet har utförts av sådana som liknar varulvar.

Nästa gång står Elsalill på bryggan i Marstrand och berättar. Hon hade ensam undkommit överfallet genom att sticka sig undan mellan den stora ugnen och väggen. Torarin förde sedan ”den fattiga jungfrun” till sin eländiga lilla stuga – oftast benämnd ”kojan” – i Marstrand. Hans mor har tvingat ut henne att försörja sig som fiskrenserska. Elsalill hatar sitt arbete: lukten, kamraternas gälla röster, måsar-na som dyker ner och vill slita fisken ur hennes händer. Selma Lagerlöf ger en realistisk bild av hårt kvinnoarbete som får relief mot de skotska soldaterna som sysslolösa driver omkring på bryggorna i sina flotta kläder.

Elsalills klagan för tanken till monologerna i det antika dramat. Fiskrenserskorna bildar kören för berättelsen om det som hände inne i stugan när ”de tre rövarena” mördade ”alla, som stodo henne nära i livet”. Som en sorts mikrokrig, herr Arnes sista, skildras hur han gick emot de tre männen med sitt svärd och de gamla drängarna slöt upp kring honom som en hird. Den gamla prästfrun deltog modigt i drabbningen. När mannen fallit hämtade hon upp hans svärd och anföll rövarena – som skrattande slog ihjäl henne med ett vedträ. Alla, också kvinnorna som krupit undan på ugnsmuren, dödades.

Alla utom en, Elsalill. Hennes sorg kulminerar när hon återger hur hennes fostersyster mördades. ”Hon bad så bönligt för sitt liv, och två

av dem ville låta henne leva, men den tredje sade, att alla måste dö, och han stack sin kniv i hennes hjärta.”

Den unga flickan berättar inte bara för sina arbetskamrater. Medan hon talar faller ”en svart skugga” över bordet där hon rensar fisk. Den härrör från de tre mördarna, nu förvandlade till eleganter, exempel på den ornamentala kultur som Susan Faludi beskrivit i sin stora bok om mäns mentalitet.<sup>11</sup> De bär ”breda hattar med långa plymer och sammetskläder med stora puffar, som var utsömmade med silke och guld”. Den ”förfärligaste” av dem, en ”lustig och djärv kavaljer”, kommer Elsalill att baxna. ”Hon stod med öppen mun och uppspärade ögon och betraktade honom”. Mördaren har fått ett ansikte. Men det är förstås inte oviktigt att han också introduceras som en skugga. Mörkret som Elsalill tvingas införliva med sitt jag introduceras här.

I denna scen sker, menar jag, två ting. Kroppsspråket antyder, att hon känt igen honom. Vreden driver fram hennes historia om brottet. Men det är inte den enda känslan som fyller henne. Jag är djärv nog att påstå att hon i samma ögonblick som hon ser mördaren blir ohjälpligt och ofrånkomligt förälskad: ”Den fattiga Elsalill! Aldrig hade hon sett en sådan man i hela sitt liv”. Hennes fortsatta korta liv handlar om hur hon försöker hantera denna tumultuariska upplevelse där begäret blir allt mer laddat av ångest.

I sin bok *Selma Lagerlöf och Bohuslän* jämför Erland Lagerroth bryggscenen i *Herr Arnes penningar* med nyckelscenen i Goethes *Faust* där Margareta blir ohjälpligt förälskad i hjälten.<sup>12</sup> Detta intertextuella påpekande förstärker, menar jag, betydelsen av kärleksupplevelsen i Lagerlöfs berättelse – så mycket mer som vi vet att *Faust* hörde till hennes följeslagare.

### *Vildhetens estetik*

*Herr Arnes penningar* liknar en grymhetens teater där människorna går in i och ut ur sina roller. De tre männen återtar under Elsalills berättelse sin varulvsnatur: ”deras öron blev långa av att lyssna, och deras ögon gnistrade, och ibland drog sig deras läppar isär, så att tandraderna lyste fram”. Den ståtlige mannen framför Elsalill ”hade ögon och tänder som en ulv”. Självt liknar hon en hämndens furia som önskar

mördarna det förfärligaste straff. ”Jag ville, att de levde, så att jag fick slita dem hjärtat ur bröstet. Jag ville, att de levde, så att jag fick se deras kropp styckad i fyra delar och fästad på steglet.” Vi befinner oss mitt i tidens primitiva vedergällningstänkande.

Ändå ”vet” Elsalill att det är lönlöst att hoppas på hämnd. De tre männen skall ju ha omkommit i en vak i isen. Men, spekulerar hon: de kan ha lurat sin omgivning. Mördarna har kanske bara kört ner hästen och släden i vattnet och själva räddat sig. Hon ber ”till Gud varje dag, att de måtte ha undkommit” och hon vill ge sitt liv för att fånga dem – ett löfte som innebär en bitter förutsägelse: ”Hellre skulle jag gå i döden än låta dem undkomma. De må vara starka och väldiga, det vet jag, men inte skulle de kunna undkomma mig.”

Som ofta hos Lagerlöf är texten laddad med ironi. Att den ”späda jungfrun” skulle kunna ta upp kampen med dessa vilda män verkar omöjligt. Mördarna möter också hennes utbrott med gyckel. Långt efter att de försvunnit ur sikte ljuder deras skratt ”hånfullt och gällt”.

Så ser de unga männen på ”den späda jungfrun”. Som någon att gapskratta åt. Men i grunden ställs vi inför en flicka som inte bara är besatt av hämndlust utan också tänker logiskt och självständigt. Detta är viktigt att se, menar jag. Ty här förbereds kampen hos den unga flickan, där hämndprojektet omprövas gång på gång i vånda och självrannsakan. Det är denna värdediskussion som är berättelsens kärna.

Kombinationen av kärlek och brott är inte ny hos Lagerlöf. Med hänsynslös utlevelse hade hon tidigare blottlagt eggelsen i lusten och våldet i noveller som ”Tale Thott” och ”En vårstorm”, men framför allt i sitt märkliga skådespel *Sankta Annas kloster*. Också det utspelas i Bohuslän och ämnet är likaledes hämtat från *Chorographia Bahusensis*. Ett märkligt drama som spelades i Köpenhamn 1895 bara en enda gång och ännu inte är publicerat. Två brudföljen drabbar samman och de två överlevande från vardera fiendeläget förenas som brud och brudgum. *Herr Arnes penningar* är skriven enligt samma vildhetens estetik, i samma fascination inför den farliga, gränssprängande lusten i våldets närhet. Jag tycker att man hittills inte riktigt sett *hur* vild den här historien är. Så hemsk att hon själv var rädd för den.

Sin komplikation får *Herr Arnes penningar* när Lagerlöf för in kärleken i den blodbesudlade handlingen. På senare år har forskare velat



reducera kärlekshistoriens betydelse och i stället poängtera den sociala komponentens roll. Elsalills dragning till sir Archie skulle mera bero på längtan efter hem och tillhörighet, och på förhoppningar att slippa fattigdom och förnedring.<sup>13</sup> Visst finns dessa drömmar med i bilden. Men nog handlar det om kärlek. En känsla med mörk botten, men kanske därför så mycket mer lockande. Resonerar man bort kärleken, förlorar berättelsen i sting och betydelse.

### *Hämndens diskurs*

Ändå går det att läsa *Herr Arnes penningar* som uttryck för den hämndtanke som närmast har gammaltestamentliga förtecken: ”Herre, du hämndens Gud, / du hämndens Gud, träd fram!” (Psaltaren, psalm 94). Hämndtemat introduceras i Elsalills desperata hopp att kunna spåra mördarna och få dem straffade på grymest möjliga sätt. Men den planläggs i de dödas värld av herr Arne själv – sakligt som på ett sammanträde. Där väljs den yngsta i kretsen, Elsalills fostersyster och dubbelgångare, att utföra hämnden. Hon ”har mest att hämnas”, fastslår herr Arne, eftersom hon berövats flest år av liv. Själv vill hon inte: ”Jag begär väl ingen hämnd på någon människa”. En vek flicka har inget att sätta emot familjefaderns beslut – idag går tanken till utsatta invandrardöttrar som lever i blodshämndens och ”hedersmordens” grymma tradition. Berättelsens namnlösa döda unga flicka tvingas in i sinnevärlden för att driva fram straffet. Därmed introduceras spökhistorien.

Den utvecklas i en rad dramatiska provokationer. Det sker när Elsalills förhållande till sir Archie blir allt hetare samtidigt som de tre mördarna planerar att – så fort isen går upp – ta sig hem till Skottland. Sir Archie erbjuder Elsalill att följa med.

Men isen går inte upp.

Mer än någon annan bekymrar det kaptenen på den stora galeasen som skall segla till Skottland. Fartyget har frusit inne i en vik. Hos honom och hans skepp knyts alla trådar samman. För kaptenen är bara ett viktigt: att få segla. Han symboliserar den längtan som genomsyrar texten, den som både Elsalill och sir Archie plågas av. Stråket av

längtan styr berättelsen i en framåtpekande rörelse som är typisk lagerlöfsk. Elsalill längtar efter att få slippa det trista nuet med fiskrensningen på bryggan. Sir Archie längtar till sitt land. Kaptenens ögon ”är sjuka av längtan”. Det är han som ”mörk och dyster” ställer den metafysiska frågan: ”varför Gud så länge stänger vägarna ut till havet detta år och håller oss alla i fångenskap”.

Kaptenen sällar sig till de andra berättarna i *Herr Arnes penningar* när han för Torarin återger historien om båten i Bergen, den som inte kunde kasta loss och komma iväg för att det ombord på båten fanns tjuvar som stulit i kyrkor. Detta är berättelsens meningsdiga – en smula övertydliga moraliska och metafysiska exemplum, det som förbereder upplösningen i *Herr Arnes penningar*.

Att Gud använder vädrets makter för att utpeka och straffa syndare är något av ett favoritmotiv hos Lagerlöf. Det har en mytisk bakgrund. Mest känd är bibelns berättelse om Jona. Den psykologiska innebörden är förstås att brottet är en destruktiv kraft som hämmar själva livsflödet – det som isen nu har stoppat.

### *Skuggan*

Som ett skuggspel på isen börjar hämndens makter invadera verkligheten. Isen fungerar som en filmduk för de bortomvärldsliga krafter som bedriver sitt spel med människorna. När sir Archie vandrar iväg för att ordna med överfarten på den stora galeasen, trots att den ligger infrusen i isen, syns en skugga bakom honom, en ”jungfru” i grå klänning, som än står stilla och än smyger sig fram och viskar i hans öra. Den unge mannen går ”med sammandragna ögonbryn” och ser ”förargad ut”. Torarin som iakttagit skuggspelet, försvinner ”i fullt sken med svettdrypande fåle” skrämd hem till sin koja.

Men också dit sträcker sig de dödas makt.

Den når sir Archie, som vacker och charmerande lockas till stugan längst ut mot havet av Elsalill, ”den unga jungfrun” som är ”hjärtesjuk”. Två vinddrivna existenser befinner sig på samma våglängd. Hon längtar bort från sitt tröstlösa liv och han ger henne lättsinniga loften att få dansa vid kungens hov och få ”hundrade tärnor under sig”, om hon följer honom över havet. Flickans arketypiska prinsessroll etable-

ras. Och mördaren, som döljer sin varulvsnatur och spelar galant kavaljer, tycker som sagt att Elsalill är ovanligt ”lätt att dåra”.

Men oförklarliga saker inträffar som bromsar kurtisen. Särskilt kuslig är scenen när sir Archie förfärad upptäcker att en slinga långt ljust hår viras ett par gånger om hans hand – och Elsalill observerar att håret är snott exakt som den gången herr Arnes sondotter mördades. Det kan vara en solstrimma...

Hos Elsalill framkallar synen ännu en berättelse om våldsdådet i Solberga prästgård – hon minns hur den unga flickan legat på knä och tiggat för sitt liv medan mördaren hållit fast henne i håret och dödat henne utan att bevakas. Vreden och hämndlystnaden får nytt liv. Elsalill står ”med knutna nävar inför sir Archie” – ett tecken att hon ”vet”.

Den mördade unga flickan kan man läsa som Elsalills samvete eller undermedvetna. De beskrivs nämligen på exakt samma sätt, med samma återkommande uttryck – ”den unga jungfrun” – ”den späda jungfrun”. I själva verket är de identiska. Det bekräftar min uppfattning att det inte är ”systerskapet” som är kärnan i denna historia utan Elsalills livsdrama och utveckling.

Men också hos sir Archie sker en förändring. När han ansätts av skuggan tvingas han se in i sig själv. Då upplever han smärtsamma bilder. Han tycker sig vara invaderad av en stenhuggare som hamrar med sin slägga på hans hjärta dag och natt. ”’Du stenhjärta, du stenhjärta’, säger han, ’nu måste du ge vika. Nu skall jag hamra in i dig en sorg’.” Han plågas, samtidigt som han skäms över att han hänger sig åt något så ”omanligt” som ånger. Man kan tolka skuggan som en projektion av det begrepp C. G. Jung kallar *anima*: den väcker känslor mot vilka mördaren står maktlös. Medvetandet om skulden växer fram hos honom, samtidigt som Elsalill blir allt mer benägen att glömma det förflutna och hänge sig åt sin kärlek.

I det läget intensifieras hämndens övernaturliga krafter. Då den unga flickan hastar i väg i gränderna på Marstrand för att besöka sir Archie, som hon tror ligger sjuk, blir hon bokstavligen hejdad av dessa ting som givit upphov till hela berättelsen, herr Arnes penningar. Ett av de blänkande silvermynten rullar fram för hennes fötter. En skara män sitter i en sjöbod, bland dem Torarin. Hon rusar in till dem med mynnet högt lyftat och ropar ut sin upptäckt: ”Nu vet jag, att herr Arnes

mördare är vid liv. Se här! Jag har funnit en av herr Arnes penningar!” Men Torarin lägger locket på. Han avfärdar Elsalill och för henne tillbaka till stugan. Med denna underlåtenhet att ingripa blir han i grunden skuld till hennes död.

### *Nedstigningen*

I samma mån som avslöjandet i sinnevärlden misslyckas intensifieras spökets ansträngningar. Djupt nere i rådhuskällarens dunkel materialiseras till sist den döda jungfrun i en fas som kan betecknas som en nedstigning. Hon tar plats som diskerska på krogen. Ännu en genuint kvinnlig arbetsroll, lågt ner på samhällsstegen, i bjärt kontrast till källarsalens pokulerande karlar. Och vem annan än Lagerlöf får oss att tro på ett spöke som diskar – och tallrikarna blir kalla som is? Någon feg författare var hon inte!

På krogen – där åtskilligt utspelas som inte tål dagsljuset – äger avslöjandet rum. Det sker i ett subtilt spel med dubbelprojektioner av de unga flickorna. Elsalill avlöser sin fostersyster som diskerska och upptäcker dold i diskammaren sina vänner de tre skottarna, sir Archie, sir Reginald och sir Filip. Sir Archie stirrar modlöst och oavbrutet på en av de stora pelarna i källarsalen. Där står den döda unga flickan, orörlig i sin gråa dräkt. När hon sätter sig intill honom och viskar i hans öra lägger han bort ”all manlighet och gav vika för ånger”: ”Ack, om jag dock aldrig hade funnit den unga jungfrun!” sade han. ”Jag ångrar intet annat, än att jag inte lät den unga jungfrun undslippa, då hon bad mig.” Vännerna tröstar honom på det enda sätt de förstår. De fyller den största dryckeskannan med rött vin och uppmanar honom: ”Drick, min bror! Herr Arnes penningar vara ännu”.

För Elsalill är ögonblicket hon väntat på – lidelsefullt såg fram emot den gången hon gav sitt löfte att hämnas på mördarna – det tillfället är nu inne. De tre dryckesbröderna förvandlas inför hennes ögon till ”tre karlar, som hade stora skägg och ludna skinnkläder och kämpade med herr Arnes folk”. Det är omöjligt att längre förtränga sanningen. Nu kan hon få mördarna gripna och straffade med tidens grymmaste metoder. Men hennes hämndlust är borta. Mannen hon

älskar kan hon inte förråda: ”Han må ha gjort vad ont han vill, men jag håller honom av hjärtat kär. Jag kan inte sända honom till stegel och hjul”.

Och vad är det för mening att avslöja sir Archie? Hon hoppas att han skall undkomma. Den första vårstormen som rasat hela dagen ökar och brusar – snart kommer isen att gå upp och skottarna kan fara hem.

Ett logiskt resonemang som strax vederläggs av andra känslor och tankar. Ty vad skall det bli av henne som ensam lämnas kvar? Våren som snart skall komma – vad skall den ge henne? ”Ingen glädje och ingen lycka kunna grönska för mig efter denna vinterns köld”. Det brott hennes älskade begått, den förlust hon upplevt, har skadat själva livsnerven.

### *Trädet som livssymbol*

Denna klarsyn återges i ännu en berättelse om övervåld. Den tar formen av en tidstypisk – och för Selma Lagerlöf betecknande – allegori. Elsalill erinrar sig hur hon och fostersystemen förra våren, då livet ännu lekte, gick ut och hämtade grönt löv för att pryda ugnsmuren. Ett svunnet paradiset glimtar till mitt i berättelsens mörker. Men det handlar om ett saboterat paradiset. De båda flickorna får syn på en liten ungbjörk som blivit misshandlad och avhuggen. Trots det hade det stackars avhuggna trädet börjat grönska, bladen trängde ut ur knopparna.

Flickorna reagerar olika inför det de ser. Fostersystemen gråter över trädet. Elsalill ”hade skrattat åt henne” och svarat: ”Det grönskar väl så ljuvligt, därför att den, som har huggit det, skall se vad skada han har gjort och känna ånger.” Men fostersystemen talar om vilken ”stor synd” det är ”att fälla ett träd i lövsprickningen, då det är så fullt av kraft, att det inte kan dö”. För henne finns ingen gräns mellan den vegetativa naturen och det mänskliga: ”Det är förfärligt för en död, då han inte får ro i sin grav. De, som äro döda, de kunna inte vänta sig mycket gott, de kunna varken nås av kärlek eller lycka. Det enda goda, som de ännu begära, det är att få sova i stilla ro. Jag må väl gråta, då du säger, att björken inte kan dö, därför att den tänker på sin mördare. Det är dock det hårdaste ödet för en, som har berövats livet,

att inte få sova i ro, därför att han måste förfölja sin mördare. De döda ha intet annat att eftersträva än att få sova i ro.”

Ungbjörkens öde är analogt med fostersystemens. Livet har huggits av i förtid. ”Min arma fostersyster, hon har inte mer att önska än att få ro i sin grav, och den kan jag inte ge henne, utan att jag sänder den jag har kär till stegel och hjul”. Detta är berättelsens nyckelställe, som visar hur Elsalill våndas över sitt bittra dilemma. Trots att hon identifierar sig med fostersystemen kan hon inte ge avkall på sin kärlek: Hon kan inte utsätta den hon ”har kär” för tidens hemskaste straff – stegel och hjul!

I kristen ikonografi är trädet en symbol för det av Gud skapade livet. Den avhuggna ungbjörken symboliserar inte bara fostersystemens stäckta liv. Den står också för Elsalills sargade jag. Att leva, att växa, är inte längre möjligt – också hennes liv har huggits sönder. Hon är en levande, som i grunden är död. Det tydliggörs i scenen då sir Archie träffar på henne utanför krogen och inte vet om det är Elsalill eller fostersystemen han ser – hennes hand är så kall att den kan tillhöra en död. När han inser att det är Elsalill som står framför honom börjar han på nytt övertala henne att bli hans hustru och följa honom över havet. Nu är hans avsikter allvarliga. Han ämnar bli så god mot henne, ”att hon aldrig får känna sorg” och han skall visa att han älskar henne mer på den sista dagen hon lever än på sin bröllopsdag. Sir Archie arbetar på sin försoning.

Men varför gråter Elsalill? ”Jag gråter, sir Archie,” sade Elsalill, ’därför att jag bär en alltför stor kärlek till er i mitt hjärta.’ ”Kärleken är liktydig med sorg. När han följer henne hem till Torarins stuga, hela tiden skyddande henne mot stormen, bygger hon ändå upp ett nytt resonemang, där hon inbillar sig att det finns en möjlighet till liv och lycka. Hennes fostersyster vet nog inte att mördaren vill sona sin skuld... Hon intalar sig också att den döda inte vill beröva henne kärleken. ”Hon älskar mig så högt. Hon önskar inte min olycka utan min lycka.”

När Elsalill till sist lovar att följa sir Archie till Skottland påverkas själva elementen. Dagen efter upphör stormen och ”havet stod lika stängt som någonsin”. Islossningen som varit i sikte har avstannat.<sup>14</sup>

Men ”den unga jungfrun” tror alltså att hon handlat rätt. Och nu är det inte naturens bud som gäller. Hon tar fasta på en biblisk tan-

ke: ”Visserligen är det bättre, att en ogärningsman omvänder sig och lever efter Guds bud, än att han blir straffad och dödad”. Första ledet i denna mening travesterar Jesu ord (Lukas 15:7) om den stora glädje som uppstår i himmelen när en ogärningsman omvänder sig – själva begreppet ogärningsman är ju också frekvent i bibeln. Men det andra ledet i Elsalills resonemang är hennes egen konstruktion. Den håller inte för verkligheten, den som strax gör sig påmind när hon uppvaktas med en dyrbar gåva, en armring av guld, som en hälsning från sir Archie. Hon blir glad, ända tills hon inser att smycket är köpt för herr Arnes pengar. Då kastar hon det ifrån sig i avsky. Tanken att mördarnas stöldgods kommer att försörja henne om hon skall dela sitt liv med sir Archie gör att hon ”omöjligt” kan följa honom. Men också denna insikt förflyktigas så fort hon lyssnar till hans fagra tal.

### *Avslöjandet*

Nu måste den döda fostersystemen ta till ännu starkare medel för att nå sitt mål: hon placerar sig mitt i det heliga rummet. När Elsalill på söndagen besöker kyrkan – för att få frid kan man föreställa sig – blir hon störd av en osynlig, som snyftar hjärtslitande bredvid henne i kyrkbänken. Elsalill reagerar först otåligt och avvisande. Hon blir rent av ”harmsen”: ”Hur kan min döda fostersyster begära av mig, att jag skall förråda den jag har kär? Aldrig hade hon själv velat begå en sådan handling, om hon ännu hade levat.” Men när snyftningarna blir ”allt djupare och tyngre” sugts hon in i sorg och medkänsla. När hon återvänder till kyrkan vid aftonsången hör hon gråten på nytt. För Elsalill blir nu allt annat oväsentligt mot viljan att ”hjälpa den döda, som gick fredlös omkring bland människorna”.

Hennes förtvivlan kulminerar när hon vandrar bort från kyrkan och ser blodiga fotspår i snön. Det är fostersystemen som ilar bort, och Elsalill kan inte nå henne. Upplevelsen av denna separation är avgörande. Jag läser scenen så att Elsalill riskerar att förlora sin identitet, det Jung i sin psykologi kallar *självet*, när hon bidrar till fördöljandet av brottet. Blodet i snön blir den mest påtagliga erinringen av illgärningen – detta sannskyldiga blodbad – och Elsalills skuldkänsla är påtaglig: ”Ve mig, att hon har måst irra här så länge, att hennes fötter ha

lupit i blod!” Och nu är hennes tvekan borta: ”Min kära fostersyster! Jag skall göra allt, vad du vill, på det att du må finna ro i din grav” – ett löfte där den sista frasen påtagligt anknyter till bibelns språk.

Därmed är vi framme vid avslöjandet. För ”värdinnan” i rådhuskällaren, där Elsalill och fostersystemen avlöst varandra som diskerskor, berättar hon att det sitter ”ogärningsmän” i krog salen. När hon inte blir trodd åberopar Elsalill den replik som den döda jungfrun hört (fast också hon i själva verket hört den): ”Drick, min bror! Herr Arnes penningar vara ännu.”

Trots allt är Elsalill ännu i denna stund halvhjärtad och tror att hon skall reda sig med slughet: ”Nu har jag hjälpt min fostersyster och talat om vad jag har hört. Må nu Gud hjälpa mig, så att värdinnan inte bryr sig om att tro mina ord, så har jag ingen skuld.”

Men nu går det inte att smita. Värdinnan tvingar henne att följa med ”till dem, som ha makt och vilja att gripa mördarna och skaffa dem deras straff”.

Slutfasen i denna rättegång, där Gud utsett själva elementen till åklagare, utspelas åter i rådhuskällaren. Elsalill vill vara tillsammans med sin älskade de ögonblick han har kvar av frihet och bryter därför med konventionen ”att unga jungfrur inte läto se sig” på krogen. Samtidigt meddelar hon att hon inte kan följa honom till hans land. Och det är förstås ingen tillfällighet att en sjöman i samma ögonblick kommer ner i källaren, utsänd av skepparen på galeasen. Budskapet är att stormen tagit vid på nytt. Havet börjar gå fritt. Till kvällen bör sir Archie och hans män vara ombord. Elsalill gläder sig. För sin fostersystems skull har hon förrätt sin älskade, men hon önskar ”intet hellre, än att han skulle undkomma”. Och här satsar Lagerlöf verkligen på spänning – hon tänjer på avgörandet i det längsta.

Medan knektarna samlas i källaren och Elsalill väntar ”blek som en död” sitter sir Archie lugnt kvar vid sitt bord och försöker övertala flickan att följa honom. Han uppbered sina frestande löften om ett liv i ”lycka och fröjd” och bedyrar att hans avsikter är allvarliga. ”Jag är en förnäm man i mitt eget land. Du skall få gå klädd i silke och guld, och du skall få tråda dansen på konungens hov.” Då han inte lyssnar på hennes invändningar öppnar hon till sist hans ögon: ”Hör ni inte, sir Archie, att knektarna fråga värdinnan om herr Arnes mördare fin-



nas här i salen?” Först då inser han att hon förrått honom, men flyr gör han inte, hur mycket hon än tigger honom.

I det här dramat där människornas roller växlar så snabbt återtar sir Archie nu sin tuffa attityd och talar ”hånligt” till Elsalill. Han ser henne inte längre som en älsklig, dansande ”tärna” utan som en ”vargunge” som han borde ha dräpt genast han såg henne där på bryggan. Men för henne är han alltjämt den älskade som hon vill rädda undan döden: ”Skynda er att fly! Jag skall komma till er ute på skeppet, sir Archie, om ni bara flyr”.

### *Offret*

Den sista berättelsen om morddramat leder till den ”omkastning” som så ofta är målet i Lagerlöfs fiktion. Denna gång lägger förövaren själv alla korten på bordet. Och texten får en särskild intensitet – vi läser och lyssnar andlöst: ”nu skall du höra allt, Elsalill”, säger sir Archie. Han börjar med att berätta något som faktiskt mildrar domen över rånarna: de tre legosoldaterna som utblottade rymt till Bohuslän från Sverige bad först herr Arne om pengar när de trängde in i hans stuga. Om han gav dem mynten godvilligt skulle de inte skada honom. Men i stället öppnade han strid. Då måste de fälla honom och allt hans folk.

Berättelsens avslöjande kraft förändrar både den som talar och den som lyssnar.

Sir Archie återtar den varulvsnatur som gör honom till ett med brottet. Han får ”ett grymt och blodtörstigt utseende”. Hos Elsalill åstadkommer hans ord en definitiv förändring. Hennes hjärta blir ”tomt och kallt”: ”Har jag varit galen och älskat den, som har mördat alla de mina? Må Gud förlåta mig min synd! [- -] Jag har älskat en ulv i skogen,” sade Elsalill till sig själv. ”Och honom har jag velat rädda från straff!”

Den sista pusselbiten i morddramat handlar om hur mördarna räddade sitt skinn. För att plåga Elsalill redogör sir Archie i detalj för hur slugt han och hans kumpaner manipulerat sin omgivning. När alla trodde att de omkommit i en isvak hade de i själva verket sänkt hästen, tagit av sig skorna och vandrat bort på isen utan att göra spår. Penningkistan drog de efter sig på granris. Berättelsen bekräftar Elsalills misstanke att mördarna lurat omvärlden. ”Om du vore annat än

en jungfru, Elsalill, skulle du förstå, att detta var raskt handlat. Vi hade skött oss som män”, skryter sir Archie. Orden accentuerar kopplingen mellan våld och maskulinitet och blottar en avgrund mellan mannen och flickan. Nu är det bara ”genusreglementet” som gäller!<sup>15</sup>

Och det är inte fråga om annat än att denne krigare och lurendrejare skall rädda sig ur knipan också denna gång! När han tar sig upp ur den trånga passage som leder från källaren upp till friheten håller han Elsalill som en sköld framför sig. Soldaterna som står beredda med sina vapen vågar inte angripa honom av fruktan att skada flickan. Sir Archie tar sig så långt upp för trappan att Elsalill känner ”himmelens fria väder blåsa emot dem” – ett nytt tecken, skriver Louise Vinge, ”på det samband som råder enligt denna boks lagar mellan väderleken och den mänskliga själens erkännande av sin innersta kunskap om det rätta”.<sup>16</sup>

Hos Elsalill har kärleken till mördaren förvandlats till ”det dödligaste hat, och hon tänkte blott därpå, att han var en ond mördare”. När hon ser att hon skyddar honom med sin kropp så att han är nära att undkomma, drar hon till sig ett av spjuten och riktar det mot sitt hjärta. ”Nu vill jag tjäna min fostersyster så, att detta ärendet äntligen lykta.” Vid nästa steg, som sir Archie tar uppåt trappan, tränger spjuten in i henne.

På sätt och vis är hela berättelsen riktad fram mot denna bragd. Elsalills vacklan mellan olika förhållningssätt och värderingar är bringad till ett slut. Det handlar om klarsyn och medvetenhet, om insikt och sanning, uttryckt i nästan juridiska termer: det gäller att få ”ärendet” slutfört – lyktat. Samtidigt är hennes handling överraskande, plötslig, modig. Den är tragisk, men också förlösande, något av en epifani.

Men varken brottshistorien eller kärlekshistorien slutar här, utan i något som man kan kalla en coda. Mördarna har kommit undan. De flyr på isen mot skeppet. I sina armar bär sir Archie den döda Elsalill. I hans fantasi manifesteras hennes hjältemod och martyrdöd. Hemma i Skottland ämnar han bygga henne ”en skön boning. Där skall hennes namn stå inristat i den hårda stenen, så att ingen skall glömma det. Där skall jag själv varje dag gå till henne, och där skall allt varda inrättat så präktigt, att folk skall komma resande långt ifrån för att besöka henne. Där skall finnas ljus och lampor brinnande natt och dag, och där skall ljuda sång och musik, som vore där ett ständigt gästabud”.

Denna dröm om dyrkan av en död ”i ett yppigt, orientaliskt präglat gravpalats har en morbida fin-de-siècle-karaktär, som bryter starkt mot den nordiska omgivningen”, skriver Louise Vinge.<sup>17</sup>

Inslaget bildar på det hela taget en överraskande brytpunkt i texten. En katoliserande stämning som skriver fram offret och martyriet – och kärleken – som motbild till den kärva lutheranska miljön. Vill vi finna en modern association till dyrkan av den unga utsatta kvinnan finner vi den kanske i kulten av prinsessan Diana i England. Eller i aktuella filmer, till exempel von Triers *Breaking The Waves*.

Själva gravmonumentet kan säkert också läsas som en symbolisk bild för den helhet Elsalill nått fram till, självets erövring, som också betyder införlivandet av det gudomliga. Elsalill får aldrig dansa vid kungens hov. Hon förvandlas till en martyr i en text som ansluter till de många legender Lagerlöf skrivit, dessa som ofta hyllar starka kvinnor. Selma Lagerlöf trodde på rättvisa och Guds styrelse men hon avvisade frälsningsläran. Elsalills självvalda offer kommer ändå nära det ursprungligaste av mönster, Kristi martyrdöd.

### *Islossningen*

I detta morddrama, där ”Gud finns i stormvinden” som det står i Jobs bok, går isen upp kring Marstrand när brottet är på väg att redas ut. Vårbrytningen är ett fundamentalt tema i Lagerlöfs berättande – här har det fått sin största dramatiska gestaltning. Aldrig har hon använt sitt berömda islossningsmotiv med sådan kraft. Alla sinnen tas i bruk, sjöfågeln kommer söderifrån med glädjeskrik, dånet från svanornas vingar, blänket från vågorna, isbergen som drar mot söder, vita och röda, fiskarna som glittrande kastar sig upp ur vattnet. Denna lust avslöjar också ett slags naturens likgiltighet för det mänskliga lidandet.

Kring en enda båt tornar isen alltjämt upp sig som en mur. Det är skeppet där herr Arnes mördare gått ombord. Just i den viken där båten ligger ”fanns inte en rädda i isen, utan den låg fast och obruten”. Kaptenen, som ser hur alla andra båtar seglar, blir desperat. I detta läge ingriper äntligen Torarin. Han vandrar ut till skeppet för att hämta den unga bortrövade jungfrun. Han vill rädda henne för att inte ”ha någonting mer att ångra i denna sak”. Men det är för sent. Torarin har för-

suttit alla tillfällen att få mördarna fast. Nu avslöjar han ändå för kaptenen att herr Arnes mördare finns ombord på hans skepp.

I Psaltaren talas det om brottslingar som tror att de skall gå fria från straff, ”ogärningsmän som förhäva sig” (Psalm 94). I liknande gammaltestamentliga vändningar, som en Guds egen tolk, faller kaptenen domen över de tre männen: ”Ni äro mördare och ogärningsmän. Hur trodde ni, att ni skulle undkomma ert straff? Veta ni inte, att det är för er skull, som Gud håller havets portar stängda?” Männerna avförs från båten i Torarins fisksläde – vilken nesa. De förs bort till ”stegel och hjul”.

Men alltjämt ligger isen som en hög mur framför skeppet. Inte förän kvinnorna från Marstrand tågar ut till båten och hämtar hem Elsalill äger islossningen rum. Storm och vågor bryter upp bakom dem ”och vräkte upp isen, där de nyss hade vandrat, så att, då de voro komna till Marstrand med Elsalill, stodo alla havets portar öppna”.

Selma Lagerlöf själv var inte nöjd med slutet på denna sin favorithistoria utan arbetade om det.<sup>18</sup>

I den nya versionen hämtar de döda med herr Arne i spetsen hem Elsalill. Men när hon fick se Albert Edelfelts bild av kvinnornas tåg – den hänger i arbetsrummet på Mårbacka – fann hon den så vacker att det ursprungliga slutet fick stå kvar. I den tyska översättningen däremot – den har inga illustrationer – används den nyskrivna avslutningen, som nog är det logiska slutet på denna berättelse. Det betyder att Elsalill införlivas med den familj hon tillhört. Sammanhanget är återställt, helheten uppnådd.

Och herr Arnes pengar? De delas ut av kaptenen som muta till de skotska legosoldaterna för att hindra att mördarna undsätts vid gripandet. Blodspengarna skingras till sist som agnar för vinden...

## Noter

- 1 Brev till Stella Rydholm 20. 11. 1925, *Selma Lagerlöf. Brev 2*, red. Ying Toijer-Nilsson Stockholm 1969, s. 230.
- 2 De isländska dragen tar Louise Vinge upp i ”Vad händer i herr Arnes penningar?”, *Lagerlöfstudier* 1966, s. III f.
- 3 Cheri Register, ”Herr Arnes penningar som feministisk myt”, *Ord och bild* (1979/6), s. 27–37.

- 4 Louise Vinge, "Herr Arnes penningar: kärlek på villovägar", *Selma Lagerlöf och kärleken*, red. Karl Erik Lagerlöf, Stockholm 1997, s. 103.
- 5 *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf. Brev till Sophie Elkan*, red. Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s. 203f.
- 6 Se Erland Lagerroth, *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning*, Lund 1963, s. 276.
- 7 Margareta Brandby-Cöster, *Vägen mellan himmel och jord. Underströmmen av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap*, Karlstad 2000, redovisar inte de kritiska attityder till Luther som också finns hos Lagerlöf, bland annat i "Hämnd får man alltid" och *Herr Arnes penningar*.
- 8 Brev till Karl Warburg 17.11.1903, *Selma Lagerlöf. Brev 2*, red. Ying Toijer-Nilsson, 1969, s. 12.
- 9 Louise Vinge, a. a., s. 103.
- 10 Valborg Olanders anteckningar, KB.
- 11 Susan Faludi, *Ställd. Förräderiet mot männen*, Stockholm 2000, s. 46 f.
- 12 Erland Lagerroth, a. a., s. 291.
- 13 Louise Vinge, "Vad händer i Herr Arnes penningar?", *Lagerlöfstudier* 1966, s. 117ff. Se också sammanfattningen i "Herr Arnes penningar: kärlek på villovägar", a.a., s. 104.
- 14 I sin uppsats "Det doldas kraft. Några reflektioner kring ett tema hos Selma Lagerlöf", *Lagerlöfstudier* 1995, s. 87ff, ger Carina Lidström exempel på hur Lagerlöf ofta arbetar med teman som det dolda kraften som bryter igenom det fördolda. *Herr Arnes penningar* – som inte ingår i Lidströms provkarta – är en bra illustration till denna tematik. Själva isen kan tolkas som en fördöljande makt som till sist sprängs av sanningens seger.
- 15 Faludi, a. a., s. 15.
- 16 Louise Vinge, "Herr Arnes penningar: kärlek på villovägar", a.a., s. 106.
- 17 Ibidem, s. 122. – Henrik Wivel, *Snödrottningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken*, Stockholm 1990, s. 181, driver genusaspekten till sin spets och läser sir Archies fantasi om helgedomen, där Elsalill skall bli föremål för dyrkan, som en typiskt maskulin önskedröm att stänga in kvinnan i ett helgat dockhem.
- 18 Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare. Gestaltningen av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, Lund 1964, s. 235 ff.

## Om topografin i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*, del 1

### *Landskapet i litteraturen och den centrifugala romanen*

Den amerikanske litteraturforskaren J. Hillis Miller betonar i sitt arbete *Topographies* (1995) behovet av en ny litteraturvetenskaplig forskningsriktning, nämligen en som undersöker det litterärt skildrade landskapet:

Tanken att landskapet ger en ram för romaner har knappast givit upphov till en särskild litteraturvetenskaplig forskningsinriktning på samma sätt som studiet av litterära figurer eller relationer mellan dem, eller av berättare och berättandets sammanhang har gjort det.<sup>1</sup>

Varje episk text innehåller topografier, det vill säga metaforiska motsvarigheter i ord till landskap, platser, bostäder, rum. Beskrivningar av landskap eller stadslandskap har, menar Hillis Miller, en funktion utöver den självklara att ge texten sannolikhet och etablera en specifik bakgrund för intrigen. Berättelsens rumsliga placeringar bestämmer handlingen och bär mycket mer mening än man ibland vill inse; ingen redogörelse för innehållet i en roman borde därför vara fullständig utan en ”omsorgsfull tolkning av den funktion som landskapet (eller stadsskildringen) har i den.”<sup>2</sup>

I denna artikel vill jag försöka bidra till utforskningen av det litterära landskapet genom att diskutera vissa aspekter av topografi och landområden i den första delen av Selma Lagerlöfs mästerliga och förbryllande sekelskiftesroman *Jerusalem* (1901–02).

I sin artikel ”Komplexitet og forkyndelse hos Peter Høeg” har den danske litteraturforskaren Søren Schou även han gett sig in i en diskussion om romaners konstruktion av rumsliga relationer. Han föreslår en åtskillnad mellan ”den centrifugala” och ”den centripetala” romanen. ”Gennem hele århundredet har romangenren været kastet frem og tilbage mellem *centrifugale* og *centripetale* bevægelser.”<sup>3</sup> Den centrifugala romanen karakteriseras naturligtvis genom sin bredd. Den skildrar skilda världar, socialt, geografiskt och på andra sätt; den innehåller en mångfald av personer; dess berättare råder över det hela som han arrangerar och kommenterar; dess intrig är dramatisk och känsloladdat växlingsrik snarare än vardaglig. Det är Schous uppfattning att centrifugala krafter på nytt dominerar romangenren och resulterar i texter som är storskaliga, intertextuellt medvetna, stolta över att vara konstruerade, förtjusta i historieberättandet, fulla av informationsflöden och med dramatiska, ofta spännande intriger. Peter Høegs bestsellerroman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992) är enligt Schou ett exempel på detta (även om Schous huvudpåstående är att denna roman med framgång förenar en sammansatt, ”centripetal” skildring av huvudpersonen med ett brett, centrifugalt sätt att behandla rum och bipersoner).

Tanken i denna artikel är att Selma Lagerlöfs *Jerusalem* i sin topografiska metod och i andra hänseenden på ett meningsfullt sätt kan betraktas som en centrifugal roman.

### *Gamla och nya spelplatser*

Romanens två volymer ”I Dalarne” (1901) och ”I det heliga landet” (1902) representerar en förnyad öppning av romanformen efter en period då den naturalistiska romanens snävare horisonter och mot hemmen riktade perspektiv hade dominerat inom den nordiska roman-skrivningen. Som romanförfattare i vidskärmsformat ger sig Selma Lagerlöf djärvt i kast med sociogeografiska och andliga problem som hemhörighet och längtan, samling och skingrande, rotfasthet och upp-brott, religiös väckelse, modernitet, migration, kanske även nationsbildning. *Jerusalem* handlar om hur centrifugala och främmande krafter slår ner i vad som åtminstone verkar som ett dittills skyddat och själv-

ständigt samhälle i en lantlig socken i Dalarna. Den handlar om hur nya religiösa väckelsekrafter splittrar den namnlösa socken som är den första delens huvudspelplats liksom dess släkter. Det är en socken som i generationer har behärskats av upprepning, sammanhang och auktoriteter. Mot slutet av romanens första del har kontinuitetsprinciperna grundligt underminerats av en ny, lekmanaledd religiositet, som har introducerats i Dalaförsamlingen av en väckelsepredikant vid namn Hellgum, som plötsligt dyker upp i sitt gamla land från Chicago i den nya världen. Den lokala evangeliska väckelsen når sin höjdpunkt när den framkallar en massutvandring av en stor del av sockenborna till Jerusalem. Detta är det land man längtar till, den ”andra” spelplats i texten som i religiösa och bibliska termer samtidigt är den ”ursprungliga” spelplatsen. Den heliga staden blir sedan huvudspelplats för romanens andra del. Jerusalem handlar sålunda både om att bli hemlös hemma och om att resa bort för att söka ett andligt äkta hem. Det handlar om förlusten av gammalt land och om försöket att förvärva eller erövra ett nytt. *Jerusalem* är kort sagt en text som är omsorgsfullt utformad enligt en topografisk konstruktionsprincip. I sina två delar ställer den sida vid sida fosterlandet och det främmande landet, det nationella och det internationella, Norden och Södern, gammalt och nytt, land och stad, samtidigt som de blandas och gränser suddas ut.

### *Att skriva Sverige, att skriva Palestina*

Selma Lagerlöf var mycket medveten om att hennes roman var en territoriell och topografisk erövring såväl av ”Sverige” som av ”Palestina”. Hon grundade sin berättelse på en verklig händelse som nådde sin höjdpunkt år 1896 när 37 personer, sjuvuxna och tjugo barn, emigrerade från Nås i västra Dalarna till Jerusalem. De var anknutna till en sekt, ”Svenska Evangeliska Kyrkan”, som förkunnade egendoms-gemenskap och förverkligandet av ett heligt människoliv enligt bibliska principer, och som inväntade Jesu återvändande i den heliga staden. Sekten grundades på 1880-talet i Chicago av den svenske invand-raren Olof Henrik Larsson, som 1889 dök upp i sin hustrus hemsocken Nås och började rekrytera anhängare med ganska stor framgång.



Snart hörde omkring femtio av sockenborna till Larsoniterna eller Lar-sarenerna, som de kallades. Larsson återvände till USA 1891 men höll regelbunden brevkontakt med den nygrundade församlingen i Nås. När Larssons sekt år 1896 beslöt att lämna Chicago och förena sig med den likasinnade American Colony i Jerusalem, uppmuntrade Larsson sina anhängare i Nås att följa efter, vilket många av dem gjorde. De sålde sina gårdar och lämnade sin hemsocken den 23 juli 1896. De reste med tåg till Göteborg och därifrån med ångbåt till Antwerpen, där de gick ombord på en annan ångbåt som var destinerad till Jaffa. På kvällen den 14 augusti anlände de till Jerusalem, som för flertalet av dem skulle bli deras hem för resten av livet.<sup>4</sup>

Selma Lagerlöf redogjorde senare för tillkomsten av romanen *Jerusalem* i den korta berättelsen "Hur jag fann ett romanämne" (1936) och berättade då att det var först sommaren 1897 som hon fick höra talas om denna ovanliga väckelse. Det var hennes väninna Sophie Elkan som visade henne en tidningsnotis om att utvandrade svenska bönder hade arrenderat ett stycke mark i Palestina. Selma Lagerlöf hävdar att hon omedelbart insåg att dessa händelser kunde utgöra basen för en romanintrig: "Jag vände mig småleende till Sophie Elkan. 'Det här kunde nog duga till ett romanämne'."<sup>5</sup> Det som är slående i redogörelsens värdering av ämnet är hennes sätt att betona dess nationella egenskaper och hur hon skriver in en dubbelhet i händelserna så att just genom övergivandet av nationen en nationell, svensk anda bekräftas:

De hade alltså rest ut till Palestina, dessa dalabönder. De hade för sin tros skull övergivit Sverige och uppsökt det fattiga och ödsliga heliga landet, och om allt detta hade jag ingenting vetat!

[...] Jag visste ingenting om att de hade avhänt sig sina fäders jord och lämnat all sin egendom till sina trosförvanter. Men jag förstod att här mötte mig ett nytt stordåd av de svenska, och jag lovade mig själv, att jag skulle komma att skriva om det.<sup>6</sup>

Ironiskt nog måste Selma Lagerlöf ge sig ut på sin mest ambitiösa och krävande utlandsresa för att genomföra detta nationella romanprojekt. I december 1899 påbörjade hon och Sophie Elkan en odysse som varade mer än ett halvår och som förde dem till så främmande platser som

Alexandria, Kairo, Port Said, Jaffa, Jerusalem, Jeriko, Damaskus, Beirut och Konstantinopel. Det angivna syftet med resan var att samla litterärt material och särskilt för Selma Lagerlöfs del att besöka The American Colony i Jerusalem och intervjuva dess medlemmar.<sup>7</sup>

När man läser korrespondensen kring resan får man intrycket att de två författarinnorna redan då de först mötte de främmande lokaliteterna uppfattade dem som möjligt litterärt material, som skrivna platser eller topografier. Att det finns ett samband mellan ”erövringen” av de främmande platserna och skrivandet om dem framgår tydligt av ett brev som Selma Lagerlöf skrev till Sophie Elkan den 8 juli 1900, då de just hade återvänt från sin resa och då Selma Lagerlöf skulle sätta igång arbetet på att skriva *Jerusalem*. I sitt brev föreslår Selma Lagerlöf en uppdelning av vad hon kallar de nyerövrade länderna för att hon själv skulle få ”skriva Palestina”:

Annars tänkte jag föreslå, att du skulle gå in på en delning af de nyerövrade länderna. Ge mig Palestina och Syrien med de religiösa af alla läger äfven judarna [...] och tag du Egypten med reselifvet, turister, engelsmännens civiliseringsarbete, de stora ångbåtarna. Jag tror aldrig, att du ämnat skriva Palestina, men du har ej kunnat vara säker för att ej Egypten skulle lockat mig. Men nu får du det i present och det är ett fint land.<sup>8</sup>

Sophie Elkan var inte emot tanken att dela de litterära länderna, men kom i ett senare brev, skrivet den 10 januari 1902, med rådet att Selma Lagerlöf skulle anlägga ett svenskt snarare än ett ”orientaliskt” perspektiv även när hon skrev om Jerusalem: ”Du får ej nu göra något österländskt utan svenskt äfven i Jerusalem.”<sup>9</sup> Detta föreslogs kort efter den framgångsrika utgivningen av romanens första del. Om vi antar att Selma Lagerlöf följde Sophie Elkans råd, något som hon tycks ha ämnat göra (men som inte är föremål för diskussion här) och alltså gjort det nationella eller svenska perspektivet till ett centralt inslag i den andra, ”utländska” delen av *Jerusalem*, så kan vi fråga huruvida den första, ”svenska” delen innehåller ett ”omlokaliserat” eller ”omplacerat” perspektiv på den svenska marken eller om denna mark i huvudsak representerar en autentisk, inifrån avrundad värld.

## Upprepning och avbrott

Den centrala byggnaden och bostaden i första delen av *Jerusalem* är Ingmarsgården. Vivi Edström har i sin överblick över Selma Lagerlöfs författarskap, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, på ett tankeväckande sätt föreslagit att Ingmarsgården skulle kunna ses som "huvudgestalt" i hela romanen.<sup>10</sup> Den gamla gården med sin svit av olika stora rum av olika rangordning – "förstuga", "storstuga", "lillkammare" och så vidare – är ett gott exempel på den komplexitet och det djup i behandlingen av rummet som är utmärkande för romanformen.<sup>11</sup> Gården står i texten för vidareförandet av det gamla livet, för i dag och i morgon som bilder av gårdagen. Intrigutvecklingen genom romanens första del är fast knuten till en maktkamp om kontrollen över gården som den fasta punkt varifrån socknen traditionellt har styrts.

Den känsla av kontinuitet som omger Ingmarsgården förstärks bland annat av namngivningen i romanen, som möjligen är realistisk men ändå för läsningen utmanande. De manliga huvudpersonerna, gårdens olika innehavare, kallas alla för Ingmar Ingmarson, och deras viktigaste medhjälpare, en torpare på gården, heter Stark-Ingmar. I sitt klassiska verk *The Rise of the Novel* (1957) hävdar Ian Watt att romanformen införde en ny litterär namnkonvention när den växte fram på 1700-talet och i början av 1800-talet. Romangestalter fick nu namn som var individualiserade och bestod av för- och efternamn och som påminde om "verkliga" namn men ändå på visst sätt skulle kunna vara karakteriserande.<sup>12</sup>

Det är lätt att iakta hur Selma Lagerlöf i *Jerusalem* avviker demonstrativt från denna namngivningsmetod. Namnen på hennes manliga huvudgestalter anger att de är *upprepningar*; de företräder samma form och liknar varandra "som ett bär är likt ett annat".<sup>13</sup> De speglar varandra liksom de speglar platsen och platsen speglar dem. Innebörden i denna namngivning är att liksom det lokala landskapet och byggnaderna representerar förfäderna så bär de manliga huvudpersonerna förfäderna inom sig, en inre Ingmar, traditionens röst. I skildringen av Ingmar som barn är det framför allt som "lillgammal" han presenteras. Om Ingemarerna uppmärksam lyssnar till sin inre Ingmarsröst finner de därför hållningar, lösningar och vägar framåt genom att gå

tillbaka. Detta är precis vad Lill Ingmar gör där han går och plöjer i romanens berömda öppningsscen.

Denna scen är som så mycket i Selma Lagerlöfs berättande präglad av sin bländande narrativa uppläggning. Den når sin höjdpunkt i en detaljerad inre dialog, till sin form realistisk, inte bara mellan Lill Ingmars stridande tankar utan också mellan hans egen röst och den föreställda eller ”berättade” röst som tillhör hans döde men alltjämt närvarande far, Stor Ingmar. Genom sådan utförlig inre verbalisering som återberättar de onda minnena och som kontrasterar mot hans yttre tystlåtenhet, upprättar Lill Ingmar förbindelse med sin egen inbyggda etiska kod och därigenom underförstått även med förfädernas seder och vilja. Denna förbindelse sätter i fortsättningen huvudpersonen i stånd att gå emot omgivningens fördomar, låt vara att han försenas av tveksamhet, tvetydighet, sinnesförändringar och missförstånd. Han når fram till den moraliska lösningen att han skall hämta sin fästmö från fängelset till Ingmarsgården, trots att hon har mördat hennes och Ingmars nyfödda barn. Genom detta har huvudpersonen fullbordat sin lärlingstid och genomgått den traditionella utveckling som låter en Lill Ingmar växa till en Stor Ingmars format: ”nu får vi börja kalla honom Stor Ingmar” (s. 38).

Men om vi vänder uppmärksamheten till hur Ingmarsgården själv introduceras i romanen så ser vi hur texten nästan omärkligt undergräver det som tycks vara en utsaga om hemhörighet, rotfasthet och släktradition. På romanens första sida presenteras gården genom en jämförelse med ett stort segelfartyg:

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

Detta är en beskrivning av natur och människoboning i nästan organisk samhörighet. Gården växer upp ur de jämna åkrarna och ger en lodlinje åt ett för övrigt horisontellt landskap. Denna lodrätthet betonas ytterligare av bilden av fartyget med master och segel på den vida havsytan. Bilden har dessutom tradition och antimodernism inskrivna i sig (medan den moderna franska ångarens undergång längre fram i romanen är en viktig länk i de komplicerade orsakssammanhang som

till slut resulterar i socknens splittring, utvandringen till Jerusalem och födelsen av ett nytt samhälle). De omedelbara betydelseerna av bilden av segelfartyget i citatet är därför tydliga för läsaren. Likväl kan man hävda att man får en viss känsla av oro och sprickor i textmeningen. Ett segelfartyg är när allt kommer omkring en bild av rörlighet, resande, uppbrott och separation från landet och därför en lätt störande metafor för betydelsen av hembygden som är vad Ingmarsgården kan antas representera.<sup>14</sup>

Om vi som nästa steg i undersökningen jämför presentationen av Ingmarsgården med hur hela socknen till en början förs in i texten, så får vi se ett liknande mönster framträda.

### *Kartläggningar*

Tvärtemot vad läsaren skulle kunna vänta så upprättas inte överblicken över dalasocknens topografi i första kapitlet om ”Ingmarssönerna”, som på sätt och vis är en prolog till hela texten och som antyder många av de huvudkonflikter som senare kommer att upprepas och utvecklas. Den avgörande topografiska beskrivningen uppskjuts till det följande kapitlet, ”Hos skolmästarns”, som inleder den första av volymens två avdelningar. Här blir läsaren bekant med skolmästarens dotter Gertrud, som skall bli en av romanens huvudpersoner. Intressant nog karakteriseras hon av berättaren genom att det inte minst är frånvarande egenskaper som uppmärksammas:

Hon var alldeles ljus, nästan vit i håret, rosig och rundkindad, men hon såg varken så klok eller så lillgammal ut, som skolmästarbarn brukar. (s. 41)

Gertrud är inte ”lillgammal”, eller åtminstone mindre ”lillgammal” än man kunde vänta sig. Detta skiljer henne markant från Ingmarssönerna och stämmer med att Gertrud senare blir företrädare för de nya väckelserörelserna i socknen. Det är Gertrud som i Selma Lagerlöfs berättelse får den betydelsefulla uppgiften att ge den första konstruktionen av socknens hela topografi, i det att berättaren i en lång passage i detalj beskriver hur hon på lek håller på att bygga en modell av den.

Den där vrån, där hon uppehöll sig, var hennes lekstuga. Där hade hon samlat ihop en hel mängd bitar av färgat glas, sönderslagna koppar och fat, runda stenar från älvstranden, fyrkantiga små träklotsar och annat sådant småplock. [...]

Hon hade stort arbete för handen, hon, där borta i sin vrå. Höll på med ingenting mindre än att skapa till en hel socken. Hela hemsocknen skulle hon bygga upp med både kyrka och skolhus. Älven och bron skulle vara med, de också, hon ville göra det riktigt fullständigt. [...]

Den runda dalen mellan bergen hade blivit täckt med jord ur en av mors blomkrukor, och så långt var allt rätt, men hon hade inte kunnat få den grönskande och odlad, som den borde vara. [...]

Dalälven, som flöt bred och präktig genom socknen, hade hon däremot kunnat lägga ut riktigt tydligt med en lång, smal glasbit, och den gungande flottbron, som förband socknens båda delar, låg för länge sedan och sam på älvvattnet.

De avlägsnare gårdarna och byarna hade hon också redan märkt ut med röda tegelstensbitar. Långt uppe i norr mitt bland åkrar och ängar låg Ingmarsgården [...]. (s. 41–42)

Om vi förutsätter att alla litterära beskrivningar av landskap är kartläggningar eller topografier, skrivna platser, så är denna landskapspresentation en karta över en karta. Selma Lagerlöf kunde ha valt att låta sin kraftfulla berättare presentera överblicken över socknen tidigare och på ett mer konventionellt och avrundat sätt, men hon har i stället lagt in fördröjningar, distanserande grepp och metareferenser i beskrivningen. Därigenom skulle beskrivningen av modellbygget även kunna läsas som en metafor för den kreativa konstruktionen av romanen – den kvinnliga konstnären i arbete. Vilken läsning vi än föredrar är det intressant att märka att modellen, vare sig den föreställer socknen eller texten, består av heterogena fragment och till en viss grad är ofullständig. Det bör också betonas att Gertruds sockenmodell som en parallell till romanens dominerande tema, det som gäller de splittrande och centrifugala krafterna, har byggts upp enbart för att strax förstöras och ersättas med en modell eller mosaik som avbildar det som skall bli tex-

tens andra viktiga plats, den heliga staden. När kyrkoherden som kommit på besök mot slutet av kapitlet lägger märke till Gertrud i hennes vrå och undrar vad hon håller på att bygga, så blir hennes svar: ”Jag hade en så vacker socken [...] men vi läste om Jerusalem i skolan i går, och nu har jag förstört sock[n]en för att bygga ett Jerusalem” (s. 47–48). Gertrud, vars ”ögon lyste av nöje” (s. 47), representerar den kombinerade glädjen i att bygga upp och riva ner, den pendelrörelse som är en så stark dynamisk princip i Selma Lagerlöfs skrivande i allmänhet och i *Jerusalem* i synnerhet.

Senare i samma del, i kapitlet ”Hellgums brev” som handlar om brevet från Hellgum där han framför tanken på att emigrera till den heliga staden, avslöjas passande att en annan modell av Jerusalem, en målning, är ett inslag i Ingmarsgårdens interiör. I storstugan, det centrala rummet i den ”svenska” spelplatsens viktigaste boningshus, finns en bild av den ”andra”, bibliska spelplatsen, och vi får intrycket att den har funnits där i alla tider. Eftersom målningen har en rätt undanskymd plats i rummet blir den ofta inte uppmärksammas, får vi veta, och den har dittills inte heller omnämnts av berättaren. Men genom de ansträngningar som berättaren gör tillsammans med gårdens invånare dras plötsligt uppmärksamheten till modellen som en ny förvarning om den kommande förflyttningen:

I storstugan på Ingmarsgården hängde uppe under taket en tavla, som för väl hundra år sedan hade blivit tillskapad av en gammal bygdemålare. Den föreställde en stad, innesluten av höga murar, och över murarna såg man gavlarna och takåsarna av flera hus. Somliga voro röda bondstugor med gröna torvtak, andra hade vita väggar med skiffertak liksom herrgårdsbyggnader, och andra åter hade tunga, kopparklädda torn liksom Kristine kyrka i Falun. [...]

Under tavlan stod präntat med stora siratutstyrda bokstäver: ”*Detta är Guds heliga stad, Jerusalem.*”

Där den gamla målningen hängde uppe under taket, hände det inte ofta, att någon betraktade den. De flesta, som hade besökt Ingmarsgården, visste väl knappast om, att den fanns där.

Men i dag var en krans av grönt lingonris uppsatt kring tavlan, så att den strax föll den besökande i ögonen. (s. 161–162)

Passagens strategi är tydligt att blanda de två spelplatserna och sätta ut gränserna mellan dem. Målningen av den främmande staden är en typisk dalmålning, och den är bekransad och framhävd av något så ursvenskt som lingonris. Scenen på tavlan är också framställd som en alltigenom hemmagjord tolkning av den främmande staden. Slutligen är det värt att lägga märke till att denna modell av Jerusalem med sin rikedom på färg och form har delvis samma mosaikprägel som utmärker både Gertruds modell av socknen och, som många har påpekat,<sup>15</sup> även kompositionen i Selma Lagerlöfs roman som sådan.

### *En förtrollad värld?*

Man har hävdats att romanen är en episk form som är utmärkande för den ”sönderfallande” eller ”avmytologiserade” världen. Romangenren speglar subjektets transcendentala hemlöshet i den moderna världen.<sup>16</sup> Men när det gäller Selma Lagerlöfs romaner och andra berättelser har man i forskning och kritik ofta fäst uppmärksamheten vid deras traditionellt episka egenskaper och framhävt deras transcendentala värden. Genom att se mer speciellt på ett exempel på romanens presentation och tolkning av det ”gamla” landskapet i socknen, skall vi nu undersöka huruvida längtan, avstånd eller upplösning är invävda redan i textens ”tidiga” topografi eller om denna är en entydig teckning av en förtrollad värld där förbindelserna mellan marken och skyn, jorden och himlen, är öppna.

Först och främst bör vi betona att Selma Lagerlöfs roman innehåller landskapsskildringar som är helt häpnadsväckande i sin andlighet och som skulle kunna ses som skildringar av ett universum som är indränkt av transcendental mening. Ett exempel är följande passage från kapitlet ”De sågo himmelen öppen”:

[...] det måtte ha varit en mycket vacker kväll [...], alldeles stilla och klar, en sådan, då jord och himmel byter färg, så att himlen synes gå över i ljust grönt och jorden är överdragen med tunna dimmor, som ger allting ett vitt eller blåaktigt utseende. (s. 53)



Här speglar eller avbildar marken (eller jorden) skyn (eller himlen) som i sin tur speglar marken. Tillsammans bildar de ett obestämt eller flytande universum där ”upp” kan översättas till ”ner” och ”ner” till ”upp”. Det är underförstått att det inte finns något svalg mellan det jordiska och det himmelska som inte går att överbygga; polerna ”citerar” varandra för att skapa en andligt laddad topografi vars motsatser kan utplånas.

I enlighet med denna vertikala öppenhet i topografin fortsätter texten kort efter den citerade passagen med en beskrivning av hur Stor Ingmar och Stark Ingmar en gång i sin ungdom såg in i himlen då de gick över bron:

[...] när Stor Ingmar och Stark Ingmar hade kommit hit ner och skulle gå över flottbron, var det, som om någon hade sagt till dem, att de skulle se oppåt. De gjorde så, och de såg himmelen öppen över sig. Hela himlavalvet var draget åt sidan som ett förhänge, och de båda stod hand i hand och såg in i all himmelens härlighet. (s. 53)

Å ena sidan bekräftar beskrivningen arkaiska föreställningar om ett autentiskt liv: hemma under himlavalvet och nära Gud. Världen är förankrad i ett bortanför som verkligen är närvarande. Det vertikala perspektivet i landskapet dominerar över det horisontala; landskapet är så att säga mer högt än brett. Å andra sidan är denna markering av det autentiska en aning oroande så till vida som den säger att hela himlavalvet var draget åt sidan ”som ett förhänge”. Denna bild kan framkalla associationer till teatern och dess kulisser och inge en viss oro. Beskrivningen innehåller subtila självreferenser som är så typiskt för romanen; den är medveten om att den är en modell, en *konstruktion* av det autentiska mer än något annat. Denna känsla av avstånd eller oäkthet förstärks av att det är kyrkoherden som återberättar för skolmästaren och hans hustru det som Stor Ingmar och Stark Ingmar vid den förres dödsbädd har berättat om sin avlägsna ungdom.

## *Det förlorade landskapet*

Det är anmärkningsvärt att en av romanens mest otvetydiga beskrivningar av ett ”förtrollat” landskap, av den breda och djupa Dalälvsdalen, kommer sent i första delen, i kapitlet ”Avresan”. I en starkt framhävd skildring av den stund då man far över älven – den symboliska övergången från den lokala världen till den globala – och raden av vagnar stannar upp på bron, så inser de utvandrande sockenborna den oändliga skönheten i den gemensamma egendom som de skall mista, landskapet. Så får ironiskt nog uppskattningen av hemtraktens majestätiska närvaro sin förutsättning i förlusten och bortflyttningen. Det djupperspektiv som de utvandrande sockenborna nu anlägger på trakten och som styrs av det horisontala snarare än av det vertikala från förut, är inte bara vardagslivets välbekanta utan också ett perspektiv som anläggs av en iakttagare som står vid den lokala världens gräns och som är på väg att ställa sig utanför den:

Och vad ägde de mera, som var dem gemensamt? De ägde väl också skönheten i det, som de sågo här från bron. Den vackra utsikten över den breda, mäktiga älven, som flöt fram stilla och sommarljus mellan trädgrupperna, den långa utsikten genom dalen ända bort till de blåa höjderna.

Detta var deras, det satt inbränt i deras ögon. Och nu skulle de aldrig mer se det. [...]

Vackra hemlandsbygd [...] hör oss! Låt oss bedja Gud, att vi få mötas än en gång. Må vi få se dig åter i himmelen! (s. 220)

Insikten om autentiska värden vänds genast till en längtan till en avlägsen himmelsk återförening mellan människan och hennes hemlandskap. Utvandrarerna ber samtidigt till sin försvinnande hembygd och till den Gud de far ut för att söka – utan att veta om budskapet skall nå fram. De kommunikationsvägar som förut stod öppna mellan människan och himlen genom himlavalvet är nu historia. Landskapet förvandlas snabbt till en inre bild som i sin tur projiceras på en avlägsen himmelsk topografi och därigenom uttrycker längtan efter en återförtrollning av världen.

## *Epos och roman*

Sammanfattningsvis avslöjar en närläsning av vissa aspekter av topografin i *Jerusalems* första del att texten inte entydigt kan läsas som en berättelse om en övergång från sammanhang till fragmentarisering, från ett autentiskt liv i Dalarna till utvandringens inautentiska tillstånd. Romanens topografi är ända från början skildrad med en mängd dubbeltydigheter och distanserande grepp. Det betyder inte att romanen inte försöker att återställa vad den så villigt har förstört, men det betyder att romanen till sist är en text som handlar om att leva på de centrifugala krafternas villkor. Detta gör den till en mycket modern text.

Selma Lagerlöfs berättelse förenar "episka" begrepp som andlig vägledning och styrning, att följa "Guds vägar" (s. 15 etc.) och att veta hur "Gud styr" (s. 40 etc.), med den insikt om övergivenhet och frånvaro som hör ihop med det postepiska eller med romangenren. Medan texten å ena sidan livligt "minns" det gamla levnadssättet som helhet och i slutet av sin andra del med Ingmars heroiska hemvändande försöker återge dess centrala miljö, Ingmarsgården, dess ursprungliga betydelse, så "vet" den å andra sidan hur traditionella samhällen dör bort. Detta anger den genom att *inte* förena dess dubbla topografi och därigenom läka Dalasocknen, utan genom att i stället, samtidigt som dess prövade hjälte återvänder,<sup>17</sup> hålla fast vid att de flesta omvända sockenborna alltjämt är borta och utvandrade, särskilt Ingmars syster Karin Ingmarsdotter. Detta relativiserar oundvikligen kraften och helheten i den "gamla" skådeplatsen, ja, själva begreppen "gammal" och "ny" värld blir ifrågasatta som en följd av textens underminerande taktik. Sålunda bevarar romanen ända till slutet en mångfald perspektiv, en kluven komposition och en dubbeltydig topografi. I stället för att beteckna Selma Lagerlöfs berättelser som dunkla litterära atavismer som på mystiska vägar överförts till det moderna, så kan det därför vara värt att föreslå att det snarare är det komplexa samspelet eller spänningen mellan traditionell epik och den moderna romanens egenskaper som ger dem deras unika ställning.

*Översättning: Louise Vinge*

## Noter

- 1 J. Hillis Miller, *Topographies*, Stanford 1995, s. 6: "The notion that landscape provides grounding for novels has hardly given rise to a distinct mode of the criticism of fiction, as has the criticism of character, or of interpersonal relations, or of narrators and narrative sequence."
- 2 *Ibid.*, s. 16.
- 3 Søren Schou, "Kompleksitet og forkyndelse hos Peter Høeg", i *Kritik*, 107, 1994, s. 1.
- 4 Vidare information om väckelsen i Nås finns i Martin Högberg, "Sveriges minsta väckelserörelse", i *Bron mellan Nås och Jerusalem. Om Nås-böndernas utvandring till Jerusalem i verklighet och dikt* (Lagerlöfstudier 1996), red. V. Edström, I. Larsson, M. Jonth, Stockholm 1996, s. 11–26.
- 5 Selma Lagerlöf, "Hur jag fann ett romanämne", i *Bron mellan Nås och Jerusalem*, s. 61. Artikeln publicerades första gången i *Svenska Jerusalemssällningens tidskrift*, 1936, "Julhälsning från Palestina".
- 6 *Ibid.*, s. 61.
- 7 Om Selma Lagerlöfs och Sophie Elkans resa se vidare Ying Toijer Nilsson, "Och så gick de i land i Jaffa...", i *Bron mellan Nås och Jerusalem*, s. 63–70.
- 8 Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, red. Ying Toijer Nilsson, Stockholm 1993 (1 uppl. 1992), s. 147.
- 9 *Ibid.*, s. 192.
- 10 Vivi Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986, s. 61.
- 11 Jfr Lennard J. Davis, *Resisting Novels. Ideology and Fiction*, New York and London 1987, s. 53: "[...] novelistic spaces must have dimensions and depth; they must have byways and back alleys; there must be open rooms and hidden places; dining rooms and locked drawers; there must be a thickness and interiority to the mental constructions that constitute the novel's space."
- 12 Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1992 (1957), s. 18–21.
- 13 *Skrifter av Selma Lagerlöf. Jerusalem I. I Dalarne*, Stockholm 1947, s. 9. Sidhänvisningar till denna utgåva av romanen ges i fortsättningen i artikeltexten.
- 14 Intressant nog används en liknande teknik i öppningsscenen i Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Här förekommer en kyrkogårdsmiljö som verkar klart grönländsk men som slutligen lokaliseras till Köpenhamn. Då detta sker introduceras också en mäktig bild av en fartygsstäv, som åter inför något främmande i scenen och elegant pekar framåt mot den betydelseladdade båtmiljön i romanens mittparti. "[...] ved bare en

let distraktion [kan man] føle sig hensat til Upernavik, eller Holsteinsborg, eller Qaanaaq. [/] Men frem i mørket, som en skibsstævn, rager Vestre Fængsels mure, vi er i København.” *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, Köpenhamn 1994 (1992), s. 11.

- 15 Så använder till exempel Vivi Edström uttrycket ”de inledande kapitlens pusselbitar”, a.a., s. 73.
- 16 Om romanen i en avmytologiserad värld och förhållandet mellan epiken och romangenren, se det klagörande kapitlet ”The theory of the novel and the autonomy of art” i Anthony J. Cascardi, *The Subject of Modernity*, Cambridge 1992, s. 72–124. En huvudtext i Cascardis diskussion är Georg Lukács’ klassiska studie *Die Theorie des Romans* (1920).
- 17 Selma Lagerlöf undrade, efter det att hon hade fullbordat romanens andra del, om hon hade skildrat Ingmars hemkomst alltför harmoniskt. I ett brev till Sophie Elkan, skrivet sent i oktober 1902 (exakt datum är inte känt), beskriver författarinnan hur hon nu funderar över sin bok. Borde inte Ingmar ha blivit blind som en markering av vad han utstått i Det Heliga Landet (och inte ”bara” ha mist ett öga, som romanen säger)? Hon skriver: ”Jag tänker nu mycket på min bok. Vänder den fram och åter i tankarna och undrar hur den borde ha varit, för att ha blivit fullkomlig. För min del har jag fått den så genomförd, som jag tänkt mig den. [...] Det enda är kanske, att allt går för bra. Jag sitter och undrar öfver om han [Ingmar] ej ändå borde blifvit blind för att det hela ej skulle göra ett för muntert intryck.” *Du lär mig att bli fri*, s. 208–209.

LARS ELENIOUS

## Selma Lagerlöf och Norrland

Nationella idealbilder i *Nils Holgerssons underbara resa*

I januari 1901 tillsatte Sveriges Allmänna Folkskolläroreförening en kommitté med uppdrag att arbeta fram en ny läsebok för folkskolan. Man ville ta fram en läsebok där de bästa sidorna hos den svenska nationen lyftes fram. Särskild betoning lades på att ge en modernare beskrivning av Norrland, det stora framtidslandet som genom järnvägen gjorts tillgängligt för industriell exploatering. Samtidigt skulle den nya läseboken, helt i enlighet med tidens pedagogiska idéer, ha genuina litterära kvaliteter. En trevande kontakt togs i början av hösten med Selma Lagerlöf. Hon var utexaminerad lärarinna och hade varit verksam i yrket innan hon slog igenom som författare. Dessutom hade hon ett skrivsätt som kommittén trodde skulle lämpa sig för barn. Selma Lagerlöf tackade efter kort betänketid ja till uppdraget och började efterhand arbeta med det litterära projekt som skulle växa ut till *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, en klassiker i svensk skollitteratur. Hennes uppdrag från läsebokskommittén bestod av många olika delar, men det primära uppdraget var att göra en ny geografisk beskrivning av Sverige som bättre motsvarade den moderna svenska nationen. Det var en nation som inte längre bestod av isolerade provinser där tiden larvade sig fram i långsam takt. Moderniseringen svepte fram över bygderna. Det förnämsta exemplet på denna förändringens vind kan man se i det norrbottniska Lappland. Där hade järnmalmen i århundraden slumrat i vildmarken utan möjlighet till exploatering, men med järnvägen ändrades förutsättningarna radikalt. Där växte nu Malmberget och Kiruna upp, två klondy-

keliknande samhällen som byggdes mitt i samernas förlovade land, på gränsen mellan myrland och fjäll. Där växte också Sveriges mest radikala arbetarrörelse fram. Moderniseringen såg inte längre några geografiska hinder.

I målsättningen att göra en ny geografisk beskrivning av Sverige fanns också ett nationalistiskt uppdrag inbyggt. Det var meningen att berättelserna i boken skulle lyfta fram den kulturhistoriska traditionen i de olika landskapen men också lyfta fram moderna förebilder för barnen i deras andliga fostran. Barnen skulle uppfostras både till goda medborgare och goda patrioter. Här spelade de gamla landskapen och regionerna en viktig roll som skapare av en nationell identitet, eller som en av kommittéledamöterna, Alfred Dalin, skrev till Selma Lagerlöf:

Meningen är, att boken skulle hava en, jag behöver ju icke säga det, folklig stämning alltigenom, så att barnens bästa och vackraste intryck från det svenska hemmet och den svenska naturen kunde få vara utgångspunkten för deras andliga växt.<sup>1</sup>

Till detta önskemål fogades efterhand frågelistor som läsebokskommittén skickade ut till lärare runt om i landet. De följde ett liknande koncept som i Nordiska Museets frågelistor, där lärarna anmodades att skicka in detaljerade beskrivningar av jordbruk och annat arbete samt beskrivningar av kyrkbyar, gruvsamhällen, sagor, sägner m.m. Läsebokskommittén ville att författarinnan skulle förmedla bilden av ett växande Sverige, en geografi där den svenska naturen samsades med den moderna industrin kring ett gemensamt demokratiskt mål.

### *Ellen Keys brandfackla*

Ytterligare ett viktigt mål med läseboken var att Selma Lagerlöf med sitt författarskap skulle ge den svenska läseboken en ny litterär ton som gav konstnärlig kvalitet till texten. En förhöjd nationalkänsla var ingenting man fick gratis. Den måste internaliseras i människorna med moderna pedagogiska medel. Som komplement till den gamla katekesen skulle man därför använda den bästa tänkbara litteratur. Bakgrunden är den pedagogiska debatt som pågick vid slutet av 1800-talet,

som bland annat handlade om läromedlens roll i undervisningen. Här avslöjades radikala förbindelselinjer i synen på den förlegade barnlitteraturen i folkskolan mellan författare som Selma Lagerlöf och Ellen Key. Den sistnämnda tände en brandfackla när hon i *Ord & Bild* 1898 begick ett veritabelt lustmord på den ärevördiga *Läsebok för folkskolan*. Den gamla läseboken från 1860-talet fann ingen nåd för hennes skarpa penna, vare sig som pedagogiskt läromedel för barn, som konstnärligt uttryck eller som patriotiskt upplyftande läsning. Artikeln gav uttryck för en modern pedagogik där barnet i all sin sinnlighet placerades i centrum.

När man läser Ellen Keys kritik av *Läsebok för folkskolan* förvånas man över den radikala nutida psykologiska uppfattning hon ger uttryck för. Den bitska kritiken bärs fram av en modern pedagogisk underström i det att hon bejakar barnets fantasi och sinnlighet som ett pedagogiskt hjälpmedel. Hon riktar sig, helt i tidens moderna anda, mot den präktiga uppfostrande förnumstighet som präglade den gamla läseboken. Mot det kuvade och lydnadspräglade barnet ställer hon ett barn med stark självkänsla och ”erövrareinstinkt gentemot tillvaron, ett barn som misstror den matta förnöjsamhetsmoral, den jordkrypande förnuftighet, som inläras genom fabeln om hunden, hvilken ’gapade öfver mycket och miste hela stycket’”. Som kontrast till den träaktiga svenska läseboken ställer hon Topelius finska läsebok *Boken om vårt land* och framför allt den nyproducerade norska *Læsebok for folkeskolen*.

Jämförelsen med den norska läseboken är förödande. På punkt efter punkt visar Ellen Key hur ålderdomlig, träaktig, konservativ, opedagogisk och förlegad den svenska läseboken var. Att hon inte undgick påverkan från tidens nationalistiska strömningar återspeglas i de återkommande reflexionerna kring texternas förmåga till patriotisk uppbyggelse. Hon konstaterar att den norska fosterlandskärleken lever i och av samtiden, medan den svenska lever i och av det förflutna. I den svenska läseboken hittar hon några få nationalskalder representerade, men desto mer av torra intetsägande lärobokstexter. I den norska läseboken finns alla de yppersta nationalskalderna representerade med originaltexter. Det är helt i linje med Keys pedagogiska program som går ut på att barnen ska få läsa levande litteratur direkt ur käl-



lorna, men i väntan på en sådan pedagogisk reform vill hon åtminstone att en ny läsebok ska lyfta fram exempel på de stora svenska författarna. Hon skriver:

Det är på detta sätt ett folk kommer i ett personligt tillgifvenhets- och vördnadsförhållande både till de store döde och till de store levande; det är på detta sätt som en modern nationalkänsla näres, genom att den får till lufs de högsta andliga värdena nationen frambragt.<sup>2</sup>

När Selma Lagerlöf fick Ellen Keys artikel för sina ögon blev hon så upplivad att hon skrev ett brev till henne och tackade. ”Tack för hugget på den gamla läseboken”, skrev hon och beskrev den gamla läseboken som skapad ”under tråkighetens stjärnbild”. De stod båda två för en mer innerlig och subjektiv konstnärlig hållning som bröt med 1880-talets naturalism till förmån för 1890-talets mer utpräglade livskänsla. Även som pedagog hade hon ett synsätt som låg nära Keys livsbejakande hållning. Av före detta elever till henne framgår att hennes lektioner präglades av episka fantasifulle framställningar, men också av en mer fri undervisningsform som exempelvis lektioner ute i det fria när vädret tillät.

### *Lärarnas initiativ till ny läsebok*

Hade det enbart varit för Ellen Keys artikel och Selma Lagerlöfs tackbrev så hade det inte blivit någon nyskapande läsebok. Det var det breda missnöjet bland lärarna med den gamla läseboken som ledde fram till förändringarna. *Folkskolans läsebok* hade tryckts i ny upplaga på 1890-talet, men folkskollärarkåren var inte nöjd. Det var samma gamla bok och samma förlegade pedagogiska synsätt som förut. Missnöjet var särskilt utbrett bland de aktiva inom Sveriges Allmänna Folkskollärareförening. I den år 1901 tillsatta läsebokskommittén fanns också de mest radikala skolreformatörerna vid sekelskiftet, bl.a. Fridtjuf Berg och Alfred Dalin. Berg hade 1891 blivit invald i riksdagen och skulle senare sitta som ecklesiastikminister i två liberala regeringar. Dalin var överlärare vid Huskvarna folkskolor och hade gjort sig känd genom de moderna pedagogiska idéer han tillämpade vid folk-

skolorna i Huskvarna. Dalin blev också den drivande kraften i framtagningen av den nya läseboken. Han var övertygad om att lärarna borde samarbeta med de skönlitterära författarna. Tidigt hade han fått upp ögonen för Selma Lagerlöf. Hon hade ett skrivsätt som han trodde kunde lämpa sig för barn. Dessutom var hon utexaminerad lärarinna, vilket passade bra in i den professionalisering av lärarrollen och skolväsendet överhuvudtaget som Sveriges Allmänna folkskollärareförening arbetade för. På ett nordiskt skolmöte i Hanko i Norge sommaren 1901 sammanträffade Dalin med seminarieadjunkten Valborg Olander. Eftersom Olander var väninna med Selma Lagerlöf och bodde i Falun precis som författarinnan, så bad han henne framföra en förfrågan om Selma Lagerlöf kunde tänka sig att skriva en ny läsebok för folkskolan. Olander vidarebefordrade Dalins förfrågan och efter en kort betänketid uttryckte Selma Lagerlöf sitt intresse för saken, men inte förrän hon var klar med det pågående arbetet med *Jerusalem*. I ett brev till Sophie Elkan hösten 1901 skrev hon upprymt om erbjudandet som hon fått. Att skriva en läsebok som skulle gå ut till alla Sveriges folkskolor såg hon som ekonomiskt mycket förmånligt, men det var också utsikten att kunna påverka skolbarnens värderingar som lockade henne. Hon ville också skriva den ”av människokärlek för att folkskolebarn skulle få en präktig bok att fröjda sig åt”. Av brevet framgår att Dalin kontaktat henne på grund av de pedagogiska kvaliteter hon visat vid en föreläsning på det kända slöjdseminariet i Nääs utanför Göteborg, men också för att han läst hennes legend ”Flykten från Egypten” i tidningen *Jultomten* och funnit hennes språk lämpligt för nationellt uppbygglig folkläsnings.

### *Romanförfattarna som skapare av en nationell gemenskap*

Den starka nationalromantiska känslan kring sekelskiftet 1900 hörde samman med de dramatiska förändringar som skedde i omvärlden, inte minst i de nordiska länderna. På vardera sidan om det gamla konungariket Sverige pågick hårda strider om nationalstatens vara eller inte vara. Finland blev under 1890-talet utsatt för en förryskningskampanj som hotade att helt avskaffa både svenska och finska som förvaltningspråk. Den gamla svenskspråkiga kulturen i Finland var utsatt för en

press från den gamle arvfjenden Ryssland. I spetsen för kampanjen stod generalguvernören Bobrikov som var ett verktyg för tsar Nikolaus panslavistiska idéer. Den ryska politiken kunde i förlängningen innebära att Finland blev en renodlad rysk enklav. I Norge genomfördes attack efter attack mot den svensk-norska unionen. Det gällde t.ex. norrmännens framgångsrika strävan efter sin *rene flagg* 1898 och förbudet för svenska officerare att närvara vid en norsk manöver 1899. Flaggstriden ledde till att den svenska utrikesministern Ludvig Douglas avgick, och när kronprins Gustaf anlände till Kristiania möttes denne av en demonstrerande folkmassa. Nästan alla medlemmar i Vensterpartiet skickade tillbaka inbjudningskortet till kronprinsens middag för stortinget.

Sverige behövde alltså kring sekelskiftet 1900 en ny nationell identitet som kunde svara mot den nya politiska situationen, en identitet som tog fasta på den geografi som återstod när orosmomenten i öster och väster rensades bort. Det som då återstod var ett mycket långsmalt land med skånska bönder i söder och nomadiserande samer längst i norr. I mytologiseringen av nationen skulle de nu sammanföras under samma tak. Man kan därför betrakta *Nils Holgersson* som en idealbild av den svenska nationen kring sekelskiftet år 1900, eller snarare en sammanfogning av en rad idealbilder från olika delar av landet för att därigenom lyfta den nationella enheten till en ny mytologisk nivå. Införlivandet av Norrland i den nationella mytologin svarade alltså mot en ny politisk situation i Norden.

Den nyfödda nationella identiteten förutsattes överensstämma med en nationell enhetskultur. I övre Norrland, särskilt i Norrbottens län, rimmade ett sådant ideal illa med verkligheten. Där fanns både en finsk och samisk kultur som under århundraden levt sida vid sida med den svenska kulturen. Blotta existensen av sådana avvikande kulturer stod i motsatsställning till den officiella enhetsdoktrinen. Med tanke på den aktiva assimileringspolitik som staten inledde gentemot samerna och tornedalingarna strax före 1900 är det därför av särskilt intresse att se vilken syn Selma Lagerlöf hade på de etniska minoriteterna i *Nils Holgersson*. Frågan är i vilken grad och på vilket sätt de blev synliggjorda eller osynliggjorda i berättelsen. Det är också intressant att jämföra hur de olika landsändarna blev representerade och beskrivna av Selma

Lagerlöf i den nya läseboken, särskilt vilken plats Norrland fick i det sammanhanget.

Det är ingen slump att en romanförfattare valdes för uppdraget att skriva den nya nationalistiska geografin. Just romanen, men också den moderna dagstidningen, fick en särskild funktion i skapandet av en nationell gemenskap, som förutsatte förekomsten av ett standardiserat och nationellt utbrett skriftspråk. Ett sådant standardiserat skriftspråk spreds under 1800- och början av 1900-talet genom den allmänna och obligatoriska folkskolan. Det märktes inte minst i den nordligaste delen av landet. Vid sekelskiftet hade modersmålet ersatts av svenska som undervisningsspråk i de samiska och tornedalska folkskolorna, ett undervisningsspråk som för de tornedalska och samiska småskolebarnen var helt främmande. Språkbytet var en del i en stark assimileringspolitik som accentuerades på 1890-talet och kan ses som parallell till förryskningspolitiken i Finland eller förnorskningspolitiken av kvener och samer i Norge vid samma tid.

Ett gemensamt standardiserat skriftspråk innebär möjligheten att i massupplaga sprida ett nationalistiskt medvetande. Nationens självbild är därför en form av nationalistisk konstruktion vars avsikt är att skapa ”en föreställd politisk gemenskap” enligt Benedict Andersons välkända doktrin om nationalismen. Ytterligare en förutsättning för en sådan föreställd gemenskap är att en tidigare cirkulär tidsuppfattning ersätts av en linjär tidsuppfattning. Tidigare hade det förflutna och framtiden existerat i ett ögonblickligt ”nu” som återupprepades i bestämda mönster. Denna cirkulära tidsuppfattning kom i stället att ersättas av en ”homogen och tom tid” som mättes och graderades med almanacka och klocka. Den nya tidsuppfattningen var nödvändig för att kunna föreställa sig nationen som en gemenskap. De tekniska hjälpmedlen för att åstadkomma detta var, enligt Anderson, den moderna romanen och tidningen. Den litterära tekniken i romanen och dagstidningens karaktär, att vid samma tidpunkt spridas över ett stort territorium, bidrog till etablerandet av denna föreställda politiska gemenskap. Selma Lagerlöfs massupplaga av *Nils Holgersson* hade alltså en mycket viktig nationalistisk uppgift att fylla.

## *Den norrländska researchresan*

Beskrivningen av Norrland och de etniska minoriteterna i *Nils Holgersson* hänger till viss del samman med det sätt på vilket boken kom till. En beskrivning av förberedelsearbetet är därför nödvändig. Det var ett arbete som till en början utmärktes av stor målmedvetenhet från läsebokskommitténs sida, samtidigt som det från Selma Lagerlöfs sida utmärktes av en rakt motsatt vaghet och ett sökande efter en helhetsform. Alfred Dalin gick till verket med stor noggrannhet vid planeringen av den nya läseboken. Genom Valborg Olander förmedlade han en preliminär plan för bokens disposition enligt följande beskrivning:

1. Kortare berättelser, sagor och legender.
2. Episka dikter i bunden form, samt några smärre lyriska.
3. Ett mindre antal något längre berättelser och sagor (t.ex. 10 sidor ur "En herrgårdssägen"); de senare nordiska av historiskt innehåll.
4. Skildringar från sjöar, floder, skogar, fält och ängar. Även en del av dessa stycken böra hava berättelseform och sagostämning.

Kort sagt skulle litterära skildringar av Sveriges land och folk ställas i den fosterländskt demokratiska pedagogikens tjänst. Dispositionen hade en stark pedagogisk prägel. Mot den fria författarrollen ställdes traditionellt svenskt kommittéarbete, en lösning som Selma Lagerlöf inte var särskilt förtjust i. Hon argumenterade emellertid framgångsrikt för sin sak. För att övertyga läsebokskommittén skissade hon på ett helt läsebooksprogram. Det första årets läsebok skulle i diktens form levandegöra Sveriges geografi och uppodla barnets känsla för det egna folket. Målsättningen var att ge en levande geografisk beskrivning av Sverige för folkskolans barn. Genom att sammanfoga berättelser från olika landskap skulle en ny lärobok i geografi skapas. Det var den del som hon själv åtog sig att skriva. Det andra året skulle historieämnet avhandlas i liknande form. Det tredje och fjärde året skulle slutligen läseböcker göras som skildrade uppfinningar, upptäcktsfärder och främmande länder. Dessutom skulle en handledning ges i medborgarkunskap och samhällslära. Dispositionen var inte särskilt originell. I själva verket följde den en tematisk årskursindelning liknande den som fanns i den hårt kritiserade *Läsebok för folkskolan*. Det som skilde var

främst tillkomsten av medborgarkunskap och samhällslära som nya demokratiskt fostrande ämnen. Hennes läseboksprogram skulle till stor del komma att genomföras. Först kom *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, därefter Verner von Heidenstam med *Svenskarna och deras hövdingar*, sist i raden Sven Hedins *Från pol till pol*. *Nils Holgersson* ska alltså ses som en i raden av skönlitterärt och populärvetenskapligt hållna läroböcker som kom ut decennierna kring sekelskiftet.

Lärobokskaraktären ställde krav på fakta som Selma Lagerlöf inte var van att handskas med och det slutliga manuset var dessutom föremål för faktagranskning och diskussioner med en redaktionsgrupp. I researcharbetet krävdes därför att hon skaffade någon form av förstahandskunskap om det avlånga land som hon var satt att beskriva. Redan från början stod det klart att Norrland hade en särskild prioritet i skrivningen av det nationella arvet. Det ansågs så pass viktigt att Alfred Dalin och läsebokskommittén ville att boken skulle inledas i norr. I januari 1902 reste Alfred Dalin till Falun för att träffa författarinnan. Deras samtal punktades upp i ett kontrakt i femton paragrafer som klargjorde samarbetsformen mellan kommittén och författarinnan. Tanken var att avsnitten som handlade om Norrland skulle påbörjas i september och avslutas sommaren 1903. Den första insamlingen av berättelser från lärare och andra koncentrerades därför till den nordliga delen av landet eftersom det var berättelserna från Norrland som skulle skrivas först.

För att ytterligare bygga på sina bristfälliga kunskaper om Norrland gjorde Selma Lagerlöf sommaren 1904 en sex veckor lång studieresa till Norrland. Resan kan till stor del rekonstrueras genom de brev som Selma Lagerlöf skrev till Valborg Olander. Den började i Falun i mitten av juni och gick med tåg efter stambanan norrut. Som resällskap hade hon som så många gånger förut författarinnan och vännen Sophie Elkan. Av breven framgår att Selma Lagerlöfs föreställning om Norrland var präglad av vildmarksromantik. När hon nått Bispgården i Ångermanland skrev hon att hon var ”långt uppe i mörkaste Norrland”. Några dagar senare i Umeå beskriver hon de gruvliga avstånden för mänskligheten i det avlägsna nordliga landet.

Resan gick vidare med järnväg upp över Gällivare och Kiruna till Narvik och tillbaka igen. I Abisko stannade de två kvinnorna i tre dagar

och gjorde ”ett högst angenämt försök på vildmarksliv”. Efter det myckna resandet med tåg verkar vistelsen i Abisko ha gjort ett mer bestående intryck på Selma, och hon skriver hem till Olander:

Där funnos rätt trefliga turister, märkvärdigt nog kunde vi få bra mat där och trakten var märkligt vild, en helt främmande natur. Renar funnos i öfverflöd och äfven lappar. Det var den intressantaste delen af resan hittills.<sup>3</sup>

Besöket i Gällivare och Malmberget några dagar senare gav också ett bestående minne. Sommaren 1904 var Malmberget inte längre en ren kåkstad, men de primitiva bostadsförhållandena och de sociala svårigheterna kan inte ha undgått Selmas granskande öga, även om hon fick gruvdisponenten som ciceron. Lapplandsresan avslutades med en resa på landsväg till Jokkmokk. Sedan styrdes kosan ner längs Lule älv-dal till Edefors nordväst om Boden. I pensionatet i Edefors stannade Selma Lagerlöf och Sophie Elkan i två hela veckor. Även om schablonerna om ”vildmarken” och avståndet till ”civilisationen” återkommer, så upplever man en hemkänsla när hon beskriver trakterna kring polcirkeln och jämför växtligheten med den i Värmland och Dalarna. Anledningen till att de stannade så länge som två veckor på pensionatet i Edefors var att de där fick arbetsro. Elkan lade just sista handen vid en historisk roman, och Lagerlöf bearbetade sannolikt intrycken från resan. I den gamla herrgården kände sig Selma Lagerlöf som hemma. Efter en veckas vistelse skrev hon:

Här finnas de allra härligaste skogar och ängar. De hafva verkligen rätt, som säga, att marken här är prydd på ett utomordentligt sätt. Det är svårt att komma ihåg att vi vistas i Lule Lappmark, men vi påminnas därom af maten, som dels består af fisk, dels af gammalt saltadt kött och fisk. Det är riktigt gammal herrgårdsmat, jag känner igen hvarje rätt från min ungdom, men den smakar ej så bra som då.<sup>4</sup>

Efter Edefors reste de ner till Luleå och hade planerat en avstickare till gränsstaden Haparanda. Om den sistnämnda resan blev av framgår inte, men i så fall gav den inga bestående intryck. Den norrbottenska delen av Västerbottens landskap finns överhuvud taget inte

beskriven i *Nils Holgersson*. Slutintrycket av Övre Norrland verkar ändå ha varit att det låg bortom civilisationens landamären. Den 28 juli var Lagerlöf och Elkan på hemväg och befann sig vid Ångermanälven för en utflykt på älven. I ett vykort till Valborg Olander utropar Selma: ”I dag åter i riktigt civiliseradt land!”

### *Kompromisserna med läsebokskommittén*

Att det var problematiskt för Selma Lagerlöf att kombinera den fria författarrollen med läsebokskommitténs nyktert pedagogiska och fostrande värderingar skymtar ständigt fram i beskrivningar av bokens framväxt. *Nils Holgersson* sammanfogades av utvalda miljöer och episoder som skulle förmedla samtidens syn på de nationella dygderna och goda moraliska förebilderna. Därför beskrevs exempelvis framgångsrika industrier i de olika landskapen, men också moraliska egenskaper hos befolkningen. Inte minst viktigt, med tanke på den läsebokskommitté som hela tiden stod i bakgrunden med ett strängt vakande öga, var att lyfta fram förebildliga pedagogiska exempel. Här dög det inte med vilka förebilder som helst. Därför får Nils Holgersson göra ett besök vid det slöjdpedagogiska seminariet vid Nääs utanför Göteborg, som spelade en viktig roll i den samtida pedagogiska debatten. Som en särskild tribut till Alfred Dalin får gässen också flyga över folkskolan i Huskvarna där Dalin var överlärare. Här beskrev författarinnan hur Nils Holgersson från gåsryggen såg en skolklass komma ut på skolgården. I originalmanus fanns en virvlande glädje i beskrivningen av hur ”en mängd barn rusade ut” ur skolhuset. Mot den beskrivningen reagerade Dalin och antecknade till manuskriptet: ”Det är 30 år sedan något ’rusande’ ut ur skolan tilläts. På gården föres ett fritt, muntert liv, men inte i trappor.”

Författarinnan respekterade hans önskan och ändrade beskrivningen till att ”en mängd barn marscherade ut led vid led”. Symptomatiskt för hennes känsla för barn, men också för en viss rebellisk inställning till allt för mycket ordning och reda, är att hon ändå låter scenen avslutas med följande replikskifte mellan Nils Holgersson och skolbarnen:



”Vart ska ni fara? Vart ska ni fara?” ropade barnen när de hörde vildgässen. – ”Dit, där det varken finns böcker eller läxor,” svarade pojken. – ”Ta oss med!” skreko barnen. ”Ta oss med!” – ”Inte i år, men till året,” ropade pojken. ”Inte i år, men till året.”<sup>5</sup>

Kanske fick Dalin här en släng av slevan för att han lade sig i hennes mer livfulla beskrivning av rusiga skolbarn som väller ut i friheten på en skolgård.

Striden om den konstnärliga integriteten gällde slutligen också titeln på boken. Läsebokskommitténs förslag var den neutrala och intetsägande titeln *Boken om Sverige*, medan Selma Lagerlöf från början sett titeln *En resa genom Sverige* eller *En resa över Sverige* framför sig. Hon var tveksam till de egna alternativa förslagen *Fosterjorden*, *Tummetotts äventyr*, *Flyttfågelsliv* eller *Med flyttfåglarna*. Hon tyckte att det skulle vara en enkel och lite tråkig titel som kontrast till det fantasifulla innehållet. Karl Otto Bonnier var måttligt imponerad av den tama titeln *En resa genom Sverige* och önskade en mer tilltalande titel. Då nämnde Selma i ett brev att man i Tyskland kallade boken *Nils Holgerssons underbara resa*. Det var en titel som både Bonnier, Dalin och författarinnan direkt enades om, men nu satte sig den gamle skolläraren Fridtjuv Berg på tvären och tyckte att en sådan äventyrlig titel inte motsvarade syftet med en läsebok för folkskolan. Han skrev ett brev till Selma Lagerlöf. I hans försiktiga argumentering anar man många politiska debatter med konservativa skolmänniskor: ”Det blir säkert ganska svårt att få våra skolråd med på att införa en fantasibok, en diktbok i folkskolans dagliga arbete bredvid räkneboken och katekesen.”

En brevväxling följde mellan förläggare, författare och läsebokskommitté innan samtliga inblandade var överens om *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, en både storslagen, fantasieggande och nationalistiskt tilltalande titel.

### *Riktningen norrut i boken*

Vid tiden för norrlandsresan 1904 var Selma Lagerlöf fortfarande övertygad om att läseboken skulle börja i norra Sverige och avslutas nere i Skåne, men den skulle i slutändan få den rakt motsatta riktningen, från söder till norr. Hon ville inte skriva en rad osammanhängande

berättelser utan sökte en berättelse som kunde skapa en syntes av det svenska kulturarvet, men den bärande idén ville inte infinna sig. Inte förrän våren 1905 skriver hon i ett brev till Karl Otto Bonnier hur hon nu fått en idé ”som inte är likt något annat”, men hon är sparsam med upplysningar både till Bonnier och Dalin. Ett år senare, samtidigt som hon skickade de hundra första sidorna av boken till Dalin, berättade hon för honom att hela berättelsen kastats om. Den skulle börja i söder vandra mot norr och sluta i söder, i flyttfåglarnas egen rytm. Berättelsens grundtema skulle handla om pysslingen Nils Holgersson som reste genom Sverige på ryggen av en tamgås. På så vis skulle Sveriges geografi bli synlig från fågelhöjd och boken få den konstnärliga enhet som hon eftersträvade.

Från början var det tänkt att *Nils Holgersson* skulle komma ut som ett sammanhängande verk, men de många åren av dröjsmål och beställarnas otålighet gjorde att man hösten 1906 beslutade ge ut boken i två delar. Beslutet togs med kort varsel med tanke på att den första delen kom ut i bokhandeln i november samma år. Det innebar att Selma Lagerlöf hann ta del av kritiken av den första delen samtidigt som hon fortsatte att skriva klar den andra delen, som handlade om Norrland. Kritiken var blandad. Bland litterära och pedagogiska lovord kunde man i recensioner och anmälningar också läsa en konservativ rädsla för att föra in för mycket fantasi och verklighetsflykt i skolan. Likaså fick boken kritik från zoologer för felaktigheter i detaljerna. Inför arbetet med den avslutande norrlandsdelen kan man tänka sig att förväntningarna på den andra delen ökade, men också självkritiken och självcensuren från författarinnan själv. Selma Lagerlöf hade utkämpat en del hårda strider med läsebokskommittén, huvudsakligen gällande moraliska tendenser och pedagogiska detaljer i berättelsen. Hon hade också tagit till sig av den offentliga kritiken mot den första delen. Till detta kom personliga bekymmer och sorger, som gjorde att arbetet gick trögt. Den andra delen av *Nils Holgersson* har därför en något allvarligare grundton än den första delen. Hon kunde dessutom utgå från de utkast och förarbeten hon gjort tidigare, men det var utkast som utarbetats under en mer sökande fas i skrivandet, under den tid då hon brottades med den förlösande fabeln i berättelsen. Till allt detta kom, i ännu högre grad än för den första delen, en stark tids-

press mot slutet. De beskrivna omständigheterna kring manusets tillkomst, liksom den nationalistiska kontexten, påverkade i hög grad utformningen av norrlandsdelen i *Nils Holgersson*.

Om man betraktar boken rent dispositionsmässigt har de norrländska landskapen en relativt framträdande roll. Av totalt 96 kapitel rör sig 21 i en norrländsk miljö, alltså Gästrikland och landskapen norr om det med undantag för Dalarna och Bergslagen. Det betyder att en femtedel av kapitlen har norrländsk anknytning. Vad gäller Norrbotten och Västerbotten kan man konstatera att Selma Lagerlöf var konsekvent i sin behandling av de svenska landskapen. Norrbotten behandlas inte i berättelsen som ett självständigt landskap, vilket det ibland görs i turisticiska sammanhang i dag. Norrbotten är inte heller något eget landskap. Ett resultat av freden 1809 var ju att större delen av nuvarande Lapplands län i Finland avskildes från det gamla Västerbottens län. Som en konsekvens av detta och för att få mer lätthanterliga län delades det gamla Västerbottens län i två separata län, Norrbottens län och Västerbottens län, men landskapet Västerbotten förblev intakt under den nya länsreformen. Västerbottens landskap omfattar än i dag de kustnära delarna av Norrbottens och Västerbotten län, medan landskapet Lappland omfattar de traditionella lappmarkerna i de två länen. Det är också den indelning som Selma Lagerlöf håller sig till i *Nils Holgersson*.

Men det norrländska inslaget i *Nils Holgersson* inskränker sig inte enbart till en ytlig andel i antal kapitel. Som många litteratur- och idéhistoriker har påpekat så finns i själva berättelsens idé en riktning norrut. Man kan dra en parallell mellan Selma Lagerlöfs resa med järnväg till Norrland sommaren 1904 och grundidén med de flyttande vildgässen i *Nils Holgersson*. Järnvägen spelade en betydelsefull roll vid sekelskiftet 1900. Genom järnvägen förbands nu nationens provinser med varandra på ett helt annat sätt än förut. Det gällde inte minst Norrland. Men järnvägen förenade också provinserna på ett symboliskt plan till en nationell helhet. Här åstadkommer Selma Lagerlöf en analogi mellan saga och verklighet. Vad järnvägen åstadkommer av effektiviserade transporter i sinnevärlden åstadkommer vildgässen av snabba förflyttningar i nationens mytologiserade geografi. Resan börjar egentligen någonstans i Afrika, för det är inte människor som är drivkraften bakom resan utan vilda fåglar. Vildgässen kommer söde-

rifrån in över Skåne, ett landskap som de egentligen bara passerar i sin drift norrut mot de nordligaste fjälltrakterna i Norrbotten. Det är de vilda orörda fjällen som är själva målet för deras resa. För Nils Holgersson som ofrivilligt följer med som gäst på resan är målet omvänt. Han vill tillbaka hem till Skåne för att få normal storlek igen och få återse sina kära föräldrar, men på sin omväg tillbaka till föräldragården får han på köpet uppleva hela Sverige.

### *Den perifera synen på Norrland*

Från de kultiverade landskapen i södra Sverige rör sig Nils Holgersson och gässen mot de norrländska landskapen som syns sprängfyllda av outnyttjade råvaror. De framträder som ett nordligt landskap pulserande av nystartade industrier i en sublim och orörd natur. I Selma Lagerlöfs beskrivning finns någonting av nyupptäckstens fascination. Det Norrland hon reste i 1904 hade naturligtvis funnits i den svenska geografin under olika beteckningar ända sedan tidig medeltid. Tidvis, som under stormaktstiden, hade stora förhoppningar knutits till Norrland. Axel Oxenstiernas visioner om Norrland som ett framtida kolonialt Västindien är klassiska, men under 1700- och främre delen av 1800-talet hade Norrland sjunkit ner i provinsialismens agrara töcken. Järnmalmen hade visat sig olönsam att transportera från fyndigheterna i inlandet ner till kusten. Skogen slumrade i väntan på sin konjunkturmässiga hausse. Återstod det norrländska jordbruket som inte hade andra förutsättningar än att ingå i den lokala och provinsiella ekonomin. Från slutet av av 1800-talet fram till åren efter sekelskiftet skedde emellertid en dramatisk förändring av Norrlands betydelse i den nationella ekonomin. Den tekniska utvecklingen och den internationella konjunkturen förändrade Norrlands strategiska betydelse. Ångsågarna förvandlade skogen till en exportindustri av utomordentlig betydelse och med Thomasprocessens införande blev den fosforrika norrbottniska malmen fullt konkurrenskraftig på den internationella marknaden. Järnvägens framdragning till Gällivare, Kiruna och vidare till Ofoten möjliggjorde ett lönsamt sätt att transportera malmen till de väntande malmfartygen. Till detta ska läggas den inledda exploateringen av den norrländska vattenkraften.

En komplex norrlandsbild växte fram från slutet av 1800-talet. Den kännetecknades av en väldig optimism och beskrev Norrland som ett framtidsland och ett Sveriges Amerika. Hyllningarna till det nordliga rummet tog sig olika uttryck i form av reseskildringar, kungliga invigningstal vid järnvägar, tidningsreportage och dikter men också i bildkonsten genom fotografier, grafiska tryck och oljemålningar. Norrland betraktades som ett outvecklat exotiskt territorium med stor ekonomisk potential. Just exotismen blev en oundgänglig del i norrlandsskildringarna. Det gällde framför allt beskrivningen av samerna som varit föremål för exotisering ända sedan medeltiden. Men också den vilda otillgängliga naturen i sig själv blev en exotisk ingrediens i skildringarna. Norrlandsbeskrivningarna är ett uttryck för ett tankemönster som Edward Said i en annan kontext har beskrivit som "orientalism". Han beskriver hur europeiska arkeologer, filologer, författare och andra intellektuella från 1700-talet och framåt skapade en bild av Orienten som nånting artfrämmande från Occidenten, alltså den klassiska skiljelinjen mellan öst och väst. Till sist började bilden av Orienten leva sitt eget liv i de vetenskapliga institutionerna, så att konstruktionen av Orienten efterhand blev viktigare än Orienten själv. Den byggde på typologiseringar och stereotyper.

På så vis växte orientalismen fram som en egen tvärvetenskaplig disciplin. Den konstruerade bilden av Orienten blev ett ideologiskt verktyg i händerna på västerländska kolonialingenjörer i deras ansträngningar att behålla sin makt i Asien och Mellanöstern. Den byggde på en geopolitisk medvetenhet som placerade Europa i centrum och det vi kallar tredje världen i periferin. Denna geografiska medvetenhet spred sig till estetiska, humanvetenskapliga, ekonomiska, sociologiska, historiska och filologiska vetenskaper. Den vidareutvecklade den grundläggande geografiska uppdelningen av världen i två ojämlika hälfter. Said beskriver det som att den geopolitiska orientalismen innebär en vilja eller avsikt att förstå och i vissa fall kontrollera, manipulera och till och med inkorporera en värld som är annorlunda än den västerländska.

Ett liknande tankemönster kan man upptäcka i norrlandslitteraturen. Den finns där i form av en geopolitisk medvetenhet som placerar centrum av Sverige i den mellersta och södra delen av landet och

Norrland i periferin. Det är att gå för långt att påstå att det vid sekelskiftet fanns ett tvärvetenskapligt svenskt ämne som man skulle kunna kalla "norrlandism" av det slag Edward Said kallar orientalismen, även om det fanns "lappologer" som skapade en vetenskap kring det samiska folkets sätt att leva. Vad man kan konstatera är att det definitivt fanns en intellektuell miljö i Sverige vid sekelskiftet som producerade en syn på Norrland som något artsilt från övriga Sverige. Också i *Nils Holgersson* beskrivs Norrland som nånting artsilt och perifert från det egentliga Sverige. Nils Holgersson och de två barnen Mats och Åsa, som företar samma resa till fots som Nils i luften, har sin hembygd i de södra landskapen. På så vis placeras människornas centrum i söder medan den norra delen av landet blir en periferi. För vildgässen är det tvärtom. Deras centrum ligger i norr eftersom det är där de häckar och föder upp sina ungar. För dem är de södra delarna av landet transportsträckor på väg mot fjällen, som i boken beskrivs ömsom som en otyglad vildmark, ömsom i nästan paradisiska termer. Här kan man förnimma Selma Lagerlöfs tudelade känsla för den norrländska naturen som både en naturens ociviliserade urkraft och en storlagen harmoni.

Ett annat sätt att uttrycka Norrlands perifera ställning är att behandla de olika norrländska kulturerna som en norrländsk enhetskultur, att alltså utplåna det unika och enskilda, det som ger identitet, och därigenom göra Norrland instrumentellt och hanterbart. Ett exempel är berättelsen "De fem kunskaparna" där fem fåglar från södra delen av landet skickas ut för att hitta nytt land i norr, eftersom de är för trångbodda. De delar upp Norrland i fem delar som de följer norrut, där varje del representerar olika landskapstyper. När de återvänder från rekognoseringsresorna börjar de anklaga varandra för att vara lögnare, men de äldre och visare fåglarna som skickat iväg dem avbryter:

"Ni ska inte vredgas på varandra," sade de. "Vi förstår av era ord att däroppe i norr finns både ett stort fjällland och ett stort insjöland och ett stort skogsland och ett stort slättland och en stor skärgård. Det är mer, än vi hade väntat oss. Det är mer, än många stora kungariken kan berömma sig av att äga inom sina gränser."<sup>6</sup>

Som framgår behöver inte den perifera bilden enbart vara negativ utan kan, som i det här fallet, innehålla en positiv motbild. En negativ perifer bild är det däremot i beskrivningen av Ångermanland, när Nils Holgersson å ena sidan beundrar det vackra landskapet, å andra sidan betvivlar meningen med att ett så grant landskap ska ligga ute i periferin:

Jag minns, att lappgubben på Skansen brukade säga, att Sverige i en olycklig stund hade blivit vänt opp och ner. De andra skrattade åt honom, men han påstod, att om de bara hade sett hur grant det var oppe i Norden, skulle de begripa, att det inte kunde vara meningen från första början, att ett sådant land skulle ligga så långt ur världen. Och jag tror nästan, att han hade rätt i detta.<sup>7</sup>

Med begreppet ”Norden” menas här inte bara det vackra landskapet, utan också alla naturrikedomar som av en olycklig slump hade hamnat i Norrland. Det skedde när världen var vänd upp och ner. I den verkliga världen hörde de följaktligen till den södra delen av landet och borde ha hamnat där från början.

### *Utelämnandet av Tornedalen*

Till Selma Lagerlöfs storhet hör emellertid att hon inte var entydig i sitt berättande. Hon hade visserligen en perifer syn på Norrland, men i texten återkommer många gånger en slags upprättelse för de genuint norrländska kvaliteterna i den svenska nationen. På så vis spelar det norrländska perspektivet en viktig roll i syntesskapandet av den nya nationen, en nation som varken hade Finland eller Norge som stöd längre utan måste förlita sig till de svenska kärnområdena. Att återupprätta de norrländska kvaliteterna var ett sätt att införliva Norrland i det mytologiska svenska kärnområdet. Införlivandet av Norrland i den nationella mytologin kan vara anledningen till att just den finska kulturen i Tornedalen helt utelämnades i *Nils Holgersson*, trots den särprägel som utmärker tornedalskulturen i förhållande till den övriga norrländska bondekulturen. Tornedalen var en anomali i den nya politiska geografien och gränsområde både till arvfjenden Ryssland och den

allt mer aggressiva finska nationalismen. Finland var i början av 1900-talet fortfarande ett ryskt storfurstendöme. På gränsen till detta storfurstendöme låg Svenska Tornedalen med sin gamla finska bondekultur. Blotta förekomsten av en finskspråkig minoritet inom Sveriges gränser förknippades med det rivaliserande nationalstatsbygget på andra sidan gränsvägen, dessutom ett nationalstatsbygge som byggdes av de forna finska undersåtarna. Omvänt betraktades samerna som en politiskt ofarlig minoritet eftersom den samiska kulturen inte ingick i något rivaliserande nationalstatsbygge. Det är också anledningen till att den samiska kulturen utan fara kunde byggas in i den nya nationalistiska mytologin.

Förutom den nationalistiska aspekten kan utelämnandet av tornedalingarna i *Nils Holgersson* naturligtvis bero på tidsbrist vid skrivandet, på konstnärliga överväganden eller på nödvändigheten att hålla nere volymen på helheten. Att Selma Lagerlöf inte var omedveten om den finska minoriteten och det försvenskningsarbete som pågick i Tornedalen visar emellertid det faktum att både Selma Lagerlöf och Sophie Elkan aktivt bidrog med 10 respektive 20 kronor som stödmedlemmar till folkhögskolan i Övertorneå åren 1912–14. Enligt stadgarna hade folkhögskoleföreningen bl.a. som målsättning att i de finskspråkiga bygderna ”sprida svenskt språk och svensk odling i dessa bygder samt i övrigt verka för höjandet av den materiella och andliga kulturen därstädes”.

Det samiska elementet spelar en central roll i den symboliska konstruktionen av fabeln om vildgässen. Så här beskriver Lagerlöf vildgässfloeken när den har stannat för en vilopaus vid Vombsjön i mellersta Skåne:

De voro stora med slitna och söndertrasade sulor. Det märktes att vildgässen aldrig frågade efter vad de trampade på. De togo inga omvägar. De voro mycket prydliga och väl putsade annars, men på fötterna såg man, att de voro fattigt vildmarksfolk.<sup>8</sup>

Att det är samerna som beskrivs i allegorisk form råder ingen tvekan om. Redan namnet Akka på ledargässen placerar henne direkt i fjällmiljö i Lappland, mitt i samernas bosättningsområde. På detta subtila vis skriver hon in den samiska folkgruppens nomadiska väsen i



berättelsen. I den första presentationen av ledargåsen Akka får man också klart för sig att hon är uråldrig, mer än hundra år gammal, och den gås som har högst anseende bland vildgässen. Hon är dessutom den stoltaste av dem som håller på vildgässens integritet. Ovanstående presentation av Akka stämmer mycket väl överens med den gängse samtida exotiska bilden av fjällsamerna som ett ädelt naturfolk med en stolthet över sitt ursprung. Det var en bild som omhulldades bland intellektuella i Sverige vid tiden kring sekelskiftet.

Till tidsbilden hör att samerna själva vid den här tiden började göra sin stämma hörd i officiella sammanhang. År 1904 hade samekvinnan Elsa Laula valts som officiellt ombud för samerna i Åsele, Vilhelmina och Lycksele för att göra en uppvaktning hos olika ministrar och riksdagsmän i Stockholm. Samma år gav hon ut skriften *Inför lif eller död? Sanningsord i de lapska förhållandena*. I den lilla skriften utvecklades för första gången i skriftlig form samiska krav på en bättre skolgång, vilka senare skulle finnas med som bilaga i en stor riksdagsmotion 1908 för samernas framtida väl. År 1904 bildades också Luleå stift, bestående av Norrbottens och Västerbottens län där en stor del av landets samer var bosatta. Biskop i det nya stiftet blev Olof Bergqvist och ett av hans tidiga uppdrag blev att från 1907 leda en utredning om lappskolväsendets organisation. Bakgrunden till utredningen var den kritik som förts fram från olika håll mot det samiska utbildningsväsendet. Bergqvist lade fram omfattande fakta som visade på den bristfälliga undervisningen bland samerna. I förslaget till förbättringar föreslog de sakkunniga att de nomadiserande samernas barn skulle skiljas från de bofasta. Därigenom skulle de få en skolmiljö som bättre överensstämde med nomadmiljön. I motiveringen ingick argumentet att samebarnen inte borde vänja sig vid en allt för bekväm skolmiljö. Det skulle göra dem mer motiverade att återvända till nomadlivet efter skolan och underlätta för samerna att bestå som folkgrupp. Utredningen gav uttryck både för en patriarkalisk inställning från kyrkans sida och en konservativ romantisk syn på samerna som nomadfolk. Utredningen som gick ut på remiss skulle sedan bli vägledande för 1913 års kåtaskolareform. Där slogs fast att ”lapp skall vara lapp”.

Den finskspråkiga minoriteten i Tornedalen rönste inte samma exotiska intresse bland de intellektuella som samerna. Skolpolitiken var

också mycket mer entydigt inriktad på assimilering av den finskspråkiga minoriteten i Tornedalen jämfört med samerna. För att travestera devisen skulle man om tornedalingarna kunna säga ”finne skall bli svensk”. Intressant är att Selma Lagerlöf ändå symboliskt införlivar den finska minoriteten i vildgäsflocken, om än i mycket blygsammare form. Den finns representerad i form av namnen på de sex närmaste ledargässen i flocken som i tur och ordning har sina namn efter de finska räkneorden. Det är Yksi från Vassijaure, Kaksi från Nuolja, Kolme från Sarektjåkko, Neljä från Svappavaara, Viisi från Oviksfjällen och Kuusi från Sjängeli. Samma stolthet som genomsyrar Akka finns också i Akkas egen beskrivning av de finska vildgässen:

Och vet, att dessa, liksom de sex gässlingarna, som flyger sist, tre till höger och tre till vänster, alla är högfjällsgäss av bästa ätt! Du ska inte ta oss för landstrykare, som slår sällskap med vem som helst, och du ska inte tro, att vi låter någon dela vår sovplats, som inte vill säga av vad för ätt han är kommen.<sup>9</sup>

De finska räkneordsnamnen kan ses som en symbolisk representation som innefattar både de inhemska tornedalingarna och de invandrade finnarna i Värmland och Dalarna. Nomadismen stämmer däremot bättre in på svedjefinnarna i Värmland och Dalarna under 1600- och 1700-talet än på de bofasta tornedalsbönderna i det bördiga Tornedalen.

Att porträtten av finnarna har drag av en utdöende kultur hör samman med den nationsbild som aktivt skapades vid sekelskiftet. I den sverigebilden var samerna accepterade som minoritet men inte finnarna. Det hör delvis samman med att samerna i Norrbotten redan vid sekelskiftet år 1900 hade börjat ingå i den turistiska bilden av Lappland, en lansering som alltsedan Svenska Turistföreningens tillkomst i slutet av 1800-talet hållit i sig fram till våra dagar. Någon liknande turistisk framtidsvision fanns inte för Tornedalens del. Det är alltså symptomatiskt för de fåtal beskrivningar som finns av den finska kulturen i *Nils Holgersson*, att de beskrivna finnarna inte har anknytning till den livaktiga finska kulturen i Norrbotten, utan till den utdöende finska kulturen i Dalarna och Värmland. De beskrivs som proletariserade svedjebrännare på besök i jordbruksbygden. Säkerligen var

det en typ av finnar som Selma Lagerlöf själv kan ha stött på i sin värm-  
ländska hembygd. En av de beskrivna finnarna är en tiggargumma som  
en bonde räddar från en vargflock. En annan är en klok gubbe med  
trolska drag, som berättar en gammal sägen.

År 1874 hade det första finnbygdsanslaget för försvenskning av tor-  
nedalingarna beviljats. Under den tid då Selma Lagerlöf skrev boken  
om Nils Holgersson, intensifierades försvenskningen. År 1906 sked-  
de en fördubbling av finnbygdsanslaget jämfört med föregående år och  
till 1911 års riksdag begärdes ytterligare 150 000 kronor. Till detta äskan-  
de hade en tryckt uppsats av biskop Bergqvist bifogats där han skrev  
att skolan hade en viktig uppgift som ett värn mot finskans framträng-  
ande. Han skrev vidare:

Det ligger en fara uti att i gränstrakterna ha en befolkning, som  
är fullkomligt främmande för svenskt språk och svensk kultur.<sup>10</sup>

På så vis överensstämmer *Nils Holgerssons* kulturpolitiska tendens  
med den gängse statliga politik som riktades mot de inhemska mino-  
riteterna vid tiden kring sekelskiftet 1900. Samerna skulle bevaras som  
en museal relik från ett tidigare nomadiserande jaktstadium i natio-  
nens historia, medan tornedalingarna fullständigt skulle assimileras i  
den svenska kulturen för att politiskt markera nationsgränsen från 1809  
mot det ryska storfurstendömet Finland. Det var en allmänt utbredd  
föreställning vid sekelskiftet 1900 att etniska minoriteter inte hade  
någon framtid i de nya nationalistiska enhetsstaterna, en föreställning  
som också slår igenom i Selma Lagerlöfs beskrivningar. Flera episo-  
der utspelas exempelvis på Skansen, där en lappgubbe (utan namn)  
och hälsingespelemannen Klement Larsson återberättar sagor som Nils  
Holgersson råkar lyssna till. På Skansen finns den gamla folkkulturen  
konserverad i form av lappgubbar, bollnässtugor och hälsingespelemän.  
Underförstått betyder det att de är dömda att gå under.

I ett sådant ljus blir allegorin med vildgässen mycket tydlig. Man  
kan i vildgåsfloden läsa in de etniska minoriteterna i Sverige. De är  
på väg norrut mot ett slags nomadiskt urhem, men utan egentligen  
hemortsrätt i nationen. Både samerna och finnarna beskrivs allego-  
riskt som vildgäss, dvs. nomadiserande folkslag utan äganderätt till  
materiella tillgångar. Vildgässen (samerna) flyger ovanför ägorna, god-

sen, fabriker och allt annat som materialiserar nationen. De betraktar nationen på distans, från ett ovanifrånperspektiv både bildligt och bokstavligen. Genom Nils Holgersson får läsaren under en tid dela detta vildgässens utifrånperspektiv. Symptomatiskt för vildgässens lappländska anknytningar är också att alla utom en har namn med anknytning till gruvdrift och järnvägsbyggen i Lappland, som tidigare beskrivits. Både Svappavaara och Sjangeli är gamla gruvorter men också Oviksfjällen på norska sidan har anknytning till järnmalmsexporten från Kiruna som inleddes vid sekelskiftet. Detsamma gäller fjället Nuolja vid Abisko med sin järnvägstunnel, liksom järnvägsstationen och rallarsamhället Vassijaure strax före Riksgränsen. Vildgässen representerar inte bara börsstoltheten hos ett fritt vandrande nomadfolk. I deras nordliga hemvist finns också öräkeliga ekonomiska tillgångar som annekterats av industriföretagare och av den svenska staten. Namngivandet kan därför sägas fylla en legitimerande funktion för den industriella exploateringen av samernas marker, här beskrivet som vildgässens födelseplats och urhem. Genom att ge vildgässen namn efter de industriella exploateringsorterna åstadkoms en harmonisering av äganderättskonflikten om naturtillgångarna. Det kan på sitt sätt sägas legitimera exploateringen av deras områden. Samerna blir därigenom på ett subtilt vis delaktiga i den nationella syntesen i *Nils Holgersson*.

### *Dikotomiseringen mellan norr och söder*

Dikotomier spelar en viktig roll i allt berättande, så också hos Selma Lagerlöf. Motsättningen mellan tradition och modernitet är exempelvis ett djupt liggande tema i *Nils Holgersson*, en motsättning som också kan avläsas geografiskt mellan norr och söder. Problematiken anslås redan i den första scenen, när Nils Holgerssons föräldrar vill ha med honom på söndagsgudstjänsten och han vägrar att följa med. Man kan naturligtvis i den scenen också läsa in motsättningen mellan en tonåring och hans föräldrar. Att den också uttrycker en motsättning mellan en modern och en gammal tidsålder förstärks, när Nils Holgersson strax efteråt får syn på en tomte som balanserar på kanten till moderns kista. I kistan finns bland annat de gamla hembygdsdräkterna som modern inte längre använder, men som hon ändå inte kan för-

må sig att slänga. I bokens berättarstruktur finns en motsättning inbyggd mellan arkaiska berättelser från de olika landskapen och en nästan journalistisk ögonvittnesskildring av ett modernt industrilandskap, vilket huvudsakligen representeras av de norrländska träindustrierna och gruvindustrierna. Här kan man alltså tala om ett omvänt centrum-periferi förhållande. Det moderna och framåtriktade finns i norr. Traditionen och tillbakablickandet finns i söder.

En annan dikotomi är den mellan natur och kultur. Hos Selma Lagerlöf finns folktron intensivt närvarande i hennes berättande, och eftersom folktron har en omedelbar kontakt med naturen och med djurens värld så spelar också djuren en central roll i hennes tolkning av geografien. Kontakten mellan människorna och naturen sköts av vättar, tomtar, skogsrån och andra väsen som har förmågan att passera gränserna mellan natur och kultur. I Nils Holgerssons fall är det tomten som förtrollar Nils och gör honom till pyssling. Det är straffet, för att han varit dum och retat både tomten och husdjuren på gården. Han blir då själv en gränsöverskridare mellan kultur och natur. Han förstår djurens språk och kan tala med dem.

Vad gäller kulturen, här tolkad som människans bearbetning och tillgodogörande av naturen, bygger Selma Lagerlöf in en kontrast mellan norr och söder för att förtydliga skillnaderna inom landet. I Medelpad låter hon därför Nils Holgersson jämföra skogsarbetet med det skördearbete som skördefolket gör på rågåkrarna i Skåne. Skillnaden är att man skördar skogsåkern på vintern istället för på sommaren. Hon låter också den lilla pysslingen förundras över skogarbetarnas hårda villkor i Medelpad:

Här skulle de efter det stränga arbetet gå till vila på hårda bänkar i en koja, som var sämre än ett uthus. Och vad fingo de att äta, det kunde han rakt inte begripa.<sup>11</sup>

En liknande dikotomisering görs i berättelsen ”Det vandrande landet”, som beskriver Nils Holgerssons flygtur på örnen Gorgos rygg över Västerbotten. Där beskrivs hur pysslingen får illusionen att landet under honom vandrar söderut. Det ger anledning till jämförelser med de sydliga landskapen, som är både till nackdel och fördel för Västerbotten.

Människor i boken utgörs av ett fåtal huvudfigurer. Förutom Nils

Holgersson är det framförallt fattigbarnen Mats och Åsa, som gör en vandring från söder till norr samtidigt som Nils Holgersson. Där Nils Holgersson reser på en slags bildningsresa bland fabler och myter, så tvingas Mats och Åsa att tillryggalägga samma sträcka till fots mitt bland människornas verkliga bekymmer med sjukdomar, fattigdom och försakelser. Deras mål är att hitta sin pappa. Mats dör i en sprängolycka i Malmberget, men Åsa blir lotsad till ett lappläger där hon fått tips att hennes pappa ska uppehålla sig. Här knyts det nomadiska temat samman, för samtidigt tillbringar Nils Holgersson sommaren i en fjälldal tillsammans med vildgässen. Man anar att han blivit förtjust i Åsa eftersom han hjälpt henne i olika sammanhang. Nu börjar han längta efter att bli en fullstor människa igen så han kan träffa Åsa igen utan att skrämma henne.

I lappläget utspelar sig en annan romans, den här gången mellan lappgossen Aslak och Åsa. Han berättar för henne om en svensk flicka som bodde ett år med samerna och som sedan inte längre kunde lämna nomadlivet. När året hade gått sade hon:

Inte kan jag vända tillbaka till mitt folk och leva i trånga bostäder, sedan jag så länge har vandrat fri på fjället och i skogen. Jaga inte bort mig, utan låt mig stanna här! Ert sätt att leva är bättre än vårt.<sup>12</sup>

Romansen mellan Aslak och Åsa tar slut eftersom Åsas pappa, som först förnekar henne, snabbt vill ha henne till dotter igen när han får veta att samerna har tänkt adoptera henne ifall hon inte hittar sin pappa. Att hon skulle bli assimilerad same är otänkbart för pappan. Inte heller Nils Holgersson vill förbli nomad. Till hösten flyger han med jublande känslor söderut igen, på väg hem till Skåne. Han vill återse föräldrarna för att visa dem att han blivit en god son, till skillnad från den late drönare han var tidigare, men han vill också bli stor för att kunna möta Åsa igen. Beskrivningen av samerna i lappläget vid Luosajärvi har en antropologisk sagokaraktär, vilket för övrigt större delen av människorna i *Nils Holgersson* har drag av. Människorna blir huvudsakligen förmedlare av sagor och berättelser med ett moraliskt innehåll. Det gör att människoteckningen ibland får något drömskt och sentimentalt över sig, men också en aning tillrättalagt. Arbetar-

na i Malmberget, liksom samerna i lapplägrret, blir staffagefigurer i ett symboliskt drama som utspelar sig på ett psykologisk plan med barnet i centrum.

### *Värnandet om miljön och de etniska minoriteterna*

I *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* kan man skönja ett tidigt engagemang för naturen och för miljön. Det finns exempelvis ett parti i boken där barnen i en by drar upp till skogs för att plantera skog, för att värna och reproducera naturen. Naturskyddet växer sedan till det credo som får bli en avslutande sensmoral i boken. Här får tanken på ett nationellt skydd för naturen stöd av Selma Lagerlöf. Det sker i skildringen av hur Nils Holgersson skiljs från ledargåsen Akka för att upptas i människornas värld igen. Akka väddar då till Nils Holgersson att tänka på vildgässens situation när han snart ska bli människa igen:

”Om du har lärt dig något gott hos oss, Tummetott, så kanske du inte tycker, att människorna bör vara ensamma på jorden”, sade förargåsen högtidligt.

”Tänk på att ni har ett stort land och att ni nog kunde ha råd att lämna några nakna skär och några grunda sjöar och sumpiga mossar och några öde fjäll och avlägsna skogar åt oss fattiga djur, där vi finge vara i fred! I all min tid har jag varit jagad och förföljd. Det vore gott att veta att det funnes en fristad också för en sådan som jag.”<sup>13</sup>

Så slutar samvaron mellan Akka och Nils Holgersson med ett försvarstal för naturen. Här hörs tydligt ekot från riksdagsledamoten Karl Starbäcks argumentering ”angående skyddsåtgärder för vårt lands natur och naturminnesmärken”.<sup>14</sup> Hans motion 1904 ledde några år senare till skapandet av de första nationalparkerna. Hos Selma Lagerlöf kan ledargåsen Akka ses som en motsvarighet till en nutida representant för Green Peace, nästan 100 år innan dagens miljörelse sett dagens ljus.

Akkas avskedstal kan i allegorins form uppfattas som ett försvarstal för naturfolkens rättigheter att få leva på det sätt de alltid har gjort.

Nästa gång de träffas är Nils Holgersson människa igen och förstår inte vildgässens språk. Akka i sin tur har med vildgässens instinktiva rädsla för människor blivit skygg för honom. Vildgåsfloeken ordnar sig återigen till en jämn fylking och flyger bort över havet, över Sveriges gränser ut mot Europa och den övriga världen. De är de sanna internationalisterna. Så avslutas boken på ett visionärt sätt. Både Norrland och Skåne blir provinser i ett avlägset nordligt land, medan de etniska minoriteterna får en hemvist i världssamfundet. Det är sannoligen en visionär hållning.

## Noter

- 1 Gunnar Ahlström, *Den underbara resan*, Stockholm 1958, s. 27 ff.
- 2 Ellen Key, "Patriotism och läseböcker", i *Ord & Bild 1898*, Stockholm 1898.
- 3 Valborg Olander, "På färd norrut", i *Mårbacka och Övralid*, red. Sven Thulin, Uppsala 1941, s. 89 ff.
- 4 Ibid, s. 89 ff.
- 5 Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm 1957, s. 194.
- 6 Ibid, s. 450 f.
- 7 Ibid, s. 441.
- 8 Ibid, s. 34.
- 9 Ibid, s. 36.
- 10 Nils Slunga, *Staten och den finskspråkiga befolkningen i Norrbotten* (Tornedalica nr 3), Luleå 1965, s. 69 f.
- 11 Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm 1957, s. 435.
- 12 Ibid, s. 487.
- 13 Ibid, s. 567.
- 14 Sverker Sörlin, *Framtidslandet*, Stockholm 1988, s. 105 ff.

## Litteratur

- Ahlström, Gunnar, *Den underbara resan*, Stockholm 1958 (1:a uppl. 1942).
- Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen. Reflektioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg 1993.
- Bonnier, Karl Otto, *Nils Holgersson – konstverk och skolbok*, Uppsala 1940.



- Bosson, Gunnar, *Redogörelse för Svenska Tornedalens folkhögskoleförenings och Stiftelsen Torndalens folkhögskolas med tillhörande läroanstalters verksamhet*, Lund 1916.
- Edström, Vivi, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986.
- Edström, Vivi, *Uppdrag läsebok. Nils Holgersson*, Stockholm 1996.
- Håstad, Elis, *Sveriges historia under 1900-talet*, Stockholm 1965.
- Key, Ellen, "Patriotism och läseböcker", i *Ord & Bild 1898*. Stockholm 1898.
- Olander, Valborg, På färd norrut, i *Mårbacka och Övralid*, red. Sven Thulin, Uppsala 1941.
- Romanus-Alfvén, Anna-Clara, "Några lektioner för Selma Lagerlöf", i *Mårbacka och Övralid. Minnen av Selma Lagerlöf och Verner von Heidenstam*, red. Sven Thulin, Uppsala 1940.
- Lagerlöf, Selma, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm 1957.
- Said, Edward W., *Orientalism*, Stockholm 1993.
- Slunga, Nils, *Staten och den finskspråkiga befolkningen i Norrbotten* (Tornedalica nr 3), Luleå 1965.
- Sörlin, Sverker, *Framtidslandet*, Stockholm 1988.

CARINA KULLGREN

## Jan i Skrolycka – en far i fiktiv gestaltning

Jan är inte riktigt klok. Det hela börjar med att han sitter på huggkubben i vedskjulet och begrundar sitt livs största olycka, som precis håller på att inträffa. Hans förtvivlan växer till ilska när de fulla konsekvenserna går upp för honom. Inte nog med att familjen kommer att få en mun till att mätta, nu blir han dessutom ensam om att försörja dem alla. Kattrina blir ju tvungen att stanna hemma och se efter barnet. Och kanske han inte ens får fred om nätterna längre! Han börjar djupt ångra att han gift sig med pigan hos Erik i Falla bara för att få en egen stuga, byggd av skräptimmer. I sin djupa förtvivlan börjar han fråga sig vad det var för fel på honom – dåligt ansedd i socknen och ständigt tillbakasatt och förbisedd. Var det detta att han inte var tillräckligt morsk och karl för sin hatt? Om han skulle gå in och visa dem, med lika högtidlig och sur uppsyn som Erik i Falla hade, när han gick över sockenstugugolvet för att lägga sin sedel i valurnan!

Strax därpå fick han ett slags besked om vad som hade fattats honom. När han slutligen blir inkallad i stugan och barnmorskan – lika förväntansfull som Kattrina och de andra kvinnorna som hjälpt till – lägger det lilla byttet i hans famn, får han en stöt så att både han och barnet skakar till. Hjärtat börjar klappa i bröstet på honom och all oro och nedstämdhet är som bortblåst. Hans porträttör beskriver det bäst själv:

– Kära ni, sa han till barnmorskan, lägg hanna här, å känn efter! Jag tycker, att hjärtat slår så konstigt.

– Det är riktig hjärtklappning, sa barnmorskan. Kanske att ni brukar ha så ibland?

– Nej, jag har aldrig haft det förr, försäkrade han. Aldrig på det här sättet.

– Mår ni illa då? Har ni ont någonstans?

Nej, det hade han ju inte.

När han vägrar lämna ifrån sig den lilla flickan till barnmorskan läser kvinnfolken något i ögonen på honom som får dem att skratta.

– Har Jan aldrig förr tyckt så mycke om nån, så att ni har fått hjärtklappning fördenskull? sa barnmorskan.

– Nääj, sa Jan.

Men i samma stunden begrep han vad det var, som hade satt hjärtat igång på honom. Och inte nog med det, utan han började också ana vad som hade varit felet med honom i hela hans liv. För den, som inte känner av sitt hjärta varken i sorg eller i glädje, den kan säkert inte räknas som en riktig människa (Lagerlöf 1914/91).

Detta är den rörande och engagerande upptakten till Selma Lagerlöfs *Kejsarn av Portugalien*, ofta betecknad som en av våra tragiska klassiker. Att Jans avoga inställning till barnet förbyttes i en kärlek så gränslös och djup att han slutligen fick offra sitt förstånd vet alla som läst boken eller sett tv:s filmatisering. Den närgångna och sinnliga beskrivningen av Jans relation till dottern Klara Fina Gulleborg är på ett sätt lika enkelt konstruerad och fantastisk som sagor brukar vara, och därmed innesluten inom fiktionens ramar. Men som all fiktion är Lagerlöfs porträttering av Jan i Skrolycka och hans livsöde samtidigt utformad för att skildra mer generella aspekter av mänskligt liv och mänskliga konflikter. Som inledningen antyder handlar berättelsen om familjereationer, om vad män och kvinnor förväntas göra, på vilka platser de förväntas befinna sig och om hur den nyblivna rollen som förälder kan innebära att livet förändras fullständigt.

Selma Lagerlöf var klart medveten om samhällets gränsdragning mellan manligt och kvinnligt. Att hon uppfattade detta som ett centralt problem framkom tydligt i det tal hon höll vid den interna-

tionella rösträttskongressen i Stockholm år 1911, det vill säga tre år innan *Kejsarn av Portugalien* kom ut på marknaden. I sitt tal, med titeln *Hem och stat*, anförde hon just uppdelningen i en kvinnlig och en manlig sfär som orsaken till samhällets oförmåga att skapa en ideal stat. Hon hävdade att staten och hemmet, som metaforer för det manliga och det kvinnliga, måste smälta samman för att nå det samfällda målet – att staten ska bli ett gott och älskat hem för alla invånare (Lagerlöf 1911). Berättelsen om Jan i Skrolycka kan tolkas som ett försök att lyfta fram och diskutera den rådande synen på manligt och kvinnligt. För att skildra denna problematik använder författaren vissa tekniker som för samman text och liv, fiktion och verklighet. Dramatiken skruvas till ett snäpp för att påkalla och skärpa vår uppmärksamhet inför det Lagerlöf vill tala om. Berättelsen kan då fungera som en distinkt kritik mot det dåvarande samhällets ofta outtalade uppfattningar om och bruk av könsdiskurser, liksom mot det minimala utrymmet för annorlunda och utmanande individuella tolkningar. Min ambition är att diskutera hur hon går till väga, vilka kombinationer av narrativa grepp hon använder, för att berättelsen ska kunna medverka till att utmana och nyansera förenklade beskrivningar av familjer, fäder och mödrar, män och kvinnor.

### *Fiktiva realiteter*

Den fiktiva berättelsen kan ges vidgad samhällelig betydelse om vi förstår fiktionen som en illustration av det mer vardagliga kulturella meningsskapandet. En teoretisk förutsättning för detta är tesen att berättande, narrativitet, i vid mening inte bara är en litterär och deskriptiv term, utan att även det kulturella varat konstitueras genom en form av berättande (t.ex. Paasi 1997:10, Somers 1994:606). Vad vi berättar om och hur vi berättar det, är väsentliga mekanismer för sättet att kategorisera och organisera tillvaron och för hur vi agerar. Handlingar föregås av en inledande orsak och förväntas leda till något i framtiden. De har alltså en klar narrativ struktur med början, mitt och slut (jfr Fay 1996:192). När det gäller den personliga identiteten menar sociologen Margaret Somers att den till betydande del skapas med hjälp av ontologiska narrativer, vilket innebär att händelser, erfarenheter och

föreställningar tolkas och placeras in i en övergripande berättelse eller förståelseram. Precis som alla berättelser kan dessa vara både fragmentariska och motsägelsefulla, men de formas alltid av vissa element – där finns intrig, relationer, samband och selektivt urval (Somers 1994:618). Det sätt på vilket något berättas eller skrivs bygger på vissa, genomtänkta eller konventionella, narrativa eller textuella strategier som kan illustrera, och därmed ge ledtrådar till, hur exempelvis faderskap vanligen uppfattas, tolkas och används. Strategierna tydliggör hur olika normer för perception och ageranden fungerar, hur olika diskursiva utsagor anammas, förkastas eller förvandlas. För detta krävs att man tillämpar en diskursanalys som kan betecknas som semiotisk till skillnad från semiologisk. Det innebär att man i språkteorin inkluderar en uttolkare, en aktör, som skapar såväl motiverad som o motiverad mening genom sin pragmatiska förståelse av den materiella världen (Dickens & Fontana 1994). Texter kan då dekonstrueras som berättelser om erfarenheter av rådande hegemonier, av konflikter mellan olika gruppstillhörigheter och kan dessutom erbjuda alternativa och oppositionella tolkningar (Denzin 1994:193). Kategoriseringar i termer av till exempel kön eller klass förstås som ett sätt att tolka, organisera och kommunicera erfarenheter på en diskursiv nivå, som ett led i en kulturell distinktions- och kategoriseringsprocess (jfr Fraser & Nicholson 1988:380). Diskurser måste då definieras mer som ett kulturellt kommunikationsmedel än som en tvingande, stabil semiologisk struktur.

Som många har påpekat har skönlitteraturen en kulturellt privilegierad plats när syftet är att dekonstruera förhärskande diskurser (t.ex. Carby 1996:88). Den litterära beskrivningen ger möjlighet att testa det allmänt vedertagna och till synes givna. Stoffet hämtas från verkligheten, det är oftast generella mänskliga frågor och problem som behandlas, men i den litterära världen kan verklighetens gränser och strukturer tänjas, vändas och därmed ifrågasättas. Skönlitteraturen kan då fungera som ett mellanrum, ett reflexivt fält, mellan verkligheten och förståelsen av den, där gränserna för sociala och könsmissiga förändringar kan undersökas mer förutsättningslöst. Hur ett begrepp som manligt och kvinnligt konstrueras och ges mening kan skildras och ifrågasättas på ett både förenklat och utvecklat sätt. Förenklat i bety-

delsen pedagogiskt och förtydligande; utvecklat eftersom man inom fiktionens ramar kan förtydliga och eventuellt underminera konsekvenserna av rådande könsuppfattningar. Fiktiva representationer betyder då inte att verkligheten negligeras, tvärtom medverkar formen till att skala bort det vardagliga så att den framträder tydligare, mer koncentrerat och distanserat. Det dualistiska tänkandet, som distinktionen mellan verkligt och icke-verkligt bygger på, blir antingen meningslöst eller ett maktmedel: fiktiva världar kan inte viftas bort som ointressanta eller politiskt verkningslösa fantasiprodukter (jfr Stenberg 1996). Istället möjliggörs ett utrymme för att skapa världen på nytt, vilket Simone de Beauvoir gav uttryck för när hon deklarerade: ”Att skriva en roman är på sätt och vis att radera den verkliga världen” (efter Björk 1996:214).

### *Kön och rum*

Geograferna Alison Blunt och Gillian Rose (1994) betonar relationen mellan rummet och bekönde identiteter. Inspirerade av antropologen Henrietta Moore hävdar de att etablerade köns kategoriseringar bör förstås som en social kodningsprocess som kan befästas och legitimeras ytterligare om andra rumsliga, symboliska och sociala klassifikationer tillförs (jfr Douglas 1987:63ff). Den sociala konstruktionen av könsskillnader etablerar vissa rum som kvinnors och andra som mäns, vars betydelse sedan förstärker maktrelationerna ifråga om könsidentitet. Men eftersom resultatet av denna tolkningsprocess aldrig är garanterat eller självklart är ifrågasättanden, omtolkningar och förhandlingar av dess innebörd alltid möjliga (Blunt & Rose 1994). Hur vi beskrivs, behandlas, förstår oss själva och agerar som könsvarerter måste därför analyseras i relation till de specifika sociala, spatials, politiska och historiska situationerna och villkoren.

Som ett led i kritiken av essentiella och universella köns kategorier har, bland andra, postkolonialt inriktade feminister försökt utveckla nya rumsliga analysbegrepp i syfte att förstå dessa skillnader mellan kategoriseringar, förtryck och motstånd beroende på tid och rum. Blunt och Rose påpekar vikten av att inse att skilda påståenden om kvinnors och mäns identitet också producerar skiftande tolkningar av

rummet. Därför är det viktigt att kritisera det som Lefebvre kallar ”illusionen om det transparenta rummet”, det vill säga antagandet att världen kan ses som den verkliga är och att det då finns en icke-medierad tillgång till sanningen om rummet ifråga. Ett sådant antagande förnekar alltid existensen av skillnader, den placerar avvikande självuppfattningar i osynliga, underordnade eller konkurrerande positioner. Enkelt uttryckt så innebär det en betoning av insikten om att köns- och rumsuppfattningar och dess villkor ser olika ut. Den centrala uppgiften för många av dagens feminister är därför att uppmärksamma de speciella villkor som gäller för exempelvis färgade homosexuella arbetare i amerikanska södern. Politiken av skillnader rör inte bara skillnaderna mellan olika sociala tillhörigheter, den rör också mångfalden inom respektive kategori. Med begreppet ”lokaliseringens politik” föreslår Blunt och Rose en uppfattning av rummet som tar avstånd från den förmodade transparens som så ofta används för att förneka skillnader (1994, jfr även Duncan 1996). En könsmedveten analys bör istället betrakta rummet som fragmenterat, mångdimensionellt, motsägelsefullt och provisoriskt. Hur, var och i vilket sammanhang människor beskrivs och agerar är väsentliga faktorer.

Teorierna om narrativitet kan då bidra till att nyansera förståelsen för hur den diskursiva konstruktionen av kön och rum går till, eftersom de problematiserar berättandet som handling: hur berättelser fungerar som referensramar för tolkning av såväl individuella som kollektiva erfarenheter, och hur de kan påverka oss att handla på vissa sätt (Somers 1994:614). Beroende på förutsättningar och syfte formas berättelserna på skilda sätt. I detta sammanhang kan då olika litterära genrer antas begagna sig av olika narrativa strategier. Selma Lagerlöfs porträtt av Jan i Skrolycka är intressant eftersom det inte kan ges någon entydig definition inom sin genre. Med stöd av nutida teorier kan berättelsen ses som en illustration av postmoderna teser om fragmenterade identiteter och skiftande subjektpositioner. Men individen binder ändå samman – och kan därför gestalta – idéer och erfarenheter från olika tider och sammanhang (jfr Ambjörnsson & Sörlin 1995).

## *Iscensättning av verkligheten*

Jan i Skrolycka framstår i detta sammanhang som en gränsöverskridare. Men för att Jan ska bli trovärdig och kunna förmedla något bör han framstå som en ”riktig människa”. Utmaningen för författaren är att försöka beröra och skapa förtroende genom att ge texten realistiska kvaliteter. Att tillämpa en individualiserad och direkt framställningsform är en väletablerad strategi för detta ändamål. Redan i det inledande stycket framträder flera retoriska grepp som Lagerlöf använder för att underlätta vår identifikation med Jan. Det framgår tydligt att han är en alldeles vanlig människa, det är inget märkvärdigt med honom. Egentligen borde han ha fallit i glömska, om han nu inte råkat bli tokig, och om nu inte Lagerlöf råkat skriva hans historia.

Allt märkligt som Jan tar sig till för den lilla flickans skull resulterar i att byborna så småningom börjar undra om allt står rätt till med honom. Något liknande har man aldrig skådat i bygden. Som läsare får vi dock professionell hjälp med att förstå honom. Denna obetydliga människa framträder i egen person direkt framför våra ögon. Lagerlöf skapar en illusion av realism och autentiskt tal genom att själv träda tillbaka från sin upphöjda berättarposition och låta honom tala direkt till oss, med sitt eget språk och utifrån sina egna förutsättningar. Hans resonemang med sig själv och samspel med andra återges i dialogform, inte tolkade genom författarens mun. Innerligt och med värme beskriver han sin lycka över att äntligen ha blivit människa, att till slut ha fått förmågan att älska någon annan. Livet har fått mening och han firar sitt hjärtas födelsedag samtidigt med jäntans. Det är hans egna tankar, slutsatser och ageranden som lyfts fram i till synes ordigerat skick. Detta omedelbara möte med Jan låter läsaren i tanken uppleva ungefär samma saker som han gör, och avsikten är att väcka empati och skapa närhet genom igenkännande. Vi kan leva oss in i konsekvenserna av dåtidens normativa könsuppfattningar. Jan blir på så sätt en mediator som lockar till inlevelse i hans situation.

Det är en form av verklighetsframställning som filologen Erich Auerbach kallat *mimetisk representation* (1946/1998). Termen härrör från antiken. Utöver den basala betydelsen, att verkligheten imiteras, har begreppet kommit att få skiftande innebörder beroende på uttolkare och sammanhang (t.ex. Auerbach 1946/1998, Melberg 1992). Lagerlöf



använder en narrativ strategi som kan förstås utifrån begreppets grundläggande och konventionella betydelse, att beskrivningen är en korrekt återspeglning av förlagan. Beskrivningens realistiska anspråk legitimeras med hjälp av den direkta och dramatiserade framställningen av huvudpersonens handlingar, tillstånd och erfarenheter. Så uppmanas och lockas vi att anta Jans perspektiv på tillvaron och att uppfatta historiens budskap som relevant och angeläget. Individualiseringen understryker realismen med sin förmåga att levandegöra genom att framställa svårförståeliga och generella fenomen i personliga och empatiska termer. I det här fallet är det dåtidens könsnormer som ska diskuteras, och individualiseringen tjänar till att underlätta förståelsen av ett kollektivt fenomen. Berättelsen om Jan kan därför läsas som en individualisering av den syn på manlighet och kvinnlighet som var rådande, eller mer precist, av dåtidens syn på faderskap och familj.

Den detaljerade och seriösa skildringen av vardagliga miljöer som åkern, ladugården och torpet, och av vardagliga problem med äktenskap, barn och överlevnad, bidrar också till att ge framställningen en realistisk och historisk karaktär och giltighet. Det läsarna möter är alltså ett helt ordinärt liv i en alldeles vanlig liten bondby.

Men livet är inte nödvändigtvis entydigt och händelselöst bara för att det är ordinärt. Även det triviala rymmer fantastiska element, överraskningar och förändringar. Här är det Jans enorma kärlek till den lilla flickan som förvandlar honom till en annan människa. Upplevelsen lockar fram nya sidor hos honom som han inte ens anat tidigare. Han blir rent häpen över sig själv när han hittar på något så fint som att ta själva solen till gudmor och förära barnet namnet Klara Fina Gulleborg. Inte visste han att han kunde vara så fyndig och poetisk! Hela livet förändras faktiskt. Vid varje tillfälle då han fick bekräftelse på att den lilla flickan var hans och ingen annans blev han glad som en kung. ”Med en så märkvärdig dotter var han inte längre en fattig daglönare. Nu hade han en skatt att visa och ett blomster att pryda sig med. Nu var han rik med de rika och mäktig med de mäktiga” (Lagerlöf 1914/1991:38).

Att förenkla genom att använda en individ som representationsmedel kan även vara ett effektivt sätt att fånga det som är komplext, motsägelsefullt och föränderligt. Därför blir porträttet av honom vare sig

tydligt, ensidigt eller enkelt. Skikten staplas på varandra. Han iscensätts och presenteras med en kombination av grova, yttre drag och djuppsykologiserande detaljer, som komplicerad och svårtydbar, och som simpelt okultiverad på en och samma gång.

### *Vaga konturer*

Genom Jan skildras konfliktfyllda och intrikat sammanlänkade relationer mellan olika sociala roller. Intrigen kretsar kring de svåra, och till slut olösliga, problem som uppstår när han försöker rätt tolka och kombinera innebörden av att samtidigt vara jordbruksarbetare, arrendator, äkta make, bybo, värmlänning, medelålders, granne, släkting, och slutligen även far. Det är inte lätt att få ihop alla delarna utan gnissel och misstag. Jans problem är att han inte kan ta sin nyblivna pappa-roll på samma självklara och avspända sätt som de andra bondpapporna. Klara Gulla, som flickan kom att kallas, är hans allt. Kärleken till henne är för stor och för stark och för omtumlande. De kom att stå varandra så nära att ”det såg ut, som om han och hon var skurna ur ett stycke, att de kunde läsa varandras tankar” (Lagerlöf 1914/1991:46f).

Jan får allvarliga problem med de rådande definitionerna av manlighet och faderskap. Han utvecklar en faderlig sensibilitet som ständigt har Klara Gullas trygghet och välfärd som mål. Samtidigt ger flickan honom livets enda möjlighet att träda utöver sina bestämningar. Kan han nu inte arbeta som en hel karl, skaffa sig socialt anseende eller vara en god make så kan han åtminstone bli den mest kärleksfulle fadern. Omgivningen skakar antingen ömsint på huvudet eller skrattar gott åt de ovanliga uttryck som hans faderliga omsorger tar sig. Det är alltid Jan som tar hand om henne, utom när hon är sjuk, då är han ängslig att inte ta nog varligt i henne, istället kan han sitta och vaka i veckor. Han vägrar låta brukspatron köra henne i sin kärra till julottan, hellre pulsar han i den djupa snön med flickan i famnen, han sätter sig mitt bland herrskaper och skolrådsledamöter vid examen för att kunna se henne ordentligt. Kärleken till flickan ger honom en känsla av att ha rätt att överskrida sociala normer.

Skildringen av Jan som flerdimensionell och motsägelsefull illustrerar det sammansatta, ofta obegripliga och irrationella som också

bidrar till att forma livet i ständig konflikt med samhälleliga ideal och rättesnören. Det är raka motsatsen till beskrivningar som reducerar människor till idealtyper eller generella mönster. När tidens normer för manlighet och faderskap bryts mot en individs levnad riktas uppmärksamheten just mot det personliga. Använd på detta sätt är den individualiserade representationen ett subtilt och kraftfullt instrument för mer nyanserade förståelser av komplexitet, och visar därmed på alternativa förståelser. Individen kan ses som den form, mediator eller plats som förenar eller åtminstone inrymmer de dikotomier och motsättningar som är möjliga att urskilja och åtskilja i teorin.

Det är alltså Jans tankar, slutsatser och ageranden som vi möter. Men varför han tänker och handlar som han gör förblir dunkelt. Vi får egentligen aldrig veta något om hans bakgrund. Lagerlöf låter oss visserligen implicit förstå att han förmodligen är född, uppvuxen och antagligen alltid har bott i samma lilla by och aldrig varit utanför den; att han nog har varit dräng hos Erik i Falla ända sedan han konfirmerades; att hans enda seriösa försök att ändra sin sociala och ekonomiska position var giftermålet med Kattrina; att han uppenbarligen framlevt sin tillvaro lugnt, tillbakadraget och utan några omvälvande känslostormar. En för sin tid ganska typisk backstugusittare med andra ord. Men några bakgrundsdetaljer presenteras aldrig. Det är händelserna i berättelsens nu som är det centrala. Kringstoff är det så snålt med att läsaren tvingas att själv utföra en stor del av tolkningsarbetet för att få fördjupade förklaringar till skeendet (Auerbach 1946/1998:33). Som berättarstrategi markerar en sådan beskrivning att det inte alltid finns givna eller enkla förklaringar att tillgå. Problematiken fördjupas och definieras som mänskligt och historiskt relativt.

Att framställa Jan som komplex och svårbegriplig har därför ytterligare en poäng. Det betonar det kulturella meningsskapandets kanske viktigaste princip. Hur tillvaron uppfattas, begripliggörs och hanteras är alltid resultatet av en tolkning av upplevelser och händelser, av den så kallade verkligheten (Butler 1990, Melberg 1992). En sådan iscensättning är därför samtidigt ett medel för distansering. Den är ett tolkningsmoment eftersom den förutsätter ett avstånd till den givna verkligheten. Representationen blir en skapelse, inte en kopia. Det här sättet att beskriva och diskutera sin samtida verklighet är förstås

kännetecknande för all skönlitteratur, och mycket tydligt för hela Lagerlöfs författarskap. Inspirationen kom från det hon såg omkring sig, men detaljer förvrängdes och händelseförloppet justerades ibland. Det kan nog bäst ses som en markering av att hon ville skildra principiella problem snarare än individuella livsöden eller sakfrågor. Berättelsens råmaterial och syfte sträcker sig uppenbart utöver sagans och fantasins domäner. Att diskutera viktiga sociala och politiska frågor är genomförbart då individualiseringen förmänskligar det samhälleliga och strukturella – ett narratologiskt grepp som politiserar det privata och vice versa. Men det individuella är därför inte universellt, livsvillkoren varierar, vilket Lagerlöf skildrar genom att placera in Jan i en fysisk kropp, i en historisk tid och i ett bestämt rum.

### *Förkroppsligande*

Beskrivningar av människor brukar börja med de yttre konturerna för att sedan komma till väsentligheterna, ansiktet, som en spegling av det inre, och orden (Björck 1983). Jan kläds på i motsatt ordning, vi får först lära känna hans inre, det yttre kommer till så sakteliga där det har en konkret funktion att fylla. Då är det också relationen mellan manligt och kvinnligt definierade egenskaper eller karaktärer som diskuteras, medan det yttre ges en underordnad position. Det sker genom fysiska beskrivningar av Jan som avvikande från det dåvarande bondesamhällets manliga ideal. Den förvandling han genomgår efter dotterns födelse får en allt mer feminin karaktär. Han utvecklar vad som brukar kallas för kvinnlig intuition. Denna nyförvärvade förmåga driver honom att lämna åkern mitt under dagsverket för att övervaka dopet, trots att det ansågs ytterst opassande att föräldrarna var närvarande vid sådana tillfällen, och trots att det var det erfarna och pålitliga paret på Falla som var gudföräldrar. Men hans föraningar leder honom rätt. Mor i Falla håller på att tappa jäntan när några kattungar plötsligt tumlade runt kring fötterna på henne när hon kommer ut i förstugan efter förrättningen. Jan som står där och trycker hinner precis ta tag i hennes kläder så hon inte faller. Olyckan är avvärd, Jan slinker snabbt iväg, och slipper bannor från husbondfolket och Kattarina.

Förmågan till inlevelse blir lösningen när Klara Gulla ska vaccineras mot smittkoppor. Tvärtemot alla andra småttingar skriker hon i högan sky när det är hennes tur att få armen rispad. Detta låter sig inte göras med mindre än att Jan först får rulla upp skjortärmen och låta vaccinera sig själv. Då tystnar den lilla och låter klockaren utföra sitt uppdrag utan att hon låter höra ett enda knyst. De församlade småbarnsmödrarna (han är den ende närvarande fadern) och klockaren blir djupt imponerade av hans uppfinningsrikedom, självuppoftande attityd och smidiga handlag med barnet. Måhända blir kvinnorna också lite förnärmade i sin traditionella roll som experter på omsorg och mänsklig inlevelse. ”Moderlighet” och ”uppoftande kärlek” var två viktiga idealiserade kvinnliga egenskaper under 1800-talet, normer som knappast någon kvinna kunde avsvära sig (t.ex. Stenberg 1996:41).

Den successiva feminiseringen av Jan kan förstås som att biologin visserligen bestämmer vår fysiska framträdelseform till stor del, men att detta inte automatiskt styr oss till ett könsbestämt beteende. Istället placeras faderskap och manlighet i en mänsklig, social sfär (Björk 1996:236). Utifrån en sådan logik beskrivs också Jan som en man som på grund av tillfälligheternas spel tillskrivs eller anammar kvinnliga egenskaper. Lagerlöf låter honom ikläda sig ett konventionellt kvinnligt definierat beteende. Hon visar på hur man i berättelsens samtid uppfattar manligt och kvinnligt genom att låta Jan anta egenskaper som allmänt anses reserverade för kvinnor. Som så många män i Lagerlöfs texter är han en avvikare, han har en låg position, fler brister än förtjänster, vilket kan bidra till att undergräva den normerade manligheten (Stenberg 1996:45). Att han handlar som en kvinna för att bli en annan slags man kan i och för sig tolkas som en politisk strategi, men han har svårt att göra sig begriplig i det här historiska sammanhanget.

Det gäller även hans fysiska attribut. Han är inte särskilt stark, det tar alltid dubbelt så lång tid för honom att utföra sysslorna som för de andra drängarna. Men märkligt nog lyckas han undvika att få hårda valkiga händer, det ständiga kroppsarbetet till trots. Varför framgår inte riktigt. Kanske är det bara ett uttryck för hans starka vilja att även fysiskt vara lämpligt rustad för att vårda ett ömtåligt spädbarn. Eller är det en naturens nyck, ett tecken på att Jan egentligen är ämnad

för annat än fysiskt slit? Eller är det kroppens protest mot arbetets krav som hindrar honom från att tillbringa dagarna med den lilla? Omsorgsfull och självförnekande var han redan innan, och dessa egenskaper tilltar, liksom tendenserna till dagdrömmeri och bristande pliktuppfyllelse. Jan framträder som fysiskt svag, omsorgsfull, drömmande, ödmjuk och irrationell, alltså raka motsatsen till de övriga männen, vilka beskrivs som råstarka, rakryggade, okonstlade och mentalt stabila bönder. Han lyckas inte leva upp till de förväntningar och krav som ställs på en man i hans position vid denna tid och plats. Inte att undra på att han är lågt rankad och illa ansedd i socknen. Det hela resulterar i att han kan uppfattas som en kvinnoliknande varelse som vantrivs i en manlig kropp, samtidigt som varken yttre eller inre karaktärsdrag definieras på något entydigt sätt.

Så åstadkoms flera lager av kategoriell förvirring. Vem och vad är han egentligen? Förvirringen kan tjäna till att ifrågasätta dominerande antaganden om våra bestämmningar som man eller kvinna, att påvisa hur könsuppfattningar är historiskt och socialt relativa, och därmed bidra till att avnaturalisera könskategorierna. När han inte kan eller vill leva upp till gällande normer, vare sig kvinnliga eller manliga, tvingas han skapa sig en alldeles egen liten värld att existera i, den enda värld där han kunde få utrymme för sitt nya jag. Det är uppenbart att den mentala flykten från det värmländska bondesamhället till Portugallien är ett kulturellt påtvingat val, om än inte medvetet.

### *Familjefäder*

Jan har ingen gård och inga ägor att sköta och bestämma över, bara en rucklig liten stuga. Men han vill förtvivlat gärna fortsätta med försöket att skapa en egen liten familj där han kan vara sitt eget överhuvud. Och den starka relationen till dottern leder till att han ser kärlek, tillit och omsorg om barnet som sina främsta faderliga uppgifter. Hans förhållningssätt får inget erkännande av bygdens bönder, där avviker han bara från mönstret. Av en tillfällighet får han däremot sanktion från ett något oväntat håll, vilket följande episod skildrar.

Samma år som Klara Gulla fyller sjutton får hon, som genom ett under, en vacker röd klänning. Föräldrarna har inte råd att köpa tyget

av den kringvandrande försäljaren. När han inte lyckas övertala dem skänker han dem tyget, på villkor att han ska få se flickan klädd i det nästa gång han passerar Askedalarna. När klänningen blivit uppsydd bär hon den till första bästa kyrkobesök. Alla betraktar henne både en och två gånger, lika hänförda över den sköna ungdomlighet klänningen lockar fram och markerar. Alla gläder sig också över att lite flärd har hittat till den fattiga stugan i Askedalarna. Sönerna till hemmansägarna erkänner att hon skulle varit förlovad innan hon kom från kyrkan, om hon nu bara varit av rätt släkt. Men prosten i Bro, som är sträng och gammaldags, förargar sig över allt som kan betecknas som överflöd. Orolig för sin församling förebrår han henne för att hon försöker vara förmer än vad hon är. Det passar inte att klä sig som en herrgårdsmamsell när man bara är dotter till en fattig backstugusittare, låter prosten förstå. Att tyget har efterskänkts bevekar inte den stränge moralväktaren. Men Jan förklarar att: ”Om den här lilla flickan skulle vara klädd på ett passande sätt, sa han, då skulle ho va lika fin som sola, för e sol å e glädje har ho vart för oss, alltsen ho föddes” (Lagerlöf 1914/1991:77). Då veknar till och med det renläriga prosthjärtat och låter förstå att om hon ”varit till ljus och glädje för sina fattiga föräldrar så kunde hon bära sin dräkt med heder, för ett barn som kan skaffa lycka till far och mor är det bästa som vi ser för våra ögon” (ibid 1914/1991:78).

Det profana faderskapet får alltså sanktion av den religiösa familjens överhuvud. Prästens accepterande av Klara Gullas förmåga att göra sina föräldrar lyckliga inbegriper ett erkännande av Jan som far, en förälder lika viktig som modern och jämbördig med henne. För naturligtvis skulle flickan inte ha lyckats med detta konststycke utan föräldrarnas goda uppfostran och Jans engagemang i detta projekt är både känt och uppmärksammat i hela bygden. Jan får bekräftelse på att han hade gjort rätt. Hans syn på faderskap och den nära relationen till Klara Gulla erkänns som riktig av, och förankras i, en tongivande symbolisk familjegemenskap.

I berättelsen om Jan presenteras flera förslag på gemenskaper som kan stå modell för skapandet av en ideal familj – bondehushållet, byggemenskapen och den religiösa familjen. Den självägande bondefamiljens tolkningar av faderskap innebar framför allt att fadern hade det

övergripande ekonomiska ansvaret för alla familjemedlemmars materiella välfärd, däremot stadgades inget direkt deltagande i praktiska hushållsbestyr eller omvårdnad av barnen för husfaderns del. Beskrivningen av byn som en gemenskap kan också ha en symbolisk funktion som en alternativ definition av familjebegreppet. Om triangeln far, mor, barn är det normativa idealet idag, så var både förutsättningar och uppfattningar klart annorlunda några århundraden tillbaka. Långt ifrån alla hade ekonomiska möjligheter att skapa och upprätthålla ett eget hushåll, och som ett resultat var ofta både barn och vuxna istället metaforiskt adopterade av exempelvis arbetsgivaren. Den familj man levde med var sammansatt på helt andra grunder än vad som är fallet idag. Tjänare, tillfällighetsarbetare, arrendatorer, avlägsna släktingar och temporära besökare räknades in i den familj som avgränsades av det tillfälliga hushållet. Den patriarkala ordningen, eller bygemenskapens bestämda sociala struktur, blev modell för den familj man levde genom. Den religiösa institutionen som en symbolisk familjegemenskap med en allvetande fader var ytterligare ett tillgängligt alternativ. Möjligheterna att realisera de rådande idealen genom att skapa en egen familj var dock kraftigt skiftande mellan olika grupperingar. Jan och Kattrina lyckades inte leva upp till något av idealen i längden.

Sekvensen ovan skildrar på samma gång en mekanism som är synnerligen viktig i detta sammanhang, nämligen det temporära utrymmet för individuella, avvikande tolkningar. Precis i den här typen av ögonblick kan de ofta stabila och tydliga, men oskrivna, kategoriseringarna visa sig elastiska. Familjen vänder sig mot att alltid behöva få sin identitet bestämd och bedömd utifrån färdigdefinierade köns- och klassföreställningar (Björk 1996:232). Det absurda inses även av prosten som ju tillåter Jans ovanliga faderliga omsorger, liksom Klara Gullas ljuvliga klassutmanande klänning. Men betydelsen av detta tillfälle är minst sagt dubbeltydig, för Jan innebär sanktionen ett tillfälligt godkännande av honom som far, för Klara Gulla blir det en antydning om att hon skulle kunna vara någon annan, någon annanstans. Den olycksaliga klänningen blir början till slutet för deras relation. Så ser den dubbeltydighet ut som kommer att tvinga Jan att söka sig en ny slags familj i ett nytt land. Kejsarfamiljen blir till slut den familj som Jan kan klara att leva genom, Portugalien det land där han får plats.



## *Mot Portugallien*

Omständigheterna raserar Jans värld. Författaren låter honom därför anta en ny skepnad för att han ska kunna behålla hedern och sina familjeambitioner någorlunda intakta. Denna andra, mer olycksbådande, vändning i berättelsen kommer när Klara Gulla lämnar hemmet för att försöka rädda stugan åt föräldrarna. Husbonden, Erik i Falla, dör efter en olycka i skogen. Svärsonen, Lars Gunnarsson, tar över driften av gården. Han har ett horn i sidan till Jan, och hittar snart en anledning att angripa honom. Lars upptäcker att Erik i Falla inte varit förständig nog att ge Jan och Kattrina papper på att marken som stugan står på ska vara deras egendom. Det hela skulle förstås kunna ordnas om Jan bara ger honom hundra riksdaler till oktobermarknaden. Hundra riksdaler! Tanken svindlar. Snart framkommer det att stugan också är i farozonen. Bodbetjänten hos handelsmannen i Broby, som är i sällskap med Lars Gunnarsson, har med sig några obetalda räkningar. Kattrina blir blek när hon ser att de är skyldiga hundra riksdaler där också. Inte är det mycket till stuga, den är kall om vintern, lutar på sin dåliga grund och trång och liten är den. Men Jan håller med Kattrina när hon hävdar, att ”den som inte har sitt eget hem, han känner sig inte som en människa” (Lagerlöf 1914/1991:82). Gunnarsson ställer ultimatum – flyttning första oktober eller full betalning. Som så ofta är det Klara Gulla som agerar – om bara föräldrarna låter henne fara till Stockholm så ska det väl inte vara en omöjlighet att tjäna ihop två hundra riksdaler på de tre månader som återstår till den utmätta dagen. Nu är det Jans tur att bli blek, han svimmar nästan. Det är vackert av den lilla flickan. Men hur ska han kunna leva om hon far ifrån honom?

Klara Gulla far iväg, och Jan börjar få problem med hjärtat igen. Det stannar som ett urverk och dör strax innan hon ger sig av. Han börjar både höra och se i syne, överallt läser han in budskap från dottern. Den första oktober kommer pengarna, men inte flickan. Hon har sänt dem till riksdagsmannen i bygden, så det inte ska bli något nytt krångel. Själv måste hon bli kvar, eftersom det är ett förskott som hon nu blir tvungen att göra rätt för. Sen hörs inget mer från henne. Jan är sig inte längre lik. Saknaden och meningslösheten drar ner honom i en mentalt destruktiv virvel. I sin svåra nöd börjar han lägga grunden till en ny vacker värld, konstruerad av de mest vardagli-

ga små tecken som kan förvandlas till hoppfulla hälsningar från Klara Gulla. Konturerna av kejsaren och kejsarinnan av Portugallien tar successivt form. Inspiration till namnet på detta rike får han antagligen från pressen. Den tokvisa han hör granarna sjunga för honom en kväll handlar om avlägsna händelser i främmande länder som tidningarna berättar om. Portugal är säkerligen tillräckligt exotiskt och okänt för honom för att kunna tjänstgöra som fantasiriket Portugallien. En kväll möter han gamla mor i Falla som tycker att han var den ende rätte arvtagaren till kappen med silverknopp och kasketten som Erik brukade ha till kyrkan. Saken var avgjord. Gåvorna blir de slutgiltiga tecknen på att fantasin om Portugallien blivit en realitet. Framför våra ögon förvandlas Jan till kejsare Johannes av Portugallien i samma ögonblick som han ekiperar sig i den nya utstyrseln. Nu är han fullkomligt övertygad om att Klara Gulla lyckats bli kejsarinna av Portugallien och gjort honom till kejsare över samma rike. Stassen fulländas när syskonbarnet Stoll-Ingborg skänker honom några stjärnor av papp som ett tecken på att även han numera bor i Längtedalarna. Först vill han inte ta emot dem, för han håller sig minsann till det som finns på jorden. Men han får svar på tal:

– Tyst för all del! sa Stoll-Ingborg. Tror du, att jag är så stollig, så jag går å letar efter dom, som sitter kvar på himlen? Jag söker bara efter såna, som har fallit. Jag är väl en förståndig människa, vet jag. (Lagerlöf 1914/1991:128)

Med den ytterst lämpliga munderingen intar han sedan sin nya identitet. Någon annan verklighet existerar inte längre. Det enda som återstår är att invänta kejsarinnans återkomst, men han inser förstås att många faror först måste avvärjas. Det är därför hon dröjer så.

Utklädnings temat bidrar till att öka spänningen och åtskillnaden mellan olika kategorier och världar. Jan beskrivs som avvikande, och därmed underordnad, i vissa väl definierade hänseenden. Dels som kvinnlig, det vill säga könsmässigt underordnad, dels som fattig backstugusittare, det vill säga socialt underordnad och slutligen som lantbo, det vill säga rumsligt underordnad. Det finns inte längre någon plats för honom. Med dessa förutsättningar ska vi kanske inte bli förvånade över att han flyr in i en fjärde position – som galen, det vill

säga mentalt underordnad. Någon värld måste man ha att leva i. I den verkliga världen finns inga fler positioner att förlora. Då får han, paradoxalt nog, frihet att forma sig en egen låtsasvärld att regera i.

Han skiftar alltså skepnader och positioner som en kameleont tills han får det som han vill, och som han kan. Kejsarstatusen tillåter honom att sätta sig över allt och alla. Inget är längre givet, önskingar och föreställningar kan realiserars. Han kan kliva ut ur den trånga, hierarkiska och färdigdefinierade tillvaron. Budskapet skulle kunna vara att det går att förändra och överskrida förtryckande och otillfredsställande grändragningar. Jans enda mål är att få leva med sin älskade dotter; hur och var spelar mindre roll. Fram till denna stund har han ändå lyckats få vara far och make på sina egna villkor, omgivningens kommentarer har inte stört honom nämnvärt. Den avsides belägna stugan är familjens egen lilla domän, ett viktigt tecken på en viss självständighet. Hur ska de kunna hålla ihop den bräckliga familjen utan någonstans att bo? Han är tvungen att låta henne fara. Men han försöker förtvivlat att värja sig. Hela berättelsen kan läsas som att Jan envist strävar efter att foga samman sina skilda erfarenheter och uppfattningar om livet till en mer tolerant värld med utrymme för olika sätt att vara man och far. Hans parodiska agerande ifrågasätter, men det är snålt om utrymme för reella överskridanden.

### *Kritiska ögonblick*

Sättet att tidsmässigt organisera intrigen exemplifierar hur identitet och sociala relationer konstitueras. För att skildra Jan har Lagerlöf använt ett annat narrativt grepp än den konventionella biografiska berättelsen som tar sin utgångspunkt i huvudpersonens barndom och sedan successivt skildrar utveckling och händelser med en tydlig kronologi och kontinuitet som ryggrad. En biografisk struktur uppmanar nästan automatiskt till att förstå och förklara en människas egenskaper och ageranden i socialisationstermer. Familjens förutsättningar, individens erfarenheter och successiva tillägnande av vissa förmågor under barn- och ungdomsperioden utpekats då som avgörande för resten av livet.

Här är det istället kritiska ögonblick, avgörande situationer, som strukturerar berättelsen och utpekats som bestämmande för Jans iden-

titet och alla dess dramatiska vändningar. Varje kapitel utgör en avgränsad situation, eller berättelse i berättelsen, som upprepas för att illustrera det tillfälliga och diskontinuerliga i tillvaron. Alla dessa ögonblick är avgörande för Jans sätt att tolka sina erfarenheter, organisera och förstå omgivningen och världen. Kontinuiteten bryts på flera sätt. Berättelsen är tidsmässigt ojämn. Hoppen mellan olika perioder styrs av vilka moment som är viktiga för Jans och Klara Gullas relation. Det är förtätade stunder när deras betydelse för varandra upprepas och befästs. Ett sådant tillfälle är när skolläraren under examen frågar barnen vad vi kallar Gud för, och Klara Gulla högt och tydligt svarar: ”– Vi kallar honom Jan” (Lagerlöf 1914/1991:45). Alla fnissar. Skolläraren förstår att hon menar far, men säger Jan, eftersom hennes egen far heter så. Och associationen anser han vara helt begriplig, då knappast någon annan har en så god fader som hon. Det är då Jan blir glad som en kung.

Sådana små stickord förebådar samtidigt mängden av kritiska ögonblick som har betydelse för skapandet av kejsaren. Det är hemvävda tolkningar av dotterns brev; av förklaringar till varför hon slutar skriva; av varför just han skulle få ära Erik i Fallas klenoder.

Huvudpersonerna dyker också helt plötsligt upp på olika ställen. De förflyttar sig i rummet utan några transportsträckor mellan platserna. Ena stunden är det vinter och Jan räddar livet på en kviga som gått ner sig i ett kärr i skogen. I nästa stund somnar han i skogen och blir väckt av att träden, som förstod sig på vad som hade hänt, sjunger en kejsarvisa för honom. Strax därpå är det sommar och Jan står vid ångbryggan för att möta dottern, som aldrig kommer. Innebörden av det temporära och situationella markeras effektivt på detta sätt. Betoningen av det temporära visar hur han ständigt förändras i olika riktningar, från en missnöjd dagsverkare till en kärleksfull far, en sörjande dåre och en förtvivlad kejsare som kastar sig i sjön i sitt fåfänga försök att skydda sin kejsarinna från världens ondska. Betoningen av det situationella pekar på hans oförmåga att axla rätt roll på rätt sätt vid de rätta tillfällena. Jans förståelse och handlande beror snarare på tillfälligheternas spel än på ett medvetet och noga övervägt agerande, och det leder till oanade konsekvenser. Små subtila händelser formar resten av livet.

Genom att porträttera en individs förändring under avgörande händelser i livet fokuseras också kulturens inverkan på dennes uppfattningar och beteende. Jans sätt att vara man, make, far och bybo framställs som effekten av en instabil historisk process. Genom att skildra dynamiken mellan det realistiskt vardagliga och det fantastiska framstår kulturen och historien som oregelbunden, motsägelsefull, mångtydig och irrationell.

### *Rumslig förankring – bygdens son*

Beskrivningen av den rumsliga och sociala miljö en människa lever i får ofta förklara händelser och förutsättningar. I berättelsen om Jan betonas hela tiden samspelet mellan den yttre, materiella verkligheten och hans individuella, inre själsliga tillstånd och förändring. För Lagerlöf, och förmodligen för merparten av hennes samtid, var människans förankring i och beroende av landskapet fortfarande en självklarhet, på gott och ont. Det är sociala och rumsliga kontexter som utpekas som viktiga och styrande för människors erfarenheter, värderingar och handlingar. Förankringen i rummet blir en viktig förklaring till svårigheterna att rucka på normerna. I 1800-talets perifert belägna Värmland bröt man inte ostraffat mot konventionerna, vare sig de sociala eller de könsmässiga, åtminstone inte i det lägre samhällsskikt där Jan hörde hemma. Att utmana samhällets regler och rättesnören kräver såväl ekonomiska som sociala resurser. Jan har inte tillräckligt med sådana resurser för att kunna realisera sina önskningar och drömmar.

Men ”gamla bönder, som hade bott på samma gård, alltsedan världens skapades, de höll sig förmer än alla andra högheter” (Lagerlöf 1914/1991:162). Det får Jan lov att konstatera sedan han, i kejsarlig dress, bestämt sig för att övervaka den avlägsne släktingen Björn Hindrikssons begravning. Som seden påbjöd ska de främsta och förnämaste i socknen bli uppkallade till första bordsättningen, men han blir inte mottagen som han anser att det anstår honom. Problemet löses när han resolut stegar upp till sittningen och sonen i huset plötsligt känner igen honom som den som kommit med bud genom skogen om att fadern låg på sitt yttersta. Efter många år hade far och son Hindriks-

son försonats och familjerektionerna stabiliserats. Nu får Jan ta plats, men kan inte begripa varför de gör sånt väsen av att han gått med bud. Snäll, beskedlig och hjälpsam har han varit i alla sina dar, men aldrig har han blivit hedrad eller firad fördenskull. Den enda tänkbara tolkningen är förstås att det är kejsaren de vill hedra i alla fall. Positionen bekräftas till slut, Jans värld förblir intakt.

Jans övertygelse att bygdens bönder anser sig vara av så hög ått att de varken krusar kungar eller kejsare, är en viktig del av hela handlingens ramverk. Berättelsen utspelar sig i en viss bestämd miljö, den värmländska landsbygden. Det framgår dels av bestämningen i undertiteln som lyder *En värmlandsberättelse*, dels av själva miljöbeskrivningen som utgör ett genomgående spänningsmoment för hela handlingen. De detaljerade beskrivningarna av livsmiljön kan ses som en textuell strategi med dubbla syften. För det första så bidrar den till att skapa en realistisk underton som poängterar problematikens giltighet – hur påhittad historien än är så handskas vi här med möjliga mänskliga problem. Realismen förstärks i detta fall även genom upplysningen till läsaren om att berättelsen bara är en dramatisering av en verklig bygdetragedi som det berättades om i Lagerlöfs barndom, i den för henne så välbekanta och ytterst viktiga miljö som utgör fonden till så stor del av hennes litterära produktion.

För det andra spelar skildringen av de vardagliga materiella livsvillkoren en viktig roll för att placera huvudpersonerna i deras olika sociala positioner. Vem som bor var, hur och med vilken rätt personerna rör sig i omgivningarna och hur olika platser definieras, skildrar tydligt hur maktrelationer både konstitueras, upprätthålls och uttrycks genom en social organisering av rummet. Jan och Kattrina, som medellösa dagsverkare, kan förstås inte beredas plats bland de välsituerade bönderna. Deras fallfärdiga torp har de på nåder fått bygga upp vid Duvsjön i Askedalarna, i bygdens absoluta utkant, där det bara finns backstugor och fiskarkojor, och där ingen främmande syns till utan att ha gått vilse och förrat sig. Arbete och kyrkobesök är de främsta legitima anledningarna att vistas i byn. Sockenstugan och herrgårdskalas är offentligheter reserverade för myndiga bönder och andra överheter. Vid båtbyggen, under husförhåret, i skolan och i handelsboden gäller det att veta sin plats, alltså att hålla sig i bakgrunden och

hålla tyst. Ingen backstugusittare skulle komma på tanken att sätta sig på främsta bänken i kyrkan. Och mycket riktigt väcker Jan irritation och ilska när han förlorar sin sociala sans, struntar i den rätta ordningen och obevekligt går dit han behagar. Man utmanar inte den som har bott på samma gård sedan tidernas begynnelse.

Rummets betydelse poängteras genom att provinsen utgör ramen för berättelsen. Det är den enda enhet som förblir fast och beständig, som trots alla snabba brott och vändningar borgar för någon kontinuitet. Berättelsen överskrider aldrig detta rumsliga sammanhang. Klara Gulla är den enda som lämnar den lilla socknen, men då får vi inte följa med. Jan tar sig aldrig utanför den värmländska, relativt begränsade och isolerade, bondebygd där han fötts och tillbringat alla sina dagar. Inte minst oviljan mot att få veta hur Klara Gulla egentligen tjänar ihop sina pengar hindrar honom från att lämna den relativa tryggheten inom byns hägn. Inte vill han ha bekräftelse på det där otäcka som de illsinnade bondpojckarna tydligen antytt när det började skvallras om att hon minsann går klädd i siden på sådana gator i Stockholm som är mindre passande för sedesamma flickor. Bara genom att stanna kvar på sin marginella utpost är det möjligt för honom att tolka sidenklänningen som ett tecken på hennes upphöjelse till kejsarinna, istället för dess motsats.

Lagerlöf förankrar alltså Jan i rummet med hjälp av en medveten kontextualisering. Bondesamhällets strikta sociala struktur, vilken i sig framställs som en närmast nödvändig konsekvens av de materiella och näringsmässiga förhållandena i denna lilla del av världen, får utgöra förklaringen till de rådande könsuppfattningarna. Tiden däremot får en underordnad position. Vi får egentligen aldrig veta när handlingen utspelas, bara att det hela sker i ett vagt definierat 1800-tal, i en brytpunkt när industrialisering och urbanisering sakteliga börjar luckra upp det bondesamhälle som beskrivs som traditionellt, stabilt, naturligt och begripligt. Förklaringar är således samhällseliga och kulturella, det Jan hade att rätta sig efter gällde för alla, det generella ställs i centrum. Som ofta är fallet i naturalistiskt färgat berättande får därför denna historia även betydelser som sträcker sig utanför de rent litterära (jfr Björck 1983). Här bjuds en allmän kunskap om livsvillkoren i provinsen, om förhållandet mellan människa och natur, om kopp-

lingarna mellan det till synes givna och det mänskliga skapandets konsekvenser. Ingående och detaljerade beskrivningar av rumsliga aspekter får den naturliga och/eller materiella världen att framstå som given och stabil, den blir en bakgrund som inte går att ifrågasätta, rubba eller överskrida.

I stället relativiseras normerna för hur en man och far bör bete sig, när Jan lokaliseras till en bestämd plats och i en igenkännbar, om än vag, tidsperiod. Som förklarande exempel sträcker sig berättelsen inte utanför dessa ramar, den har ingen universell giltighet. Det enkla budskapet är naturligtvis att om normsystemet är en effekt av samhälle och kultur så är detta lika instabilt och föränderligt som samhället självt. Fixeringen av brytpunkten mellan bonde- och industrisamhälle blir ett verksamt medel att retrospektivt och reflexivt understryka normernas begränsade giltighet. Sociala och rumsliga förutsättningar visar sig betydande för möjligheterna att påverka normativa förändringar.

### *I därarnas rike*

Att Jan blir tokig betyder att han inte är som andra män i jämförbara positioner på den värmländska landsbygden under andra hälften av 1800-talet. Dessa skogsbönder framställs som lugna, starka, liknöjda och oreflekterat underdåniga. Jan porträtteras redan från början som mentalt orolig och labil; som relativt fysiskt klen; som oförstående och betänksam över sitt dåliga anseende och som oförmögen att med jämnmot acceptera sin sociala position. Och i omgivningens ögon blir Jan alltmer udda och avvikande.

Det handlar inte bara om att han visar sig oförmögen att anta den föreskrivna fadersrollen och att han fullständigt förlorar respekten för samhällets höga herrar. Som kejsare kan han heller inte nedlåta sig till att utföra sådant simpelt arbete som är ämnat för undersåtar. I stället började han ägna sig åt att representera familjen genom att rakryggat gå runt i bygden och konversera likasinnade. Att omgivningen kallar det för dagdriveri lyssnar han inte på, de förstår inte bättre. När han tröttnar på det kan han ligga på sängen dagarna i ända, utan moraliska betänkligheter över den dubbla arbetsbörda som Katriona får ta



på sig. Eller så fördriver han tiden med att sjunga sin nonsensvisa för att roa folket. Eftersom stora människor har stora gåvor blir han också synsk. Han förstår instinktivt när faror hotar, och räddar till och med storsint sina forna fiender från att förolyckas. Men själv anser han att han bara utnyttjar väntetiden till att förbereda hela socknen på att den största av dem alla, Kejsarinnan av Portugallien, snart ska återvända och inrätta sitt hov där det hör hemma, i Askedalarna.

Rotehjonet Jan Nilsson i Skrolyckas förvandling till kejsar Johannes av Portugallien kan med stöd av teorier om fördubblingens kulturella funktion läsas som en illustration av hur människor formas (Melberg 1992). Både individuell identitet och samhället som sådant konstitueras genom upprepningens eller repetitionens princip. Vi reproducerar innebörden av att vara människor och samhällsmedborgare genom att härma, alltså repetera, våra medmänniskors gärningar, tal, normer och föreställningar. Det är så vi blir till som kulturella varelser. Men varje upprepning är med nödvändighet en tolkning av innebörden i det som upprepas. Det finns alltid individuella drag som nyanserar och förskjuter tolkningarna i lite olika riktningar. Jan upprepar sina inre föreställningar som han successivt tolkat fram i enlighet med sin sociala och psykologiska situation. I den meningen måste de förstås som förnuftiga och rationella. Hur skulle han ha kunnat överleva utan Portugallien? Men resultatet kan samtidigt bli att innebörden av faderskap, kärlek och sociala strukturer vacklar.

Kanske kan man därmed säga att Jans delvis självpåtagna galenskap har en motsvarighet i dagens dragshow, eller andra akter som kan tolkas som subversiva och kulturellt undergrävande. När det gäller skildringar av kön menar litteraturvetaren Lisbeth Stenberg, att romanen som genre kan ses som en subversiv praktik med könspolitiska effekter liknande de ”drag” och ”cross-dressing” ibland kan åstadkomma, enligt filosofen Judith Butler (Stenberg 1996:36). Dragshowartisternas förklädnad kan tolkas som ett försök att utmana och förskjuta konventionella könsuppfattningar genom att leka med dem. Vedertagna uppfattningar om manligt och kvinnligt upprepas, men i omvända ordningar, vilket både pekar på deras kulturellt konstruerade karaktär och ifrågasätter deras giltighet. Eller som Butler uttrycker det, ”both claims to truth contradict one another and so displace the entire enact-

ment of gender significations from the discourse of truth and falsity” (1990:137). Romanen kan fylla ett liknande syfte. Dess potential består då i utrymmet för så kallad mental cross-dressing, såväl författare som läsare kan nyttja textformen till att presentera och diskutera sina egna tolkningar av till exempel förhållandet mellan könen (Stenberg 1996).

Vansinnet står hos Jan visserligen för en individuell, mental flykt från en hårdför verklighet. Men precis som ”drag” kan tjäna till att blyxtbelysa, ifrågasätta och undergräva vedertagna könsdikotomier, alltså det så kallade normala, så får ju galenskapen samtidigt en motsvarande effekt – den påvisar normalitetens godtyckliga och historiska karaktär, var gränserna går. Att utnyttja dylika skarpa kontrasteringar eller tillspetsningar är ett effektivt narrativt grepp. Den eftersträva- de effekten, att frilägga tidens uppfattning av det normala och acceptabla, infinner sig som på beställning. Men avvikelsen, Jans galenskap, kan dels tolkas som att de normativa könsuppfattningarna är fast strukturerade, tvingande och determinerande, dels kan den skildra alternativa hållningar och förståelser av faderskap istället för att tysta ned dem.

I det första fallet är budskapet enkelt – betar man sig som Jan så blir man hånad och exkluderad, alltså bör man foga sig. Bondesamhällets gränser för det acceptabla träder fram i skarp relief. Detta förstärks då det nästan enbart är de situationer när utanförskapet är betydelsefullt som skildras, tillfällena däremellan, då han antagligen betedde sig som alla andra, utesluts ur skildringen. Det är tillspetsade och dramatiska situationer som biter sig fast och som återberättas som betydelsefulla. Det är den närmast klassiska innebörden av det annorlundas funktion, som avsett att förstärka och bekräfta konventionella uppfattningar om normalitet.

### *Galenskap, poetik och politik*

Men den litterära fiktionen kan samtidigt fungera som det avvikan- des minne, ett rum mittemellan, för återupprättelse och vidgat handlingsutrymme. Här finns plats att lyfta fram och fundera på fler betydelser av det som bryter av från normaliteten och kontinuiteten. Det mänskligas mångskiftande och diffusa ansikte kan få skarpa konturer

som i vanliga fall tenderar att sugas upp av vardagslivets obevekliga repetitiva vanemönster och vanehandlande, vars huvudsakliga funktion är att stabilisera och normalisera.

En så stark och brinnande kärlek mellan far och dotter ansågs tydligen vare sig riktigt sund eller riktigt manlig. Som Gillis har påpekat har ovanligt nära far-och-dotter-relationer ofta varit en anledning till att ifrågasätta såväl manlighet som mental mognad (Gillis 1997:193). I Lagerlöfs berättelse är utrymmet för andra uppfattningar om manlighet och faderskap synnerligen begränsat. Det klargörs när historiens upplösning börjar närma sig. Efter femton år återvänder slutligen Klara Gulla. Med fast inkomst och egen lägenhet, nu i Malmö, vill hon ta med sig föräldrarna dit och sörja för deras ålderdom. När hon finner fadern sinnesrubbad och utskrattad blir hon förargad och vill inte kännas vid honom. Efter en vecka lyckas hon övertala modern att resa med henne i smyg med löfte om att hon ska få bli en fin stadsfru och aldrig mer behöva träla för födan. Jan ordnar de plats för hos en granne. Men hans intuition får honom att inse vad som håller på att ske. Ångbåten har precis lagt ut när han kommer springande ner till bryggan. Kattrina ångrar sig och beslutar att stiga av vid nästa brygga och gå hem till honom igen. Men hon hinner inte ställa saken till rätta. Plötsligt tar Jan ett språng rätt ut i sjön. Ingen kan rädda honom, och trots att Klara Gulla förmår några fiskare att dragga efter honom i månader efteråt kommer han inte upp. Hon tror att han sitter där på botten, i väntan på att som straff dra ner också henne till det mörka landet.

Tokighet kan vara skiftande och mångtydig. Det blir uppenbart i några scener där galenskapens karaktär klargörs. Poängen här är att galenskapen inte framställs som äkta, total eller oförklarlig (jfr Gerholm 1992). Två närstående får vittna om, och därmed relativisera, hans sviktande mentala status. Först är det Kattrina som tar honom i försvaret när fru Liljecrona ömkar henne för den hårda arbetsbörda som lagts på henne när Jan bara ägnar sig åt att springa runt i gårdarna för att visa sina stjärnor och sjunga visor. Om detta får hålla på så skulle dom bli tvungna att skicka honom på dårhus till slut, menar fru Liljecrona. Men då blir Kattrina riktigt förolämpad:

– Jan är inte stollig, sa hon. Men Vår Herre har satt en skärm för ögonen på'n, så att han inte ska behöva se det han inte tål ve å se. Å det kan man bara vara tacksam för, replikerade hon. (Lagerlöf 1914/1991:220)

Det andra vittnet är grannen, Linnart Björnsson. Ett tag efter Jans död läxar han upp Klara Gulla som inte förstått att sätta värde på faderns kärlek. Hon tänker på Jan med avsmak och förskräckelse och kallar honom för stolle. Nu är det Björnsson som tar honom i försvar:

– Jag vet just inte om Jan var så tokig, föll han in. Jag sa te'n, att jag inga fångvaktare hade sett omkring Klara Gulla. ”– Såg inte min snälla Linnart Björnsson”, svara han då, ”hur di gick vakt omkring'na, när ho for härförbi? Det var Högfärda å Hårdheta, det var Last och Lusta, det var alla di, som ho har te å kämpa emot där borta i sitt kejsarrike.” (ibid.:248)

Han förklarar att Jan minsann inte sprang i sjön för att komma ifrån sina egna sorger, utan för att rädda Klara Gulla från de fiender som hotar henne. Det börjar riva och slita i Klara Gullas hjärta när faderns aldrig svikande kärlek slutligen uppenbaras för henne. Hon inser att dessa fiendefigurer, som förstås är ytterst verkliga hot, av Jan placeras i en annan värld därför att det var den enda plats där han kunde bli tillräckligt mäktig och inflytelserik för att försvara och skydda sitt barn. I Jans verklighet är fienden honom övermäktig. Han vägrar alltså att acceptera verkligheten, och flyr in i tanken och fantasin. Galenskapen blir till slut den enda möjliga flyktvägen för att utvärda sina underordnade och maktlösa positioner. I denna imaginära värld kan han agera och realisera sina intentioner – att skapa en trygg och kärleksfull värld för dottern (jfr Blunt & Rose 1994:16).

Vår huvudperson kan då inte ses som ett viljelöst offer för, eller en enkel effekt av, rådande könsnormer. Jans utmaningar och motstånd mot konventioner och konformitet beskrivs som åtminstone halvt medvetna och avsedda. Normerna blir i lika hög grad ett resultat av hans agerande, de reproduceras och/eller förskjuts genom hans och andras handlande. Med dagens vetenskapliga terminologi skulle vi väl säga att det skildrar en dialogisk relation mellan subjekt och diskurs.

Normerna relativiseras en smula, åtminstone i tanken. Vi bör inse att det kan finnas fler sätt att förstå faderskap på, även om Jans variant knappast kan bli någon förebild för andra pappor. Däremot kan han bidra till att skärpa medvetenheten om att könsroller och könspositioner är historiskt och kulturellt utformade, och att de är möjliga att justera. Och toleransen inför individuella förhållningssätt kan, åtminstone idealt sett, förstärkas.

Slutet på historien kan möjligen tas som stöd för en sådan tolkning. Efter att Jan har drunknat får Kattrina så svåra samvetskval över sitt svek mot honom att hon tacklar av och dör. När hon ska begravas söndagen före jul samlas massor av sockenbor utanför kyrkan. Det var ytterst ovanligt; de flesta sparade sina kyrkbesök till de stora helgerna, annars var det bara vid prästval eller när den gamle prosten i Bro kom för att predika en gång om året som det brukade vara någon större uppslutning. Tålmodigt står massan i det piskande regnet och väntar. Så småningom står det klart att det är två döda som ska begravas. En kista till bärs mot kyrkogården från Där Nol i Prästeryd, en närbelägen gård. Den andra kistan är kantstött och regnpinad. När bärarna ställer ned den bredvid Kattrinas börjar både kyrkfolket och Klara Gulla förstå att det är Jan som slutligen hade återbördats från sjöns bråddjup. Efter år av bedrövelse och missförstånd återförenas slutligen far och dotter. Han flyter upp lagom till begravningen, och Klara Gulla demonstrerar sitt symboliska accepterande och sin förståelse av Jans kärlek och dess sorgliga uttryck genom att skicka med honom kejsarklenoderna som gamla mor i Falla tagit med sig. Men lika viktigt är att hela socknen godtar dem båda, och deras liv och agerande, genom att hedra med sin närvaro denna dag. Familjen återförenas och integreras på nytt i den samhälleliga gemenskapen. Byborna verkar ha gått man ur huse av såväl nyfikenhet som uppriktig medkänsla, vilket kan ses som ett symboliskt accepterande av galningen och hans nära. Detta tragiska epos slutar förstås så olyckligt så man knappast kan tala om utmaningar och överskridanden av de aktualiserade normerna när den ena huvudpersonen dör och den andra blir lämnad ensam i världen. Men även Klara Gulla, som länge förhånades och utslöts ur bygemenskapen, får ju till slut ett slags återupprättelse när hela församlingen förnöjt betraktar det välsignade ansikte hon visar

upp efter den slutliga symboliska återföreningen av den splittrade familjen. Efter allt som har hänt kan hon dock knappast bli sitt forna jag igen. Kanske rubbades också uppfattningarna i denna lilla värm-ländska socken om vad som kan räknas som normalt ifråga om familj, faderskap och kärlek. Eller innebar Jans, Katrinas och Klara Gullas misslyckande med att skapa och hålla ihop familjen att de normer som dominerade i trakten istället markerades och förstärktes (Björk 1996:143)?

## Litteratur

- Ambjörnsson, Ronny & Sörlin, Sverker 1995: *Obemärkta. Det dagliga livets idéer*. Stockholm: Carlssons.
- Auerbach, Erich 1946/1998: *Mimesis: verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Björk, Nina 1996: *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Björck, Staffan 1953/1983: *Romanens formvärld: studier i prosaberättarens teknik*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Blunt, Alison & Rose, Gillian: "Introduction: Women's Colonial and Postcolonial Geographies", i Blunt, Alison & Rose, Gillian (eds) 1994: *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. New York/London: The Guilford Press.
- Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Carby, Hazel V. 1996: "Slav och härskarinna", i Larsson, Lisbeth (red.) 1996: *Feminismer*. Lund: Studentlitteratur.
- Denzin, Norman K. 1994: "Postmodernism and Deconstructionism", i Dickens, David & Fontana, Andrea (eds): *Postmodernism and Social Inquiry*. London: UCL Press.
- Dickens, David & Fontana, Andrea (eds) 1994: *Postmodernism and Social Inquiry*. London: UCL Press.
- Douglas, Mary 1987: *How Institutions Think*. London: Routledge & Keegan Paul.
- Duncan, Nancy (ed.) 1996: *BodySpace: destabilizing geographies of gender and sexuality*. London/New York: Routledge.
- Fay, Brian 1996: *Contemporary Philosophy of Social Science: A Multicultural Approach*. Cambridge: Mass. Blackwell.

- Fraser, Nancy & Nicholson, Linda 1988: "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism", i *Theory, Culture, and Society*, 5:373–394.
- Gerholm, Lena 1992: "Galenskap och djävulskap", i *Kulturella Perspektiv*, nr 2.
- Gillis, John R. 1997: *A World of Their Own Making: Myth, Ritual, and the Quest for Family Values*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Lagerlöf, Selma 1911: *Hem och stat: föredrag vid rösträttskongressen den 13 juni 1911*. Stockholm: Bonnier. Omtryckt i *Höst*, 1933.
- Lagerlöf, Selma 1914/1991: *Kejsarn av Portugallien: En värmlandsberättelse*. Stockholm: En bok för alla. Litteraturfrämjandet.
- Melberg, Arne 1992: *Mimesis – en repetition*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Paasi, Anssi 1997: "Inclusion, exclusion and territorial identities – the meaning of boundaries in the globalizing geopolitical landscape", i *Nordisk Samhällsgeografisk Tidskrift*, nr 23.
- Somers, Margaret R. 1994: "The narrative constitution of identity: A relational and network approach". *Theory and Society* 23, 605–649.
- Stenberg, Lisbeth 1996: "Text och förklädnad. En läsning av Selma Lagerlöfs novell 'En fallen kung'", i *Lambda nordica* 1996, Vol. 2, Nr 2.

PETER GRAVES

## Berättaren, temat och den dolda intrigen

En läsning av Selma Lagerlöfs *Löwensköldska ringen*

I en diskussion om berättarstrukturer säger Wallace Martin apropå intrig och tema att

läsaren lägger berättelsens stoff i två mönster samtidigt. Det ena är framåtblickande och gäller handlingen snarare än temat. [...] Men läsaren är som en Janusfigur som alltid ser både bakåt och framåt, i det att det lästa aktivt omstruktureras i ljuset av den nya information som kommer till. [...] Denna uppsamling av det lästa producerar temat, och vi är som mest upptagna av det då berättelsen inte har mer framför sig.<sup>1</sup>

Lennard J. Davis har antagit en liknande process som han har döpt till ”den framåtblickande intrigen”. Om denna skriver han: ”I de flesta framåtblickande intriger kommer omformandet av redan given information att pågå hela tiden vid strategiska punkter i intrigen och inte bara vid slutet. Sålunda blir de framåtblickande elementen hela tiden inlagda som enheter som omformar delarna.”<sup>2</sup> Cedric Watts föreslår en distinktion efter samma linjer när han skriver om synliga och dolda intriger. Den dolda intrigen ”är även den en ändamålsenlig sekvens fastän delvis dold [...] den visar sig kunna organisera och förklara element i texten som först kan verka egendomliga eller onormala, dunkla eller överflödiga; och hela texten blir på olika sätt omformad”.<sup>3</sup>



I det följande skall jag undersöka Selma Lagerlöfs *Löwensköldska ringen* från 1925 för att avtäckta dess dolda intrig och därvid föreslå att det är främst, om än inte alltigenom, berättarens närvaro som gör oss uppmärksamma på de enheter som omformar delarna. Jag föredrar Watts term ”dold” framför Davis ”framåtblickande”, eftersom det verkar självklart att sådana omformande enheter bestämmer hur läsaren integrerar kommande stoff lika väl som de förändrar förståelsen av det redan lästa stoffet.

Det berättarjag vars närvaro anslår tonen ända från den första raden i den korta romanen *Löwensköldska ringen* skulle inte, som vi snart får veta, kunna vara en av de ”berättargestalter som har en mätbar inverkan på händelsernas gång”.<sup>4</sup> Det är kronologiskt sett hundratals år som skiljer henne från händelserna:

Om nu generalens ring i verkligheten var sådan, som den avbildats på tavlan, så var den en ful och klumpig tingest, som knappast någon människa nuförtiden skulle vilja bära på sitt finger, men det hindrar inte, att den var ofantligt uppskattad för ett par hundra år sedan.<sup>5</sup>

Hon är sålunda inte en handlande berättare men, som hon längre fram påpekar för oss, det betyder inte att berättaren är en ren iakttagare; hon är aktiv, hon kan lägga till och dra ifrån av det som hon har ärvt, hon kan avslöja och hon kan dölja, och hon kan ingripa både öppet och dolt, och hon gör det också. Hon är både en medveten berättare såtillvida att hon ”skriver, tänker och talar”, och hon är en dramatiserad berättare såtillvida att vi erkänner henne som en person i sin egen rätt, som någon som meddelar oss sina egna åsikter och känslor.<sup>6</sup>

*Löwensköldska ringen* är en spökhistoria. General Löwensköld är en värmlänning som har börjat som bonde men som har vunnit både gods och heder genom de tjänster han har gjort Karl XII under hans fälttåg. Av tacksamhet och tillgivenhet har kungen också givit Löwensköld en ring, som generalen satt så högt värde på att han har velat ha den med sig i graven. Några månader efter hans begravning har familjegraven öppnats för gravsättning av ett barnbarn, och medan graven står öppen blir ringen stulen av bonden Bård Bårdsson. Nu börjar ringens fyrtioåriga vandring, och olycka och död följer den var den än ham-

nar. Bård Bårdssons gård brinner ner, hans hustru dränker sig, själv dör han av ett självförvållat yxhugg och hans son Ingilbert, som i sin tur har stulit ringen, dör av skräck i skogen. I en andra svit av olyckor blir tre oskyldiga bönder, Erik och Ivar Ivarsson och Paul Eliasson, falskeligen anklagade för att ha ringen i sin ägo, de befins skyldiga och avrättas. I den tredje olyckssviten har ringen återvänt till familjen Löwenskölds sfär och hotar att bringa en av generalens ättlingar om livet. Men nu återförs ringen till generalens grav genom ett ingripande av Malvina Spaak, familjens husföreståndarinna, och friden återvänder. Man bör emellertid lägga märke till att det faktiskt är tre kvinnor som har att göra med återförandet av ringen: Märta Bårdsdotter, som är offer och överlevande i den första sviten, Marit Eriksdotter, offer och överlevare i den andra, och Malvina Spaak, offer och överlevare, om än i en annan mening, i den tredje.

I berättelser med en öppen berättare, särskilt om denna är medveten och dramatiserad, bör vi som läsare bli mycket uppmärksamma när hon gör sig särskilt synlig. Om vi betraktar berättelsen enbart som en serie av händelser, så kan den uppenbarligen gå sin gång utan en synlig berättare. Men berättarens framträdande kan antas markera dimensioner som ligger bortom berättelsens ytskikt; den kan bland annat föra oss från berättelsen till dess tema. Berättaren är sålunda ett av de många grepp som en författare kan använda för att understryka sina teman. I alla de elva kapitlen av *Löwensköldska ringen* är berättarens närvaro påtaglig, och i fyra av dessa kapitel är närvaron omfattande och vanligen åtföljd av ett berättande ”jag”, som engagerar sig i kommentarer eller diskussioner. I de övriga kapitlen påminner hon oss om sin närvaro genom att använda adverbialfraser eller genom modala verb. *Löwensköldska ringen* har sålunda en ramberättelse och de viktigaste stödpunkterna i denna ram är de kapitel där berättaren visar sig mest direkt (I, III, VII, X), eller, för att uttrycka det på ett annat sätt, de tillfällen då vi lämnar berättelsens 1700-talsvärld och åtminstone delvis träder in i berättarens värld två hundra år senare.

I romanens korta inledningskapitel stiger vi rakt in i berättelsen. Det är, som Linda Schenck skriver, ”som att gå in i ett cirkelresonemang eller att komma in i ett rum där ett hetsigt samtal pågår, snarare än att vara med när en historia börjar. Jagberättaren börjar med

ett undvikande svar på en fråga eller ett påstående som läsaren inte har hört.”<sup>7</sup>

Nog vet jag, att det förr i världen fanns gott om folk, som inte visste vad rädsla vill säga. Jag har hört talas om en hel mängd människor, som tyckte om att vandra på nattgammal is [...] Ja, det fanns en och annan, som inte drog sig för att spela kort med fanjunkar Ahlegård [...] Men jag undrar just om någon av alla dessa skulle haft mod att sätta på sitt finger den förskräckliga ringen, som hade ägts av den gamle general Löwensköld på Hedeby. (s. 5)

Här är berättaren både medveten och självdramatiserande. Som historieberättare antyder hon att detta är en historia som är muntlig till ursprung och natur fastän hon aldrig säger sig göra något annat än att skriva den. Hon förser oss med den nödvändiga bakgrunden för historien, hon berättar om generalen och det berömda porträttet av honom och framför allt om ringen som han fått av Karl XII för de tjänster han gjort i Ryssland och Polen. Eftersom detta kapitel är ramens första stödpunkt är det värt att erinra om några av de fördelar som det traditionella ramberättelsegreppet ger. Det kan bland annat öka trovärdigheten i berättelsen genom att den historia som ligger innanför ramen presenteras för oss genom en berättare som står utanför själva historien och agerar som en pålitlig förmedlare. Detta gör en ram särskilt användbar i sådana situationer där berättelsens händelser skulle kunna ställa väl stora krav på vår vilja att upphäva vår kritiska distans, som till exempel i fråga om historier med övernaturligt innehåll. Här kan det tillåta berättaren att föregripa läsarens misstro inför händelserna och ingripa för att mildra den. Samtidigt kan ramen lägga ett avstånd mellan berättaren och de berättade händelserna och sålunda tillåta en värld att kommentera en annan och genom sådana kommentarer leda läsaren. Nu är det klart att om ramen skall fungera effektivt på båda dessa sätt så måste berättaren (som i detta fall är en del av ramen och inte deltar i handlingen) uppfattas som en pålitlig ledare av läsaren. Hon måste bli en övertygande person i sin egen rätt, hur skugglik hon än är, alltså en verkligt dramatiserad berättare.

Vem är då berättaren och vilken är hennes relation till den historia hon berättar för oss? Hon är kvinna fastän hon inte avslöjar detta direkt förrän mycket senare i historien. Hon är inte samtida med historien – hon talar om att generalens ring har varit ”ofantligt uppskattad för ett par hundra år sedan”. Samma passage vittnar om att hon känner till tavlan och vet hur ringen såg ut. Hon avslöjar också att hon känner till Hedeby och senare generationer av släkten Löwensköld när hon säger:

[...] och så länge som någon av dem bodde kvar på Hedeby, satt hans porträtt i stora salongen i övervåningen mittemellan fönsterna. Det var en stor tavla, som gick från golv till tak, och vid första ögonkastet tyckte man, att det var självaste Karl den tolfte, som stod där i blå rock, stora sämskskinshandskar och ofantliga kragstövlar, stadigt nersatta på det schackspelsrutade golvet, men då man kom närmare, såg man ju, att det var en helt annan sorts man. (s. 5)

Det är också klart att berättaren berättar sin historia för åhörare som liksom hon själv är väl bekanta med trakten, annars skulle hon inte nämna fanjunkar Ahlegård vid namn i första stycket. Allt detta antyder att hon är en pålitlig berättare som ämnar berätta sin tvåhundra år gamla historia för oss så sakligt och precist som hon kan. Och läsarens intryck av berättarens pålitlighet förstärks tack vare de försiktiga fraser som hon lägger in här och var för att låta oss förstå att hon inte kan ha varit med överallt; det vill säga att hon medger att hennes auktoritet har sina begränsningar. Så till exempel beskriver hon i andra kapitlet dem som var närvarande vid generalens begravning med följande ord:

Medan människorna var samlade omkring graven och lyssnade till jordfästning och liktal, *var det inte omöjligt*, att en och annan tänkte på kungaringen och beklagade, att den skulle ligga gömd i en grav till ingens nytta och glädje. En och annan fanns det *kanhända* också, som viskade till sin granne, att nu kunde det inte vara så omöjligt att komma åt ringen [...]. (s. 8, kursiverat här.)

Ett annat exempel på samma försiktighet kan hämtas från början av femte kapitlet: ”Efter en sådan medfart *kan man just inte undra på* att prosten blev lite yr i huvudet” (s. 29, kursiverat här). Ännu ett, nu från kapitel sju, där de tre bönderna står inför rätta: ”*Säkert* väckte det mycken förvåning, att den verkliga häradsrätten [...] såg sig nödsakad att frikänna de för mord och rån anklagade männen” (s. 47, kursiverat här). Fraser av den typ som nu har framhållits tjänar inte bara till att öka berättarens auktoritet utan också till att betona muntligheten i berättelsen, eftersom de flesta av dessa fraser kommer från talpråket.

I inledningen till sjunde kapitlet använder berättaren den filmteknik som kallas *mise-en-scène* för att karakterisera 1700-talets Värmland. Hon börjar med en överblick:

Det ska inte förnekas, att hos oss i Värmland var skogarna vida på den tiden och åkrarna små, gårdsplanerna stora, men stugorna trånga, vägarna smala, men backarna branta, dörrarna låga, men trösklarna höga, kyrkorna oansenliga, men gudstjänsterna långa, levnadsdagarna få, men bekymmerna oräkneliga. Men inte var värmlänningarna några jämmerlappar eller träkmånsar fördenskull. (s. 43)

Från den kalla yttervärlden rör hon sig in mot de trånga stugorna och stannar upp inför elden, som hon beskriver som en folkets tröst, bättre än ”Guds ord eller samvetsfrid eller kärlekslycka” (s. 43). Det är den som ger värme och uppehåller livet, men den skänker också nöje, framför allt i form av berättelser om gångna tiders stordåd, och i de historierna har Karl XII och generalen stora roller.

Att berättaren träder fram i detta skede av berättelsen, när de tre oskyldiga bönderna har blivit häktade på falska grunder och väntar på rättegång, det fyller flera narrativa funktioner. Hon erinrar oss om nu och då, om det förgångna och det närvarande; hon målar upp en annan tid då livet bara var halvciviliserat, med vida skogar och små åkrar; hon antyder motsatserna mellan värme och kyla eller mellan kärlek och strävhet; hon ger oss ett ögonblick av vanligt hemliv mitt bland de hemskheter och orättvisor som har inträffat och som kommer att följa. Hon riktar vår uppmärksamhet mot landskapets vanliga män-

niskor, de som kommer att lida. Det ger henne tillfälle att påminna oss om det grepp som kungen och generalen har om folkfantasin i trakten och, utan att någonsin påstå det, påminner hon även om det motsägelsefulla i den besynnerliga beundran som de förtryckta hyser för förtryckaren: "Ingen var det så kärt att berätta om som kungen själv, men näst honom så tyckte man om att tala om generalen på Hedeby" (s. 45). I rent tekniska termer har vi här att göra med en fördröjning av handlingen mellan den föregående jakten på bönderna och spänningen i den rättegång som skall följa. Det är mycket likt det som Theodore Andersson har kallat "staging" där han diskuterar hur man närmar sig höjdpunkten i den isländska sagan; han definierar det som "insaktande av farten, förstoring av detaljer och upptagenhet av bisaker för att rikta uppmärksamheten mot den centrala händelsen."<sup>8</sup>

Ett annat drag som erinrar om de isländska sagorna i denna passage är användningen av de vardagliga bilderna av åkrar och härdar som en kontrast mot de våldsamma händelserna. Till sist erinrar berättaren oss på nytt om de traditionella muntliga rötter som hennes historia har och förstärker på nytt sin auktoritet.

I det tionde kapitlet finns den sista stödpunkten för ramen; den tillhör både moralisten och historieberättaren. Studenten Adrian, generalens barnbarnsbarn, har just sett spöket för första gången och fallit i djup medvetlöshet av skräck. Ty:

Det var en gammal mans ansikte, såsom han hade väntat sig. Han kände väl igen det från tavlan i salongen. Men över dragen vilade inte dödens ro, i dragen uttrycktes en vild lystnad, över munnen svävade ett hemskt leende av triumf och segervisshet. (s. 80)

Här börjar berättaren att kommentera, först indirekt och som en moralisk röst

Men detta, att se jordiska passioner avspegla sig hos en död, var något förskräckande. Långt, långt fjärran från människors lustar och lidelser vill vi tänka oss att våra döda dväljes. Vitt skilda från allt jordiskt vill vi se dem, endast uppfyllda av himmelska ting. (s. 80)

Och så kopplar hon över till sin roll som historieberättare:

Pennan faller ur min hand. Är det inte lönlöst att försöka skriva ner detta? För mig har historien berättats i skymningen vid eldbrasan [...] Hur mycket är sant i den? Den ena berätterskan har ärvt den av den andra, den ena har lagt till, den andra har tagit ifrån. Men innehåller den inte åtminstone en liten kärna av sanning? (s. 81)

I den här passagen gör berättaren något som under dessa omständigheter är verkligt förnuftigt, det vill säga hon vänder sig direkt till sina läsa- res tvivel på spöken. Hellre än att ställa ofantliga anspråk på läsarens godtrogenhet så erinrar hon oss om var spökhistorier har sin verkan: ”i skymningen vid eldbrasan”. Och hon påstår inte att hon tror allting själv, men hon frågar oss om det ändå inte innehåller ”en liten kärna av sanning”. Med andra ord kan hon genom att fästa uppmärksamheten vid sina begränsningar som berättare än en gång paradoxalt förstärka sin auktoritet och samtidigt varna läsaren för att söka vidare.

Det tredje kapitlet ger ett långt, präktigt exempel på hur det öppna berättarjaget ägnar sig åt att i det fördolda loda läsarens moraliska känsla. Det börjar med orden ”Jag tänker på Karl den tolfte, och söker begripa hur man älskade och fruktade honom”. Hela det korta kapitlet, som bara omfattar tre sidor, är en anekdotisk utveckling som handlar om förhållandet mellan Karl XII och folket. Det har inget alls att göra med händelserna, men angår i högsta grad vår förståelse av dem. Där berättas hur kungen en dag mot slutet av sitt liv kom ridande in i Karlstad och lugnt och oförmärkt smög in i kyrkan under högmässan. Någon kände igen honom där han stod i skuggan och ställde sig respektfullt upp, följd av hela församlingen. De förblev stående så länge han var där, ty att göra något annat hade varit att visa vanvördnad. Och dessa människor som inte vill visa vanvördnad, vilka är de? Inte generaler och aristokrater utan enkla borgare och hantverkare, vanliga svenska män och kvinnor, folk som ofta har förbannat kungen och hans oändliga fälttåg, folk som har mist vänner och släktingar och förmögenheter. Trots det: ”I hela kyrkan tackade de Gud för den underens man, som var Sveriges kung” (s. 18).

Berättaren är inte så anspråksfull att hon påstår sig ha ett svar på gåtan:

Som sagt, jag försöker tänka mig in i det där för att förstå, att kärleken till kung Karl kunde fylla hela en människas själ, att den kunde sätta sig så fast i ett kärvt och strävt gammalt hjärta, att alla människor väntade, att den skulle finnas kvar även efter döden. (s. 18)

På spökhistoriens nivå försöker hon helt enkelt att förstå hur den döde generalens sega gamla hjärta är så fyllt av kärlek till sin kung att han vill förfölja in i döden alla dem som hindrar honom från att återfå kungens gåva. Men i generalens fall behöver berättaren inte gå så långt som hon har gått: generalen som har sin tjänstgöring hos kungen att tacka för sina rikedomar har all anledning att känna tacksamhet och kärlek. Det är när vi tar församlingen i Karlstad i betraktande, den som ju inte har något annat skäl att vara med i historien än att åskådliggöra nationens känslor för Karl XII, som motsägelsen blir uppenbar.

Det frågetecken som markerar porträttet av Karl XII i tredje kapitlet är förstas i en mening en mycket sann spegling av folkliga hållningar mot kungen och därigenom mot militära hjältar av samma sort i alla tider. Det har också antytts att det kanske trots allt ”avslöjar Selma Lagerlöfs inre konflikt, sliten som hon är mellan beundran för hjältar och kärlek till freden”<sup>9</sup>. En sådan läsning tar emellertid inte hänsyn till det som Helena Forsås-Scott har kallat Selma Lagerlöfs ”problematiske mångfald av röster, hennes vägran att stanna inför entydiga åsikter”.<sup>10</sup> Den tar heller inte hänsyn till det sätt varpå den dolda intrigen i *Löwensköldska ringen* fungerar som en motverkande kommentar till handlingen och slutligen leder läsaren till temat.

Flera forskare har tagit upp det antimilitaristiska temat i *Löwensköldska ringen*.<sup>11</sup>

General Löwensköld har fått ringen i gåva av Karl XII som belöning för sin militära duglighet – det vill säga en duglighet som till själva sin natur leder till död och ödeläggelse för andra snarare än för hjälten. För att parafrasera Vivi Edström har ringen en mörk kraft som har sitt ursprung i kriget;<sup>12</sup> det onda som härrör från det som ringen



står för är lätt att se för var och en i den döde som inte får ro i sin grav, i de brottsliga banden, i de sex liv som krävs, i de brustna hjärtana och i den själsliga skadan. Men ringen och dess makt har en symbolisk relation till dess givare, Karl XII, så att även han är bärare av ”den mörka makten”.

Ända från historiens första sidor betonar den dolda intrigens inlagda element relationen mellan kungen och ringen och undergräver på samma gång en heroiserande läsning av kungens bedrifter. I beskrivningen av generalens porträtt fogar berättaren i sin redogörelse in en rad påminnelser om resultaten av kungens krigiska förhåvanden: ”Han [Löwensköld] hade ju måst höra mycket bittert klander mot sin härs-kare, man dristade sig påstå, att han genom oförstånd och överdåd hade bragt riket till undergångens gräns” (s. 6), och litet senare: ”man hade haft att kämpa mot Goertzens dalrar och statsbankrutt”, och åter: ”mången, som inte hade annat att livnära sig av än halm och bark” (s. 7).

Utvikningen om Karl XII i tredje kapitlet är likaledes karakteriserat av en undergrävande kontrapunktik. Den negativa tonen hörs i första meningen och är faktiskt framhävd av det sökande i berättarens fras ”[jag] söker begripa” och genom den syntaktiskt betonade ställning som hon gett slutorden ”fruktade honom”. Kungen omtalas visserligen som en ”undrens man” men inte förrän vi redan har påmint om att

det fanns kanske inte en människa i kyrkan, som inte hade berövats kära anförvanter eller hade mistat sin förmögenhet genom kungens förvällande. Om någon händelsevis inte hade något att jämlra sig över för egen del, så behövde han ju bara tänka på hur landet låg utarmat [...]. (s. 18)

I centrum för kungens och ringens ”mörka makt” ligger det själsliga fördärv som den alstrar hos dem som kommer inom dess verkningsfält. Under dess inflytande blir bonden Bård Bårdsson gravtjuv, hans son Ingilbert är färdig att mörda prostens; kapten Löwensköld, generalens son och ”en fridens man lika mycket, som fadern varit stridens” (s. 29) faller offer för en demonisk hämndlystnad; till och med den vänliga Marit kan till en början inte motstå den vrede som kommer henne att återföra ringens onda kraft till släkten Löwensköld.

Men naturligtvis finns det inget större offer för kungens och ringens fördärliga makt än den gamle generalen själv. Berättaren komplicerar bilden av den gamle karolinen i beskrivningen av porträttet genom att notera vardagligheten i hans utseende och hans skenbara anlag för ett ”värdigt” liv:

Det var ett stort och grovt bondansikte, som stack upp ovanför rockkragen. Mannen på tavlan tycktes vara född att gå efter plogen i alla sina dar. Men i all sin fulhet såg han ut som en klok och pålitlig och präktig karl. Om han hade kommit till världen i vår tid, skulle han minst ha blivit nämndeman och kommunalordförande, ja, vem vet om han inte hade kommit in i riksdagen. (s. 5)

De fredliga anlagen negeras i den följande meningen: ”Men som han levde i den store hjältekonungens dagar så gick han ut i krig”. Och nästa gång generalen gör synlig entré och vi ser honom då han spökar för Adrian, då är allt medmänskligt borta och har ersatts av ett krigiskt ”hemskt leende av triumf och segervisshet” (s. 80).

I likhet med flera andra av Selma Lagerlöfs berättelser vilar *Löwensköldska ringen* på en muntlig historia som har satt igång den skapande processen. Hon skrev i mars 1925 i ett brev till Davida Hammargren:

Du minns kanske, att faster Nana brukade berätta en spökhistoria om ”Karln”, som hon sade. Jag har använt denna historia i en liten bok, som kommer ut nu på våren ...<sup>13</sup>

Hon hade faktiskt använt stoffet mycket tidigare, år 1891, alldeles i början av sin bana, i en novell med titeln ”Karln”, som hon sände in för eventuell publicering i jultidningen *Julqvällen*. Trots att hon gjorde ändringar på redaktörens förslag för att tillgodose publiksmaken blev historien refuserad. Manuskriptet var försvunnet ända till 1949, då historien först publicerades i *BLM* med en kommentar av Nils Afzelius.<sup>14</sup> I förhållande till *Löwensköldska ringen* hör händelserna i ”Karln” ihop med romanens sista tredjedel, det vill säga från och med kapitel nio, då husföreståndarinnan Malvina Spaak uppträder i historien och generalen spökar på Hedeby. ”Karln” har en dubbel ramberättelse, där

den inre historien berättas av den sextonårige sonen i huset, som förklarar för sina yngre syskon hur det kom sig att Karl'n spökar i deras hus och varför hans ande inte kommer till ro. Han har slutat sin berättelse i en humoristisk ton för att barnen inte skall bli rädda, och de reagerar med jubelrop. Men berättaren dämpar dem:

Tyst, tyst, småttingar, visa ej allt för tydligt hur dumma ni är. Jag har ej talat om "karln" utan om kriget, om kriget som för många hundra år sedan drack lifvets vatten och sedan dess ej förstår konsten att dö.<sup>15</sup>

Det är sålunda klart att det tema som framträder vid en läsning av *Löwensköldska ringen*, krigets mörka och varaktiga ondska, redan var närvarande i den refuserade novellen trettiofem år tidigare.

Översättning: Louise Vinge

## Noter

- 1 Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca & London 1986, s. 127: "that the reader integrates story materials in two patterns simultaneously. One is prospective, involving action more than theme. [...] But like Janus, the reader is always looking backward as well as forward, actively restructuring the past in light of each new bit of information [...]. This gathering together of the past produces the theme, and we engage in it most fully when the story has no more future."
- 2 Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York & London 1987, s. 207: "In most teleogenic plots the reshaping of past information will happen all along at strategic plot points and not just at the end. So the teleogenic elements will be embedded all along as sub-reforming units."
- 3 Cedric Watts, *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*, Brighton 1984, s. 30: "[the covert plot] is another purposeful sequence but one that is partly hidden [...] it proves to organize and explain those elements of the text which at first may have seemed odd or anomalous, obscure or redundant; and the whole text is in various ways transformed".
- 4 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London 1961, s. 153: "narrator agents, who produce some measurable effect on the course of events".

- 5 Romanen citeras efter *Löwensköldska ringen* i *Skrifter av Selma Lagerlöf*, Stockholm 1947.
- 6 Booth, s. 151–155
- 7 Linda Schenck i efterskriften till den av henne utförda engelska översättningen *The Löwensköld Ring*, Norwich 1991, s. 107–108: "like entering a circular argument, walking into a room where a heated conversation is underway, rather than being present as a story begins. The first person narrator begins with a defensive response to a question or statement the reader has not heard."
- 8 Theodore Andersson, *The Icelandic Family Saga: An Analytic Reading*, Cambridge, Mass. 1967, s. 54: "deceleration of pace, a magnifying of detail and a dwelling on incidentals in order to focus the central event".
- 9 Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare*, Lund 1964, s. 280.
- 10 Helena Forsås-Scott, "Selma Lagerlöf's 'Astrid': Textual Strategy and Feminine Identity", i *A Century of Swedish Narrative*, utg. Sarah Death and Helena Forsås-Scott, Norwich 1994, s. 67: "crucial multivocality, a refusal to settle for unambiguous meanings".
- 11 Se Vivi Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986, s. 158–160.
- 12 Vivi Edström, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1991, s. 118.
- 13 Selma Lagerlöf, *Brev 2*, utg. av Ying Toijer-Nilsson, Lund 1969, s. 218.
- 14 Nils Afzelius, "Selma Lagerlöfs 'Karl': En kommentar", *BLM*, årg. 18, 1949, s. 757–760.
- 15 *BLM*, årg. 18, 1949, s. 755.

BIRGITTA HOLM

## Kungaskimmer över verklighetens lik<sup>1</sup>

*Måndagen den 20 Januari 1873*

### *På tåget mellan Kil och Laxå*

Tänk, att Elin Laurell gav mig en dagbok i julklapp! Den är så utmärkt vacker med vita pärmar och blå rygg och guldsnitt i kanten, så att det är nästan synd att skriva i den. Men Elin sa, att det var det visst inte, utan jag skulle vänja mig vid att teckna opp vad som hände mig dag för dag, för det skulle jag sedan ha glädje och nytta av, så länge jag levde.

I alla fall tror jag inte, att jag skulle ha kommit mig för att skriva dagbok hemma på Mårbacka, för där händer ingenting så här på vintern, utan den ena dagen är alldeles lik den andra. Men när det nu passade sig så bra, att jag skulle fara till Stockholm, så har jag stoppat in boken i min väska och tagit den med på resan.

Det skakar nog vådligt här på tåget, och det är kallt om fingrarna, men det gör inte så mycket. Det värsta är, att jag inte vet vad man brukar skriva i en dagbok.

Det var ju inte så länge, sedan jag läste Presidentens döttrar av Fredrika Bremer, och den är nästan som en dagbok ifrån början till slut, men inte vill jag skriva så där lärt och förståndigt. Jag tror inte heller, att det är en riktig dagbok. Jag menar en sådan, som folk skriver, när ingen annan än de själva och någon riktigt god vän ska läsa den.

Om det vore Fredrika Bremer, som sutte här i kupéhörnet med blyertspenna och bok, vad skulle hon då skriva om? Jo, först

skulle hon väl tala om hur det var i morse, då Daniel och jag reste hemifrån. Men då bleve det allt en bra sorglig början.

Den här texten är inte skriven den 20 Januari 1873 utan ett halvt sekel senare, 1932. Selma Lagerlöf var sjuttiotre år gammal. Den tänkta dagboksskriverskan har just fyllt fjorton. Men fiktionen av en äkta dagbok upprätthålls i varje detalj. När boken var tryckt och Karl Otto Bonnier kom för att visa omslaget var det i gult och rött istället för de beskrivna blått och vitt, och 10 000 färdiga omslag fick kasseras. Vänner och medhjälparen Valborg Olander berättar om sin förundran och hur hon blev än häpnare när hon fick höra ”att det aldrig ens existerat någon Selmas dagbok, skänkt av Elin Laurell!! ’Dagbok för S O L Lagerlöf’ är en *diktad* dagbok. Till och med *utstyrseln* är diktad.” (Kursiveringarna är Valborg Olanders.)

Elin Laurell i första meningen i texten är guvernant på Mårbacka och infördes redan i det föregående bandet, *Ett barns memoarer*, där hon kommer för att efterträda sin kusin Aline Laurell. Elin utgör en kontrast till nästan alla på Mårbacka. Där Selmas mamma och Aline hör hemma i det slutna och förgångna där är Elin vänd mot det nya: ”Men det är så, att om mamma kommer in i ett rum, då kommer också litet Filipstad – för där är mamma född – och litet gruvfält och hyttor, och om Aline Laurell kommer in i ett rum, då följer det med litet av Karlstad och av skolor och av fina kalas, men om Elin Laurell kommer in i ett rum, då kommer på samma gång hela världen.” ”Hon vet mycket om det gamla”, står det, ”och framför allt har hon reda på allt nytt.”

I den följande boken, vars fulla titel är *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf*, ställs Elin Laurell i spetsen. Hon har då redan för Mårbackasvitens läsare kommit att representera en ny och modern kvinna. Dagboken – den som vi tänks läsa i – är igångsatt av henne, en träning för den unga Selma och hennes eventuella författarskap. Ett tag var planen t.o.m. att boken inte skulle vara en dagbok utan bestå av en serie brev till Elin. I ett utkast står: ”Elin säger, att jag ska skriva långa brev till Elin därför, att för den, som vill bli författarinna i framtiden finns det ingen bättre övning än brevskrivning.” Det första brevet i utkastet börjar helt modernt med ”Elin!” och fortsätter: ”Jag

brukar alltid sätta snälla framför namnet, när jag skriver brev till andra människor, men det gör jag inte till Elin för Elin är inte som andra människor.”

Den moderna Elin med sitt sinne för allt nytt, även i språkligt hänseende, drar igång texten i *Dagbok*. I andra stycket kommer ännu ett tecken för det moderna, staden Stockholm. Vid tiden för bokens handling var Stockholm huvudskådeplats för det moderna genombrottet i Sverige, industrialismens, bankpalatsens, arbetarrörelsens, den problemdebatterande litteraturens Stockholm. Kring 1932 var Stockholm symbolen för en ny våg av modernitet, Stockholmsutställningens, den moderna arkitekturens, den lyriska modernismens, makarna Myrdals och Per Albin Hanssons Stockholm. Färden i *Dagbok* går från ett Mårbacka i vintersömn till en stad i förvandling.

Inte heller Fredrika Bremer, i fjärde och femte stycket, pekar bakåt utan framåt. *Presidentens döttrar* är Fredrika Bremers första mer uttalade emancipationsroman. Den är berättad av husets guvernant, den kvinnomedvetna mamsell Rönnqvist, som kan ses som en föregångare till Elin Laurell.

Som värmlandsskildrare och nittitalist har Selma Lagerlöf förknippats med begrepp som romantik, provinsialism, skönhetsdyrkan och verklighetsflykt. Den här färden går i motsatt riktning, från provinsen och kavaljerslivet mot staden och något så vardagligt och prosaiskt som ett ortopediskt behandlingsinstitut. Selma reser till Stockholm för att gå på ortopedisk gymnastik för sin onda höft.

Texten börjar på tåget. Även tåget ger en signal om modernitet, år 1873 var järnvägen mindre än tjugo år gammal i Sverige. Men tåget markerar också en passage, en övergång från ett tillstånd till ett annat. Allt i *Dagboks* början pekar mot övergång och förflyttning. Resan går från Mårbacka till staden. Tiden är gryning och nyår. Passageraren själv är fjorton år, övergången från barn till vuxen. Det övergångstillstånd som skildras är i allo dystert. Med kalla fingrar och tom dagbok sitter fjortonåringen på det skakande tåget. Med henne färdas den äldre brodern Daniel, som är på väg till Uppsala för att börja studera medicin. Tredjeklasskupén de åker i luktar brännvin och fotsvett men det är för kallt för att vädra. En replik som snart följer är den där den hårt prövade Selma säger att när hon blir rik ska hon aldrig mer åka tred-

je klass. Brodern mäter henne med blicken och svarar: ”Jag tänker allt, att du får åka tredje klass i hela ditt liv.”

När *Dagbok* skrevs hade första delen av Marcel Prousts verk kommit på svenska under titeln *På spaning efter det svunna*. Selma Lagerlöf läste den parallellt med sitt eget arbete och hon kommenterar Prousts bok i ett brev till vännen Ette, Henriette Coyet: ”Detta barn skriver en fulländad högst litterär stil, bedömer konst som en professor, men skall på samma gång verkligen vara ett barn, som inte kan sova om inte hans mor kommer in och kysser honom till godnatt.” Själv vill hon något annat, kunna föra in i litteraturen hur ”ett svenskt barn” verkligen uttrycker sig.

Men ”professorn” finns där. ”Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf” är bokens titel. Författarens fulla namn läggs i dagen. Både barnet och professorn får plats, både minnesbilderna och efterklokheten, både en lillgammal fjortonåring och en barnslig sjuttiotreåring. Till Karl Otto Bonnier skriver Selma Lagerlöf under arbetet: ”Memoarerna ha denna gång formen av dagbok och förvånande nog, inte minst för mig själv äro de förlagda till Stockholm. Jag är ju annars litet rädd för städer, men min vistelse i Stockholm under våren 1873 medförde en sådan utveckling av mitt fantasiliv, att jag har funnit det omöjligt att förbigå den.”

Under loppet av de tretton veckor som dagboken omfattar går Selma Lagerlöf igenom de komponenter som har varit med och format hennes fantasiliv. Varje scen kan ses som en epifani, en yttre uppenbarelse av ett skeende som äger rum i diktarens inre.

Ortopediska institutet beskrivs i *Dagbok* först fjärde veckan. Det är en stor byggnad vid Klara Östra kyrkogata, med många gymnastiksalar för både sjuk- och friskgymnastik. I porten brukar Selma knäppa händerna inne i muffen och be till Gud ”att professor Säterberg, som är så skicklig och lärd, snart måtte finna på något, som kan bota mig, så att jag slipper att gå och halta genom hela mitt liv”. När hon kommer in i salen ser hon hundratals människor, i alla åldrar men mest något äldre än hon själv: ”På de flesta är det något fel, så att de har sneda höfter eller en klumpfot eller ett stelt knä eller håller på att få en puckel på ryggen.”

Detta är verksamhetsfältet för professorn och skalden Herman Säterberg. Säterberg var läkare, vid tiden för *Dagbok* föreståndare för institutet och drygt sextio år. Men han var också skald, mest känd



för texterna till sånger som ”Sjungom studentens”, ”Vintern rasat ut” och ”Glad såsom fågeln”:

Ibland kommer professorn ut ur sitt mottagningsrum och går igenom salarna för att se efter om fröknarna ger oss våra rörelser ordentligt eller för att tala med någon av patienterna. Och så snart han kommer, kan jag inte ta ögonen ifrån honom.

Se, jag vet, att professor Sätherberg är en skald och att han har skrivit både *Sjung om studentens lyckliga dag* och *Glad såsom fågeln*, som båda två har blivit tonsatta av prins Gustav, men här på gymnastiken hör jag aldrig någon människa tala om att vår professor kan skriva så utmärkta vers. Kanske att det inte är någon mer än jag, som kommer ihåg det, men jag är alldeles säker på min sak, därför att jag har hört det av morbror Oriel.

Om jag inte vore så viss på det, så skulle jag kanske inte heller tro det, därför att professor Sätherberg är liten och mager och inte alls vacker. Hans ögon är alltid rödkantade, och hyn är grå, och mellan näsa och mun går det djupa rynkor. Han ser alltid sjuk och ledsen ut, men jag tycker, att en skald ska vara så där stolt och vacker och strålande som Goethe, då han går på skridskor på Mainfloden och ser ut, som om han skulle vara den förnämsta av alla människor i världen.

Här på gymnastiken hör jag aldrig professorn tala om annat än sneda ryggar och stela leder. Men jag ville allt bra gärna, att han skulle tala litet om poesi. Jag vet ju inte om jag någonsin mer i livet kan få råka en verklig skald.

Som i hela boken finns här två röster. En fjortonåring med hemliga författardrömmar. Och en sjuttiotreåring som sitter med facit och ska sammanfatta hur det verkligen gick.

Så kommer ögonblicket. Selma hamnar framför ett fönster tillsammans med Sätherberg. Sida vid sida står de där och tittar ut, han helt omedveten om henne:

Men när han stod alldeles i närheten och ingen människa hörde oss, så kunde jag inte låta bli att göra ett litet försök att få in honom på något annat än de sneda ryggar. Jag flyttade mig

litet närmare, och sedan sa jag så högt och tydligt, som det var mig möjligt, för jag var så ängslig över min dumdristighet, att jag knappt kunde få fram orden:

”Är det roligt att skriva vers?”

Professor Säterberg spratt till och vände sig emot mig.

”Hur var det?” sa han. ”Var det något Selma frågade om?”

Han trodde nog, att han hade hört miste. Det hade väl aldrig förr hänt, att någon av hans patienter hade frågat efter hans vers.

Jag fick lov att göra samma fråga än en gång. Jag kände mig så blyg, att jag bra gärna hade velat springa min väg, men sagt blev det.

”Är det roligt att skriva vers?”

”Ja, det är det,” sa professor Säterberg och såg nog ut, som om han tyckte, att jag var rätt näsvis. Men om ett ögonblick smålog han. ”Men det är också roligt att räta ut krokiga ryggar och göra stela leder böjliga,” sa han.

Det där sa han så vackert. Han var ju inte alls lik Goethe, men han såg ändå ut som en verklig skald, då han sa det.

Selma noterar att ortopederna ser ut ”som en verklig skald” när han talar om sin behandling av missbildningar och vanskapta lemmar. Men för henne rör det sig ännu om två oförenligheter, diktens skönhet och verklighetens vanskapligheter.

Mårbackabarnet är skenets fånge. Till arvet hon bär på hör faderns försköningsverk, försöket att omstöpa ankdammen på Mårbacka till en förnämlig skridskosjö, skildrat i *Ett barns memoarer*. Efter det första försöket börjar ett märkvärdigt sken sväva över dammen. Snart blir skenet en visa i trakten, när man till faderns födelsedag sjunger:

Och detta skönhetssinne,  
som skapat av ett träsk  
en insjö, som till minne  
fått namnet Fosforesk!

Försköningsverket blir ett fiasko. Gång på gång sprängs vallarna och dammen återtar sin gamla form. Tid och uppmärksamhet stjäls från

vardagligare göromål. Men skönhetssinnet är ett arv till dottern. Skenet och försköningsverket ska föras vidare.

En ny vändning i förloppet kommer i samband med en upplevelse den tionde veckan. I det utkast till *Dagbok* som har formen av ett brev till Elin Laurell beskrivs tavlorna i förmaket hos familjen Afzelius där Selma bor.Utförligast skildras en målning av Karl X Gustav vid Axel Oxenstiernas dödsbädd. Beskrivningen dröjer vid hur värdigt och vackert allting är: ”Och där ligger Axel Oxenstjerna i en stor vacker säng med präktiga sängomhängen och vackert täcke och breda spetslakan och nog är han gammal, men han ser inte det allra minsta sjuk ut”... En ironi kan anas mot upphöjelsen både av döden och av de två ärrade krigarna.

I *Dagbok* får tavlan en nyckelfunktion. Första gången den beskrivs är i början av vistelsen i samband med en händelse i förmaket. Försköningsverket i målningen är framhävt och återges som i en resumé: ”Den borde ju göra en sorgsen, men det gör den inte, därför att den är så vackert målad med vackra människor och vackra kläder och möbler och mattor och förhängen.”

Den tionde veckan kommer tavlan igen. Den 23 mars har Selma varit med kokerskan och barnen Afzelius till bårhuset på Karolinska institutet. Skildringen är en direkt parallell till besöket i bårhuset i Strindbergs *Röda rummet*. I båda fallen en nedstigning i underjorden, i båda fallen ett brutalt möte med verkligheten. Där Falk i *Röda rummet* finner tre självmördarlik med Olle Montanus i mitten, där finner den unga Selma fyra självmördarlik med en trettioårig kvinna i mitten. Den nakna döden, den nakna verkligheten: ”När jag gick hem, tyckte jag, att Stockholm var en ful stad. Jag tyckte, att vattnet under mig var fullt av grodor och stora, slemmiga ödlor. Jag tyckte, att alla, som jag mötte där på bron, var halvruटना lik.”

Dagen därpå går hon in i förmaket för att skriva om upplevelserna på Karolinska institutet. Hon finner en lisa i att titta på tavlan, men bara kortvarigt. Snart tränger sig bilden av de fyra liken på. Hon känner förtvivlan och vanmakt. Så får hon en tanke att de vackra draperierna kunde bredas över de nakna liken: ”Det var så förskräckligt dumt tänkt. För det var ju bara målade draperier, och de kunde visst inte bredas ut över någonting.”

Men tanken är född. Och medan hon för sin inre syn ser britsen med de döda, så ser hon också ett sken som börjar spridas över dem. De döda finns kvar. Men det faller ”som en vävnad av ljusstrålar över de stackars olyckliga”. Denna händelse, en måndagsmorgon på Klara Strandgata i Stockholm, har jag tidigare utpekat som ”formeln” i det lagerlöfska författarskapet: ”kungaskimret över verklighetens lik”. I det här sammanhanget blir den också något av en formel för en auerbachsk litteratursyn, en förening av det höga och det låga. Konst består av både-och. Den obönhörliga verkligheten som inte får glömmas. Men också skenet som helande och skylande bredds över den.

Dagen därpå, som är Marie Bebdelsedag, får hon en symbolisk bebdelse. Hon blir mottagare av sången, för första gången får hon sinne för sången i Katolska kyrkan som hon går till med mostern. Liket, inte skenet, har öppnat hennes öron. Sången är en hälsning från den döda kvinnan på bären: ”Det var hon, som hade lagat, att mina öron hade blivit öppnade, så att jag skulle höra sången just den dagen.”

När *Dagbok* kom ut framgick det att Selma Lagerlöf hade uppnått åtminstone ett av sina syften, att boken kunde tas som en riktig dagbok av en fjortonåring. Många recensenter tog den för autentisk, en recensent talar till och med om en ”friskhet” som den stora författarinnan inte skulle kunna dikta sig tillbaka till. Det andra syftet har kanske varit mer undanskynt, att *Dagbok* också är en sammanfattning av ett diktarliv.

## Noter

- 1 Den här texten ingick i *Tusen år av ögonblick. Från den heliga Birgitta till den syndiga*, Stockholm 2002, där temat är hur kvinnor under århundradenas lopp har låtit nya sidor av verkligheten komma in i litteraturen. En inspirationskälla var Erich Auerbach, och i synnerhet uppmärksammas de ögonblick då vardagliga händelser, det som ditills betraktats som trivialt, får en allvarlig eller till och med tragisk behandling. Som Erich Auerbach utgår jag från textavsnitt, utifrån vilka de större sammanhangen rullas upp. Många av iakttagelserna i det här kapitlet finns redan i min bok från 1984, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, dock här infogade i det auerbachska verklighetstemat.

## Bibliografisk kommentar

Uppsatserna i denna volym har alla förut varit publicerade. Några har utvidgats i denna version, och titlarna är i några fall förändrade. Alla artiklarna har fått en viss översyn, och noterna har i möjligaste mån fått en gemensam utformning. Selma Lagerlöf-sällskapet tackar författarna som har ställt sina artiklar till förfogande och förlagen som har tillåtit omtrycken. De ursprungliga publiceringsformerna anges i följande lista.

Ulla-Britta Lagerroth, "Selma Lagerlöf och teatern", i *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1999–2000*, s. 93–114.

Louise Vinge, "Selma Lagerlöf läser högt", i *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh*, red. Arne Jönsson och Anders Piltz, Skåneförlaget 2000, s. 146–154.

Vivi Edström, "Fridolin och Gösta Berling – Karlfeldt och Lagerlöf", i *Mellan myrten och rönn. Tolv texter om Erik Axel Karlfeldt*, red. Hans Landberg, Wahlström & Widstrand 1998, s. 51–71.

Birgitta Odén, "Gamla kvinnors vishet", i *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh*, red. Arne Jönsson och Anders Piltz, Skåneförlaget 2000, s. 385–393.

\*

Lisbeth Stenberg, "Mörkret och makten över symboliseringen – kring Selma Lagerlöfs dikt 'Till Mörkret'", i *klänningens veck. Feministiska diktanalyser*, utg. Eva Lilja, Anamma 1998, s. 61–82.

Ingeborg Nordin Hennel, "På 'Lekarnas valplats'. Om en hyllnings-

- dikt av Selma Lagerlöf”, i *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, red. Håkan Möller m.fl., Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002, s. 140–152.
- Jenny Bergenmar, ”Lidelsens rätt och passionens pris. Kärlekens val hos Bremer och Lagerlöf”, i *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*, red. Åsa Arping och Birgitta Ahlmo-Nilsson, Gidlunds 2001, s. 245–258.
- Kerstin Munck, ”Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos Selma Lagerlöf. Exemplet ’Dunungen’”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, årg. 27 nr 2, 1998, s. 31–38.
- Vivi Edström, ”Skuggspelet på isen. Vildhetens estetik i Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar*”, i *Speglingar. Svensk 1900-talslitteratur i möte med biblisk tradition*, red. Stefan Klint & Kari Syreeni, Norma 2001, s. 11–30.
- Bjarne Thorup Thomsen, ”Aspects of Topography in Selma Lagerlöf’s *Jerusalem*, Vol. I”, i *Scandinavica*, årg. 36, 1997 (nr 1), s. 23–41.
- Lars Elenius, ”Selma Lagerlöf och Norrland. Nationella idealbilder i *Nils Holgerssons underbara resa*”, i *Sekelskiftets utmaningar*, red. Ann-Katrin Hatje, Carlson bokförlag 2002, s. 15–41 samt s. 300 och 316.
- Carina Kullgren, ”Jan i Skrolycka”, i *Porträtt utan ram. Kön och sexualitet bortom strukturalismen*, red. Ylva Hagström m. fl., Studentlitteratur 2000, s. 43–66. Också som ”Fiktiva fäder”, i *Sprickor i fasaden*, red. Claes Ekenstam m.fl., Gidlunds 2001.
- Peter Graves, ”Narrator, theme and covert plot: a reading of Selma Lagerlöf’s *Löwensköldska ringen*”, i *Scandinavica*, årg. 36, 1997 (nr 1), s. 7–21.
- Birgitta Holm, ”Kungaskimmer över verklighetens lik”, i *Tusen år av ögonblick. Från den heliga Birgitta till den syndiga*, Albert Bonniers förlag 2002, s. 139–148.

### *Förslag till vidare läsning*

Sven Arne Bergmanns *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssägen som konstnärlig text* (1997) analyserar strukturer och berättargrepp i denna psykologiskt avancerade berättelse och utreder dess tillkomst. Lisbeth Stenbergs *En genialisk lek. Kritik och överskridande*

i *Selma Lagerlöfs tidiga författarskap* (2001) ägnas författarskapets upptakt och inledning med speciell uppmärksamhet på hennes lyriska produktion; med feministiska förtecken skärskådas också mottagandet av debutromanen. Jenny Bergenmars *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003) använder moderna narratologiska infallsvinklar i sin undersökning av känslornas makt i romanen. Med stöd av det nyare internationella studiet av melodramatiska gestaltungsmedel understryker Maria Karlsson i boken *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs roman-konst* (2002) de starka teatrala dragen i författarskapet. Ett idéhistoriskt och existentiellt perspektiv på författarskapet anläggs i en teologisk doktorsavhandling från Karlstad, *Vägen mellan himmel och jord. Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap* (2000) av Margareta Brandby-Cöster.

Vivi Edströms omfattande biografi *Selma Lagerlöf. Livets vågspel* (2002) har kunnat dra nytta av den omfattande nyare forskningen och ger en inträngande bild av både personen och författarskapet.





# Personregister

- Abelove, Henry, 142  
Adlersparre, Sophie, sign. "Esselde", 17, 33, 41, 42, 44, 52, 84, 97, 99, 109, 116, 117  
Afzelius, familjen, 16, 259  
Afzelius, Georgina, 13  
Afzelius, Nils, 36, 37, 39, 46, 50, 51, 52, 74, 82, 250, 252  
Afzelius, Oriel, 12, 13, 257  
Agrell, Alfhild, 19  
Ahlmo-Nilsson, Birgitta, 130, 261  
Ahlström, Gunnar, 208  
Almlöf, Betty, 15  
Almlöf, Knut, 15  
Almlöf, Nils, 15  
Almqvist, Carl Jonas Love, 37  
Ambjörnsson, Ronny, 215, 238  
Andersen, Hans Christian, 39  
Andersen, Vilhelm, 59  
Anderson, Benedict, 188, 208  
Andersson, Theodore, 246, 252  
Andrée, Elfrida, 34  
Ankarcrona, Gustaf, 63  
Ardelt, Monika, 72, 82  
Aristoteles, 100  
Arping, Åsa, 130, 261  
Atterbom, Per Daniel Amadeus, 17  
Auber, Daniel François, 35  
Auerbach, Erich, 216, 219, 238, 260  
Auerbach, Nina, 37  
Austen, Jane, 27  
Austin, John Langshaw, 100, 101  
Bachofen, Johann Jakob, 94  
Balakian, Anna, 101, 102  
Bang, Herman, 42  
Barale, Michele Aina, 142  
Banck, Majt, 70  
Barish, Jonas, 37  
Barn-Maja, 15  
Beauvoir, Simone de, 100, 101, 214  
Bebel, August, 94  
Bell, Anne Olivier, 142  
Bellini, Vincenzo, 105, 116  
Bellman, Carl Michael, 25, 29  
Benedictsson, Victoria, 98, 101  
Berendsohn, Walter, 84, 85, 86, 99, 101  
Bergh, Birger, 53  
Berg, Fridtjuv, 185, 193  
Bergemar, Jenny, 7, 8, 261, 262  
Bergmann, Sven-Arne, 118, 262  
Bergqvist, Olof, 201, 203  
Bergson, Henri, 88  
Bernhardt, Sara, 20, 32, 36, 112, 117  
Bernhart, Walter, 36  
Billing, Gottfrid, 54  
Birgitta, den heliga, 55  
Bizet, Georges, 19, 28  
Björck, Staffan, 220, 231, 238  
Björk, Nina, 214, 220, 221, 224, 238  
Björkegren, Olga, 19, 32  
Bjørnson, Bjørnstjerne, 19, 32, 116

- Bjørnson, Bjørn, 34  
 Bland, Lucy, 101  
 Blixen, Karen, 80  
 Blunt, Alison, 214, 215, 236, 238  
 Bobrikov, Nikolaj, 187  
 Boito, Arrigo, 19, 23, 24, 26, 32, 33,  
 37  
 Bonnier, Karl Otto, 193, 194, 208,  
 254, 256  
 Booth, Wayne C., 251, 252  
 Bosson, Gunnar, 209  
 Bourdieu, Pierre, 97  
 Bournonville, Auguste, 23  
 Brandby-Cöster, Margareta, 165,  
 262  
 Brandberg, fru, 41  
 Brandberg, Ruth, 52  
 Bremer, Fredrika, 8, 99, 119–130,  
 253, 255  
 Brontë, Charlotte, 27  
 Brooks, Peter, 35  
 Burman, Lars, 37  
 Butler, Judith, 86, 100, 101, 134, 135,  
 141, 142, 219, 233, 234, 238  
 Bäckmann, Ida, 77, 82  
 Carby, Hazel V., 213, 238  
 Carlyle, Thomas, 88, 100, 101  
 Cascardi, Anthony J., 181  
 Cather, Willa, 134, 135, 136, 137, 141  
 Cederström, släkten, 74  
 Christ, Carol T., 100, 101  
 Clüver, Claus, 36  
 Coudenhove-Kalergi, Richard N.,  
 76, 77  
 Coyet, Henriette, 8, 74–82, 256  
 Dahlstedt, Barbro Kvist, 102  
 Dahlstedt, Sten, 102  
 Dalin, Alfred, 183, 185, 186, 187,  
 189, 190, 192, 193, 194  
 Davis, Lennard J., 180, 240, 241, 251  
 Death, Sarah, 252  
 Denzin, Norman K., 213, 238  
 Diana, prinsessa, 117, 163  
 Dickens, Charles, 26  
 Dickens, David, 213, 238  
 Donizetti, Gaetano, 116  
 Douglas, Alfred, lord, 136  
 Douglas, Ludvig, 187  
 Douglas, Mary, 214, 238  
 Drysdale, Georg, 95  
 Dumas, Alexander, 19  
 Duncan, Nancy, 215, 238  
 Dyrholm, Inger-Lise, 82  
 Dällenbach, Lucien, 36  
 Edgren-Leffler, Ann-Charlotte, 19  
 Edling, Nina, f. Niehoff, 28  
 Edström, Vivi, 7, 8, 37, 70, 169, 180,  
 181, 209, 248, 252, 261, 262  
 Ehrensvärd, släkten, 74  
 Eichler, Margrit, 99, 101  
 Eidem, Erling, 76  
 Ek, Bengt, 82, 142  
 Ek, Selma, 19, 20, 24, 32, 33  
 Ekenwall, Asta, 100, 101  
 Ekenstam, Claes, 262  
 Ekman, Kerstin, 63  
 Ekner, Reidar, 65  
 Elenius, Lars, 8, 262  
 Eliot, George, 27  
 Elizabeth II, 118  
 Elkan, Sophie, 43, 45, 46, 47, 54, 55,  
 62, 68, 69, 74, 106, 112, 132, 133,  
 136, 139, 140, 146, 169, 170, 180,  
 181, 186, 190, 191, 192, 200

- Ellis, Henry Havelock, 96, 139  
 Ellmann, Richard, 142  
 Engdahl, Horace, 87, 88, 100, 101  
 Engels, Friedrich, 94  
 Engström, Albert, 63  
 Eriksson, Erik, 62  
 Esselde, se Adlersparre, Sophie  
 Eugen, prins, 76  
 Faderman, Lillian, 138, 142  
 Falbe-Hansen, Ida, 33, 42, 45, 52,  
     117  
 Fallström, Daniel, 111  
 Faludi, Susan, 151, 165  
 Fay, Brian, 212, 238  
 Fehr, Fredrik August, 106, 107, 110,  
     111, 113, 114  
 Fehrman, Carl, 37  
 Fichte, Johann Gottlieb, 88  
 Fogelqvist, Torsten, 64  
 Fontana, Andrea, 213, 238  
 Forestier, Louise, 100, 101  
 Forssell, Lars, 65  
 Forsås-Scott, Helena, 248, 252  
 Foucault, Michel, 100, 101  
 Fraser, Nancy, 213, 238  
 Fredrikson, Gustaf, 15, 19  
 Fridholm, Roland, 62, 65, 70  
 Frye, Northrop, 120, 130  
 Fryxell, Anders, 55  
 Fryxell, Eva, 39, 44  
 Fröding, Gustaf, 45, 58  
 Gad, Emma, 34  
 Gademan, Göran, 18, 23, 24, 29, 36,  
     37  
 Geijer, Erik Gustaf, 64, 65  
 Gellerstedt, Albert Theodor, 55  
 Gerholm, Lena, 235, 239  
 Gillis, John, R., 235, 239  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 23,  
     117, 151, 257, 258  
 Gounod, Charles, 19, 22, 23, 24, 32  
 Grabow, Mathilda, 17  
 Graves, Peter, 8, 262  
 Gullberg, Helge, 36  
 Gullberg, Hjalmar, 37  
 Gumælius, Gundla, 18, 118  
 Gustav III, 14  
 Gustav, kronprins (Gustav V), 187  
 Gustav VI Adolf, 77  
 Gut, Emmy, 81, 82  
 Hagström, Ylva, 262  
 Hall, Radclyffe, 139  
 Hallberg, Peter, 67  
 Hallström, Ivar, 19  
 Hallström, Per, 54, 70  
 Halperin, David M., 142  
 Hammargren, Davida, 250  
 Hammargren, Nana (f. Lagerlöf),  
     38, 250  
 Hansson, Per Albin, 255  
 Hartman, Ellen, 19, 20, 32, 36  
 Hartman, Viktor, 26  
 Hattje, Ann-Katrin, 262  
 Hauptmann, Gerhardt, 34  
 Hedberg, Frans, 112, 116  
 Hedin, Christer, 71, 81  
 Hedin, Sven, 190  
 Hedling, Erik, 35  
 Heidenstam, Verner von, 54, 62,  
     63, 190  
 Hennel, Ingeborg Nordin, 7, 8, 31,  
     36, 37, 261  
 Henning, Betty, 33  
 Herner, Sven, 81

- Hildeman, Karl Ivar, 58, 67, 70  
 Hitler, Adolf, 76  
 Hodell, Frans, 12  
 Holm, Birgitta, 7, 39, 50, 53, 85, 86,  
 99, 100, 102, 124, 130, 139, 142, 262  
 Holm, Elsa, 52  
 Hwasser, Elise, 19, 32, 36, 103, 104,  
 106, 107, 110–117  
 Håstad, Elis, 209  
 Høeg, Peter, 167, 180  
 Högberg, Martin, 180  
 Högström, Sally, 52  
 Ibsen, Henrik, 19, 32, 33, 34, 106,  
 112, 115, 117  
 Irigaray, Luce, 94, 101, 102  
 Jackson, Margret, 101, 102  
 Janzon, Per, 19  
 Janzon, Åke, 60, 65  
 Jensen, Elisabeth Møller, 130  
 Jerring, Sven, 53  
 Johan III, 144, 145  
 Johannesson, Eric, 51  
 Johannisson, Karin, 95, 96, 101, 102  
 Johansson, Klara, 130  
 Jonsson, Bibi, 36  
 Jonth, Margareta, 180  
 Josephson, Ludvig, 14  
 Josephson, Ragnar, 82  
 Jung, Carl Gustav, 155, 159  
 Jönsson, Arne, 261  
 Kaper, Ernst, 53  
 Karl X Gustav, 259  
 Karlfeldt, Erik Axel, 8, 54–70  
 Karlsson, Maria, 35, 118, 262  
 Keijser, Gustaf, 40, 51  
 Key, Ellen, 44, 80, 183, 184, 185, 208,  
 209  
 Kierkegaard, Søren, 88  
 Kleman, Ellen, 130  
 Klint, Stefan, 262  
 Kopperschmidt, Josef, 117, 118  
 Krafft-Ebing, Richard Freiherr von,  
 139  
 Kristeva, Julia, 86, 95, 100, 101, 102  
 Kullgren, Carina, 8, 262  
 Lagercrantz, Olof, 64, 65, 67  
 Lagerlöf, Anna (syster), 12, 15  
 Lagerlöf, Anna (faster, g. von  
 Wachenfeldt), 60  
 Lagerlöf, Daniel, 145, 255, 256  
 Lagerlöf, Gerda, 15, 17, 33, 45  
 Lagerlöf, Erik Gustaf, 11, 16, 63  
 Lagerlöf, Johan, 16  
 Lagerlöf, Karl-Erik, 165  
 Lagerlöf, Lovisa, 12, 41, 42, 254  
 Lagerroth, Erland, 37, 116, 151, 165  
 Lagerroth, Ulla-Britta, 7, 8, 35, 37,  
 82, 116, 117, 118, 261  
 Landgren, Bengt, 70  
 Lange, Algot, 19, 21, 23, 24  
 Larsson, Inger, 180  
 Larsson, Lisbeth, 238  
 Larsson, Olof Henrik, 168, 169  
 Laula, Elsa, 201  
 Laurell, Aline, 254  
 Laurell, Elin, 253, 254, 255, 259  
 Laurell, Emma, 15  
 Leithner, Christina von, 81  
 Levertin Oscar, 64, 144  
 Levin, Hjärdis, 101, 102  
 Lidström, Carina, 165  
 Lilja, Eva, 51, 100, 261  
 Lind, Jenny, 103, 104, 105, 106, 107,  
 113, 114, 116

Lindahl, Anna, 50  
 Lindberg, August, 35  
 Linder, Gurli, 40, 51, 52  
 Linder, Nils, 40  
 Lindgren, Torgny, 38  
 Lindstedt, Maria Cronberg, 82  
 Lindkvist, Selma, 15  
 Lindqvist, Sigvard, 52  
 Litvak, Joseph, 37  
 Ljunggren, Gustaf, 117  
 Ludvigsen, Silvia Hagberg, 37  
 Lukács, Georg, 181  
 Lund, Hans, 35  
 Lundgren, Solveig, 49, 53  
 Luther, Martin, 147, 149, 163, 165  
 Mallarmé, Stéphane, 89  
 Malmros, Elise, 34, 46, 69, 78  
 Manguel, Alberto, 51  
 Mannerheim, Augustin, 39, 50, 51,  
 53  
 Marshall, David, 37  
 Martin, Wallace, 240, 251  
 Matus, Jill L., 101, 102  
 Melberg, Arne, 216, 219, 233, 239  
 Meyerbeer, Giacomo 14, 35, 116  
 Miller, Joseph Hillis, 166, 180  
 Mjöberg, Jöran, 58, 70  
 Molander, Harald, 19  
 Molnár, István, 35  
 Moore, Henrietta, 214  
 Mosse, George, 100, 102  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 19, 21  
 Munck, Kerstin, 7, 261  
 Myrberg, Per, 50  
 Myrdal, Alva, 80  
 Myrdal, makarna, 255  
 Möller, Håkan, 261  
 Nicholson, Linda, 213, 239  
 Niehoff, Dina, 28  
 Nietzsche, Friedrich, 60, 62, 88, 98,  
 101, 102  
 Nordensvan, Georg, 14, 15, 35, 36  
 Norrhem, Svante, 140, 142  
 Nyblom, Helena, 33, 43  
 Nyman, Margareta, 74, 81  
 Nösselt, Friedrich August, 39  
 Odén, Birgitta, 8, 81, 261  
 Oedman, Johan, 146  
 Olander, Valborg, 46, 140, 146, 149,  
 165, 186, 189, 190, 191, 192, 208,  
 209, 254  
 Olofsson, Birgitta, 36  
 Ong, Walter, 48, 49, 52, 53  
 Oxenstierna, Axel, 196, 259  
 Paasi, Anssi, 212, 239  
 Petherick, Karin, 132, 133, 141, 142  
 Petri, Laura, 82  
 Piltz, Anders, 81, 261  
 Proust, Marcel, 256  
 Ralf, Klas, 37  
 Register, Cheri, 145, 164  
 Rich, Adrienne, 142  
 Romanus-Alfvén, Anna-Clara, 52,  
 209  
 Rose, Gillian, 214, 215, 236, 238  
 Rosenberg, Tiina, 35, 142  
 Runeberg, Johan Ludvig, 39, 65  
 Rydberg, Viktor, 117  
 Rydbeck, Kerstin, 53  
 Rydholm, Stella, 164  
 Rundgren, Herman, 117  
 Rørby, Birgitte, 73  
 Sahlin, Enar, 46, 52  
 Said, Edward, 197, 198, 209

- Sardou, Victorien, 19, 20, 32, 117  
 Schanze, Helmut, 118  
 Schenck, Linda, 242, 252  
 Scher, Steven Paul, 36  
 Schopenhauer, Arthur, 88  
 Schück, Henrik, 69  
 Schou, Søren, 167, 180  
 Scott, Walter, 39  
 Scribe, Eugène, 19, 116  
 Sedgwick, Eve, 135  
 Shakespeare, William, 11, 19, 20, 29, 117  
 Silverstolpe, Fredrik, 142  
 Silfverstolpe, Malla, 119  
 Slunga, Nils, 208, 209  
 Snoilsky, Carl, 17, 84, 117  
 Somers, Margaret R., 212, 213, 215, 239  
 Spencer, Charles, earl, 117  
 Stanton, Elisabeth Cady, 94  
 Starbäck, Georg, 39  
 Starbäck, Karl, 207  
 Stenberg, Lisbeth, 7, 8, 36, 99, 102, 116, 117, 118, 135, 142, 214, 221, 233, 239, 261, 262  
 Stiller, Mauritz, 30  
 Stolpe, Sven, 64  
 Strindberg, August, 84, 100, 259  
 Sturlason, Snorre, 109  
 Swedjemark, John, 51  
 Syreeni, Kari, 262  
 Säterberg, Herman, 16, 256, 257, 258  
 Sörlin, Sverker, 208, 209, 215, 238  
 Tegnér, Esaias, 34, 39, 54, 64, 109, 110, 117  
 Thackeray, William Makepeace, 26  
 Thomsen, Bjarne Thorup, 8, 262  
 Thorsson, Inga, 80  
 Thulin, Sven, 208, 209  
 Tideström, Gunnar, 58, 63  
 Toijer-Nilsson, Ying, 7, 17, 36, 51, 52, 70, 82, 99, 117, 133, 141, 164, 165, 180, 181, 252  
 Topelius, Zacharias, 39, 55, 184  
 Tornstam, Lars, 72, 75, 79, 80, 81, 82  
 Torstensson, Stig, 50  
 Trier, Lars von, 163  
 Tunström, Göran, 38  
 Zorn, Anders, 56, 63  
 Udvardy, Monica, 82  
 Ulf, Gurli, f. Åberg, 32, 36  
 Ulvenstam, Lars, 82  
 Undén, Östen, 76  
 Uppström, Aivva, 51  
 Vajda, Györgi M., 100, 102  
 Verdi, Giuseppe, 17, 18  
 Vinge, Louise, 51, 82, 145, 147, 162, 163, 164, 165, 261  
 Waern, Leonard, 51  
 Wagner, Richard, 88  
 Wahlström, Lydia, 142  
 Wallroth, Kalle, 16  
 Wallroth, Kristoffer, 12, 13  
 Warburg, Karl, 46, 147, 165  
 Watt, Ian, 171, 180  
 Watts, Cedric, 240, 241, 251  
 Weber, Carl Maria von, 19, 116  
 Weidel, Gunnel, 118, 165, 252  
 Wellek, René, 100, 102  
 Werin, Algot, 74  
 Widegren, Matilda, 47, 80, 116, 117  
 Wilde, Oscar, 96, 131, 134, 135, 136, 140

Willman, Anders, 18, 19, 23, 24, 26,  
37  
Winterhjem, Hedvig, 51  
Wivel, Henrik, 85, 86, 98, 99, 102,  
165  
Wolf, Werner, 36  
Woolf, Virginia, 139

Worth, George, J., 37  
Wåhlin, Kristian, 51  
Wägner, Elin, 40, 44, 45, 51, 52, 78,  
80, 82, 102, 132, 141  
Åberg, Gurli, se Ulff  
Ödman, Anders, 19, 24

Läs mer om Symposions utgivning på:  
[www.symposion.se](http://www.symposion.se)  
Vi har givit ut åttahundra titlar sedan starten 1981.

