

# HUMANETTEN

Nummer 39 Hösten 2017

---

## INNEHÅLL:

### Jubileumsnummer: tio år av litteraturvetenskapliga sommarkurser

Redaktören har ordet	3
<b>Helene Ehriander &amp; Maria Nilson</b> , Förord	4
<b>Helene Ehriander &amp; Maria Nilson</b> , Frihet i en liten burk? Om flexibilitet och struktur i nätbaserad undervisning	6
<b>Magnus Eriksson</b> , Om sommarkurserna i Kreativt skrivande	14
<b>Emma Tornborg</b> , Fantasin som medel att bearbeta rädslor – <i>En stackars liten haj</i> och bilderbokens unika förutsättningar*	20
<b>Hilma Olsson</b> , Att läsa mellan raderna på metafiktio. Om flickskapets aktörskap i <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> *	32
<b>Martin Hellström</b> , Från blomsterutopi till miljödystopi. Bilden av miljö och ekologi i två pjäser för ungdomar*	45
<b>Malin Alkestrand</b> , "Nineteen Years Later": Maktrelationen mellan barn och vuxna i Harry Potter-böckerna och <i>Harry Potter and the Cursed Child</i> *	53
<b>Eva Nordlinder</b> , Fantasyomslag för alla åldrar	69
<b>Helene Ehriander</b> , Astrid Lindgren – den motvilliga celebriteten*	82
<b>Linda Piltz</b> , Från komplex romanfigur till stereotypisk hårdkokt hjälte? Lisbeth Salanders transformation i <i>Det som inte dödar oss</i> *	98
<b>Maria Nilson</b> , Nådens tuttar. Om skönheter, odjur och den frälsande kvinnokroppen i modern romance*	110
<b>Anna Höglund</b> , Vampyrerna i Charlotte Perkins Gilmans tapet: En intertextuell studie av vampyrmotivet i <i>The Yellow Wallpaper</i> och Edgar Allan Poes <i>Ligeia</i> *	124
* = refereegranskad artikel	
<u>Refereegranskad artikel, övrig</u>	
<b>Adrian Anderson</b> , Tystnad – talande tystnad: Luckor och möjlighetsutrymmen i Alice Munros novell "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage"	145
Författarpresentationer	164

## **Om HumaNetten**

*HumaNetten* tillkom hösten 1997 för att förverkliga ett av målen i den dåvarande humanistiska institutionen vid Högskolan i Växjö ”Verksamhetsplan och kvalitetsprogram för läsåret 1997/98”, nämligen att göra texter producerade vid institutionen tillgängliga för en större läsekrets. Redan från början bestämdes att detta skulle bli en helt och hållet elektronisk tidskrift, med utgivning vår och höst, vilket idag betyder att *HumaNetten* är universitets-sveriges äldsta elektroniska tidskrift! Alltsedan starten har *HumaNetten*, förutom artiklar i skilda ämnen, innehållit recensioner av nyutkommen litteratur en debattavdelning.

Från och med vårumret 2013, utges *HumaNetten* av Fakulteten för konst och humaniora vid Linnéuniversitetet.

*HumaNetten* tar emot såväl populärvetenskapliga bidrag som refereegranskade forskningsartiklar. Bidragsgivare bör ange till vilken kategori deras bidrag syftar. Forskningsartiklar anonymiseras och skickas till två anonyma granskare. Inskickade artiklar bör vara högst 12 000 ord och använda Harvardsystemet för referenser.

Bidrag till *HumaNetten* skickas som Word- eller RTF-dokument till redaktionen. Redaktionen förbehåller sig rätten att kvalitetsgranska och refusera insänt material.

© respektive författare. Det är tillåtet att kopiera och använda material ur *HumaNetten* för forskningsändamål om källan anges. För övriga ändamål kontakta respektive artikelförfattare.

*HumaNettens* redaktion utgörs för närvarande av: docent Hans Hägerdal, docent Karin Larsson Eriksson, lektor Per Sivefors och lektor Gunilla Söderberg.

Webb: <https://open.lnu.se/index.php/hn/index>

Kontakt med *HumaNetten*: Hans Hägerdal ([hans.hagerdal@lnu.se](mailto:hans.hagerdal@lnu.se)).

Postadress och telefon:

HumaNetten, c/o Hans Hägerdal, Fakulteten för konst och humaniora, Linnéuniversitetet,  
351 95 VÄXJÖ

Tel 0772-28 80 00 (vx)

ISSN: 1403-2279

# Redaktören har ordet

Litteratur på nätet låter kanske bekant, men vad sägs om litteraturvetenskapliga sommarkurser? Linnéuniversitetet ligger sedan många år i framkant med digitalt lärande, numera understött av spännande forskning om Digital Humanities. Upptagningsområdet har varit Sverige eller till och med världen, och intresset har ofta varit enormt. Ett samarbete mellan litteraturvetenskap och historia, ”Att skriva historiska romaner”, lockade för en del år sedan hundratals mer eller mindre långväga studenter, och kursen ”Kreativt skrivande – en introduktion” hade så mycket som 5000 sökande. Även om bara en mindre del av alla dessa kunde beredas plats, visar det på det stora intresset för den humaniora som ofta påstås befinna sig i kris. Mot bakgrund av detta ägnas större delen av *HumaNettens* julnummer åt någonting mindre juligt, nämligen sommarkurserna vid Institutionen för film och litteratur vilka nu fyller tio år. Två av lärarna på institutionen, Helene Ehriander och Maria Nilson har tagit initiativet till numret och fungerat som gästredaktörer med den äran. De bägge presenterar temat och författarna i ett separat förord. För att göra en lång historia kort har tio forskare skrivit artiklar om så skilda ämnen som vampyrer, bilderbokshajar, Harry Potter och Astrid Lindgren. Av övriga alster i detta nummer analyserar Adrian Anderson en intressant novell av nobelpristagaren Alice Munro. Nästa nummer av *HumaNetten* utkommer i juni nästa år. Till dess önskas en riktigt God Jul.

För redaktionens räkning

Hans Hägerdal

# Förord

Helene Ehriander & Maria Nilson

Det har nu gått ett decennium sedan Helene Ehriander startade den första sommarkursen vid Litteraturvetenskapliga institutionen på Växjö universitet, som idag heter Institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet. Det började med en kurs om Astrid Lindgrens författarskap, vi fortsatte med att bli det första universitet i Skandinavien som erbjöd en universitetskurs fokuserad på J. K. Rowlings Harry Potter-böcker och har under årens lopp skapat ett tiotal kurser som fokuserat på exempelvis barn- och ungdomslitteratur, chick lit och romance samt vampyrfiktion.

Utbudet av distanskurser ökar för de flesta lärosäten, men för ett flertal universitet är det först nu som den stora satsningen sker. Vissa universitet har haft en satsning på distanskurser, men tvingats att avveckla en del av dem då de blivit alltför tidskrävande och haft för dålig genomströmning, men sammantaget ser vi en ökning av antalet distanskurser i hela Sverige. Sedan Helene Ehriander startade den första sommarkursen om Astrid Lindgrens författarskap 2006 har efterfrågan på och utbudet av distanskurser hos oss bara ökat och vi har idag fler kurser på distans än vi har på campus och sommarterminen har blivit lika stor som vår- och höstterminen. Vad är då poängen med att ha nätbaserade kurser? En fördel för ett universitet på småländska höglandet är naturligtvis att utbildningarna kan erbjudas studenter från hela landet.

Naturligtvis kräver en nätbaserad kurs att undervisande lärare skaffar sig kunskap om och utnyttjar de tekniska resurser och verktyg som vi idag har till vårt förfogande. Idag har alla LNU:s kurser, även de som går på campus, en lärplattform som både undervisande lärare och studenter kan använda, men det är sällan lärplattformens möjligheter utnyttjas fullt ut. Under dessa tio år med sommarkurserna, då vi gått från lärplattformen First Class, via Moodle till dagens MyMoodle, har en snabb utveckling skett och vi har idag tillgång till tekniska lösningar som inte var tillgängliga när vi startade. Samtidigt är verktyg just verktyg. En viktig erfarenhet är att verktyg både måste testas och finslipas för att verkligen vara till nytta.

En utmaning har varit att bemöta de studenter som sökt sig till dessa kurser. Vi har under årens lopp sett allt tydligare att sommarkurserna lockar till sig en heterogen studentgrupp och vi möter såväl de studenter som via en sommarkurs för första gången läser vid ett universitet, som lärare och bibliotekarier som ser kurserna som ett sätt att kompetensutveckla sig under en sommarledighet.

När vi fick tillfälle att göra ett jubileumsnummer av HumaNetten fick vi nöjet av att kontakta både gamla och nya kolleger och fråga dem om de ville medverka. De flesta av oss som undervisar på sommarkurserna och som skapat kurser för sommarterminen, forskar inom samma fält som vi undervisar om. Detta nummer innehåller alltså dels artiklar om att undervisa på nätet, dels artiklar som på olika sätt för forskningen om barn- och ungdomslitteratur samt populärfiktion ett steg vidare.

I två artiklar diskuteras olika aspekter av att undervisa på nätet. Helene Ehriander och Maria Nilson beskriver hur arbetet med sommarkurserna utvecklats och hur, bland annat,

examinationen förändrats under årens lopp och Magnus Eriksson diskuterar de utmaningar och möjligheter som det innebär att undervisa i kreativt skrivande på distans.

Övriga artiklar är på olika sätt kopplade till de olika sommarkurser vi haft under dessa tio år. Många av artiklarna handlar om barn- och ungdomslitteratur. Emma Tornborg analyserar bilderboken *En liten stackars liten haj* av Mårten Sandén och Per Gustavsson, där också barnets upplevelse av boken står i centrum. Hilma Olsson diskuterar flickskap och agens i sin artikel om Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* genom att lyfta fram romanens olika metafiktiva nivåer. Martin Hellströms artikel handlar om dramatik för barn där han genom att jämföra två dramer från två olika epoker analyserar hur förhållandet mellan människa och natur framställs och vilken världsbild dramerna innehåller. Ålder och maktförhållanden mellan barn och vuxna står i fokus i Malin Alkestrands artikel om Harry Potter-böckerna, medan Eva Nordlinder i sin artikel diskuterar en av fantasy-genrens paratexter genom att analysera ett antal olika omslag. Helene Ehriander diskuterar i sin artikel Astrid Lindgren som beundrad författare, celebritet och ikon.

I Linda Piltz artikel går vi över till populärfiktionen. Hon fokuserar på den fjärde delen i Millennium-serien, nämligen David Lagercrantz *Det som inte dödar oss* och jämför skildringen av Lisbeth Salander med hur hon framställs i Stieg Larssons trilogi. Hon diskuterar hur karaktären Lisbeth Salander utvecklas från en komplex och mångfacetterad karaktär till att bli en betydligt enklare och mer statisk. I Maria Nilsons artikel är det genren romance som står i centrum. Hon diskuterar hur folksagan "Skönheten och Odjuret!" på olika sätt återberättas och omtolkas i dagens romantiska underhållningslitteratur. I Anna Höglunds artikel knyts dåtidens populärfiktion samman med vad vi kan kalla en modern klassiker när hon analyserar Charlotte Perkins Gilmans *Den gula tapeten* och Edgar Allan Poes *Ligeia* med fokus på dess vampyrer.

# Frihet i en liten burk? Om flexibilitet och struktur i nätbaserad undervisning

Helene Ehriander & Maria Nilson

2016 är det tio år sedan Helene Ehriander startade den första sommarkursen vid Litteraturvetenskapliga institutionen på Växjö universitet, som idag heter Institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet. Kursen handlade om Astrid Lindgrens författarskap och blev en stor succé med flera hundra studenter från hela landet. Idag har vi erfarenheter från ett tiotal distanskurser i varierande ämnen och från tusentals studenter som gått våra sommarkurser. Vi har genom åren arbetat med ett flertal olika lärplattformar och utvecklat både kursinnehåll och en allt mer medveten nätpedagogik under årens lopp. Lärandets villkor och förutsättningar förändras ständigt, och det blir särskilt tydligt när man arbetar med nätbaserad undervisning där den tekniska utvecklingen går framåt i snabb takt. I följande artikel diskuterar vi hur vi arbetat med våra nätbaserade kurser och vilka förändringar vi gjort genom åren där vi dels gått från det mer flexibla till det mer strukturerade, dels blivit betydligt skickligare på att både aktivera studenter och på att få dem att samarbeta med varandra. Vi kommer att fokusera vår diskussion på utmaningar och motgångar, men också framgångar vad gäller att arbeta med flexibilitet och struktur i nätbaserad undervisning.

## Tio år med sommarkurser

Våren 2015 var Linnéuniversitetet värd för den nationella litteraturvetarkonferens med fokus på utbildning som vartannat år hålls i Sverige. Temat för konferensen var denna gång distansundervisning och idag är det vanligt för de lärosäten som ger kurser i litteraturvetenskap att åtminstone ha någon kurs som går helt på nätet. Utbudet av distanskurser ökar men för ett flertal universitet är det först nu som den stora satsningen sker. Vissa universitet har haft en satsning på distanskurser, men tvingats att avveckla dem då de blivit alltför tidskrävande och haft för dålig genomströmning, men nu ser vi en ökning av antalet distanskurser i hela Sverige. Sedan Helene Ehriander startade den första sommarkursen om Astrid Lindgren 2006 har efterfrågan på och utbudet av distanskurser hos oss bara ökat och vi har idag fler kurser på distans än vi har på campus och sommarterminen har blivit lika stor som vår- och höstterminen.

Vad är då poängen med att ha nätbaserade kurser? En fördel för ett universitet på småländska höglandet är naturligtvis att utbildningarna kan erbjudas studenter från hela landet. Vi har etablerat oss som ett lärosäte med framgångsrika och intressanta sommarkurser, något som bidrar till att vi år efter år har ett stort antal sökande till de kurser som utlyses. Kurserna lockar inte bara studenter som har tidigare erfarenhet av litteraturvetenskap, utan många får genom kurserna sin första kontakt med ämnet.

Vi utgår ifrån ett sociokulturellt och kommunikativt perspektiv på lärande. Av stor vikt för hur lärandet går till och vilka resultat det får är i vilka kulturella omständigheter vi lever

och lärandet sker. Således är lärandet kontextbundet. Vi uppfattar saker olika beroende på de kulturella mönster och företeelser vi är uppväxta med och som vi omges av. Vårt lärande styrs också av de kommunikativa mönster vi lärt oss att tolka utifrån ett visst perspektiv. Med andra ord är vi i vårt lärande beroende av den kultur vi omges av och att vi är kulturella varelser som hela tiden samspelar med andra människor och vår kulturella omgivning. Det benämner Roger Säljö "sociokulturellt perspektiv" (Säljö 2010: 17). Ett annat begrepp som är centralt hos Säljö är "kulturpsykologi". (Säljö 2010: 17) Med detta menar han att det är viktigt att intressera sig för hur individer och grupper tillägnar sig och utnyttjar fysiska och kognitiva resurser. I denna aspekt är samspelet mellan kollektiv och individ i fokus.

Säljö menar vidare, och då hänvisar han till Vygotsky, att redskapen och verktygen är väsentliga när man betraktar lärande ur sociokulturella aspekter. (Säljö 2010: 20). När vi tillägnar oss de resurser vi behöver för att kunna bli delaktiga i den interaktion som eftersträvas för positiv inläring behöver studenterna kunna använda redskapen, greppa verktygen och kunna interagera med andra. Det finns många som av sociokulturella och kulturpsykologiska anledningar utesluts av den tradition som bestämt hur denna kultur ska se ut. Vi arbetar ständigt med frågan hur vi ska kunna underlätta för så många som möjligt att bli en del av vår utbildningsmiljö, naturligtvis utan att sänka kraven eller tulla på kvaliteten. Säljö skriver att det är genom kommunikation som sociokulturella resurser skapas och förs vidare. För att lärandet ska bli så bra och effektivt som möjligt krävs att de interagerande delar idéer, värderingar, kunskaper, artefakter och sätt att kommunicera. Säljö skriver vidare att handlingar och kunskaper måste utifrån ett sociokulturellt perspektiv "relateras till sammanhang och verksamheter". (Säljö 2005: 130) Detta är en viktig aspekt och vi som arbetar med både vårt eget livslånga lärande och att underlätta för andra personers lärande måste ta de sociokulturella aspekterna i beaktande både då vi försöker konstruera en lyckad plattform för lärande och då vi ibland måste analysera varför ett lärande inte fick önskade resultat.

## Från First Class till MyMoodle

Naturligtvis kräver en nätbaserad kurs att involverade lärare skaffar sig kunskap om och utnyttjar de tekniska resurser och verktyg som vi idag har till vårt förfogande. Samtidigt har idag alla LNU:s kurser, även de som går på campus, en lärplattform som både undervisande lärare och studenter kan använda men det är sällan dessa utnyttjas fullt ut. Under dessa tio år med sommarkurserna, då vi gått från lärplattformar som First Class, via Moodle till dagens MyMoodle, har en snabb utveckling skett och vi har idag tillgång till tekniska lösningar som inte var tillgängliga när vi startade. Samtidigt är verktyg just verktyg. I *Med hög kvalitet på nätet. En handbok i nätbaserad undervisning för universitetslärare* påpekar Lofström et al att: "Informations- och kommunikationstekniken i sig gör inte undervisningen kvalitativ och den hjälper inte heller de studerande som sådan att lära sig" (Lofström et al 2007: 12). En viktig erfarenhet är att verktyg både måste testas och finslipas för att verkligen vara till nytta.

Nya medier och teknologi gör det möjligt att genomföra undervisning på flera olika sätt och använda olika undervisningsmaterial. Samtidigt kan dessa metoder från individens synvinkel vara kognitivt belastande, vilket stör inläringen. Vid planering och genomförande av nätbaserad undervisning är det alltså viktigt att planeringen, lärarens och den studerandes

verksamhet samt funktioner för informationsbehandling beaktas som en helhet (Löfström et al 2007: 15).

Även om lärplattformen i sig blivit bättre och bättre har det varit ett stressmoment att tvingas byta med jämna mellanrum och det har aldrig varit vi som pedagoger som initierat varken ett byte eller en uppgradering, vilka samtidigt naturligtvis varit nödvändiga. Ett dilemma vi diskuterat en hel del inom lärarlaget är att det inte alltid känns som om vi pedagoger blir involverade eller ens tillfrågade när en lärplattform ska uppgraderas och att samarbetet mellan lärare, IKT-pedagoger och IT-support behöver utvecklas. Detta måste också få vara ett samarbete som får ta tid.

Vi har idag betydligt fler möjligheter till kompetensutveckling för undervisande lärare inom IKT-pedagogik och även här finns mer att göra. Dels behöver naturligtvis lärare tid till denna kompetensutveckling, en tid som inte alltid finns, dels vore det en fördel om det blev tydligt meriterande att ha gått kurser inriktade på distans-undervisning vid exempelvis tjänstetillsättningar. Samtidigt som utbudet av utbildningsmöjligheter ökar, ser vi också ett större behov av vägledning för den enskilda läraren så att hen får den kompetensutbildning hen behöver.

## Handbokens betydelse

Under vårt förändringsarbete med sommarkurserna har en hel del fokus legat på just introduktionen och vi har diskuterat hur vi ska få fram den nödvändiga informationen till studenterna vad gäller såväl kursens innehåll som hur lärplattformen ska kunna användas på bästa sätt. Vi har lagt mycket tid på att skapa en handbok vars innehåll är allmänt för samtliga sommarkurser och kursspecifikt för den kurs studenten ska läsa. Handboken innehåller dels sådant som alla studenter vid Linnéuniversitetet bör känna till, dels en studieguide för den enskilda kursen. Det är mycket information som trängs i denna guide och studenterna föredrar många gånger att hellre använda de frågeforum som finns på plattformen än att ta till sig den utlagda informationen. För att minimera antalet frågor, som redan är besvarade, ligger numera handboken med studieguiden först i kursrummet och det är det första dokument som studenterna möter. Dessutom kompletteras numera den skrivna handboken med inspelade föreläsningar för att underlätta introduktionen och för att tillgodose studenternas olika lärtilar.

I sin utvärdering av Linnéuniversitetets distansundervisning menar Creelman och Reneland-Forsman bland annat att introduktionen är av högsta vikt (Creelman & Reneland-Forsman 2012). Det går inte att sticka under stol med att genomströmningen är lägre på distanskurser än på campuskurser, något som naturligtvis kan bli ett ekonomiskt dilemma och vi vet idag att det är lätt att tappa studenter de första veckorna på en kurs. För att undvika detta behövs inte bara tydlig och lättöverskådlig information om kursupplägg och examination. Det behövs också närvarande lärare och fungerande teknik som är lättbegriplig för studenterna. Vi har som mål att svara på frågor och kommentera inlägg så fort som möjligt.



En poäng med en tydlig introduktion är också att synliggöra kursens upplägg och mål. Hattie menar att: "Visible teaching and learning occurs when learning is the explicit and transparent goal, when it's appropriately challenging, and when the teacher and the student both (in their various ways) seek to ascertain whether and to what degree the challenging goal is attained" (Hattie 2012: 18). Vi strävar också efter att i examinationsuppgifterna tydligt synliggöra kursmålen.

Idag diskuteras "digital literacy" som ett alltmer viktigt begrepp. Då mycket av både vår kommunikation och vårt kunskapssökande sker på nätet är det väsentligt att utveckla en förmåga att hantera allt från Wikipedia till sociala medier och hur asynkron kommunikation på kursplattformarna ska föras för att inte bli till missförstådd och kanske såra en kurskamrat eftersom text många gånger kan låta hårdare än en hastigt fälld replik där kroppsspråk och miner understryker att det handlar om ett skämt. För att underlätta studenters lärande behöver vi också låta dem utveckla sin "digital literacy" och detta måste vara en del av kursens upplägg då det är lätt för studenterna att tro att eftersom kursen finns på nätet så går det också att plocka information från allehanda källor som ligger ute på internet. *Doug Belshaw skriver i sin avhandling om "digital literacy"*:

Digital literacies are transient: they change over time, may involve using different tools or developing different habits of mind, and almost always depend on the context in which an individual finds herself. They can be scaffolded and developed but to do so, involves more than training, it involves education. Digital literacies cannot be developed in one - off contextualized half-day workshop (Belshaw 2012: 204).

Det är lätt att falla i fällan och tro att dagens studenter behärskar allt från informationssökning på nätet, till hur man chattar eller hur man laddar upp ett fotografi på sin profil. Det är förvånansvärt många studenter som står lika handfallna inför tekniken som deras medelålders lärare och vikten av tydlig information och relevanta hjälpmedel är stor. Om tekniken krånglar, och det kan då handla om allt från att det inte går att logga in på lärplattformen till att det är svårt att hantera olika diskussionsforum, att det är krångligt att hitta e-böcker eller att chatten hela tiden hakar upp sig, förlorar vi de studenter som känner sig osäkra. Edmunds och Conole diskuterar i en artikel vad de kallar för: TAM – Technology Acceptance Model. Det krävs en viss acceptans inför och erfarenhet av de tekniska lösningar vi använder oss av (Edmunds & Conole 2012). Idag har vi betydligt mer information av detta slag i kursernas handböcker, dels för att vi insett att det behövs, dels för att våra tillgängliga verktyg blivit mer avancerade och kräver mer av både undervisande lärare och studenter.

Tekniken är naturligtvis endast en liten del av nätundervisning, men det är en viktig del och vi lägger ibland blygsamt med tid på att utveckla och finslipa vad som skulle kunna bli hjälpsamma pedagogiska verktyg. Avriam och Eshet-Alkalai menar att:

It is possible to help students acquire skills in two ways: directly, by developing courses in the relevant skills, or indirectly, by designing the learning environments or the curriculum in such a way that the necessary skills are acquired 'naturally' while acting and learning in the environment for other purposes [...] (Avriam & Eshet-Alkalai 2006).

Även om våra kursmål inte innehåller något om att utveckla en digital kompetens hos våra studenter är det nödvändigt att vi arbetar med det.

## Vilka studenter har vi och vad behöver de?

Betydelsen av att redan från början veta vilka studenter som ska gå en kurs och vilka förkunskaper de har går naturligtvis inte att underskatta. Elmgren och Henriksson skriver i *Universitetspedagogik* om vikten av att ”bygga undervisningen med hänsyn till studenternas förförståelse” (Elmgren & Henriksson 2010: 51), vilket kan jämföras med Conole som skriver: “Understanding the nature of your learners, their competences, aspirations and perceptions is important and need to feed into the designprocess” (Conole 2015: 4). Hur hanterar man då detta på en nätbaserad kurs med tvåhundra studenter? Våra studentgrupper på dessa kurser är påfallande heterogena och många är de studenter som ägnar sig åt det som kallas livslångt lärande och som innebär en stark relation mellan kunskap och yrkesutövande. Vi har ett stort antal yrkesverksamma lärare och bibliotekarier som läser sommarkurserna som fortbildning, vi har ett flertal litteraturstudenter som återkommer år efter år och vi har en hel del studenter som aldrig läst vid universitetet tidigare och som nu vill försöka sig på högre studier eftersom de är intresserade av ämnet. Detta är naturligtvis en utmaning på många sätt, men samtidigt finns det hos alla studenter ett gediget intresse för det kursen erbjuder, exempelvis fantasyförfattarskap, Harry Potter och hans världar, romancelitteratur och Astrid Lindgrens författarskap, vilket underlättar och svetsar samman studenterna.

Staffan Selander och Gunther Kress använder begreppet ”didaktisk design” för hur man kan skapa och forma förutsättningar för lärande och för hur individen ska kunna återskapa informationen i egna meningsskapande processer. Att tänka i termen ”design för lärande” innebär att se undervisande lärare som en ”designer” av undervisningen genom planering, genomförande, användande av kursrummet och de olika resurserna samt på det sätt på vilket kursen avslutningsvis utvärderas (Selander & Kress, 2017: 24). ”Design kan också förstås ur ett maktperspektiv, där de som har förfogande över resurser använder dessa för att designa något för någon annan” (Selander & Kress: 24f) men samtidigt kan också kritik utvecklas gentemot dem som har kontroll över resurserna (Selander & Kress: 25). Man kan också se till en annan delaspekt, nämligen ”design i lärande” där lärandet för den enskilde ses som ett meningsfullt sätt att utvidga sin repertoar för att ”förstå och handla i ett meningsfullt sammanhang” (Selander & Kress: 25). Därmed är vi inne på det som är grunden för våra kurser, nämligen lärande som kommunikation och hur den information i form av kursmaterial, kurslitteratur, föreläsningar, chattar, frågelådor och kontakt med lärare och andra studenter transformeras till kunskap. När vi designar våra kurser gör vi det med tanke på den heterogena studentgruppen och erbjuder flera möjliga val och vägar för studenterna att både utvidga sin repertoar och att transformera informationen så att de skapar nya representationer i den enskilda studentens specifika sammanhang. Lärandet ska med andra ord både ge den fördjupade kunskap studenten efterfrågar utifrån sitt sammanhang och erbjuda ett breddat perspektiv på det ämne kursen behandlar.

Det första steget är att så fort kursen öppnar identifiera vilka studenter som sökt sig till sommarens kurs. Inledningsvis behövs en så kallad isbrytaraktivitet som också fungerar som igångsättare för studenterna och som gör att vi börjar lära känna dem. Vi har under alla år inlett kurserna med att både lärare och studenter fått presentera sig och presentationen ska vara knuten till kursens ämne så att studenterna genast får kontakt med andra studenter, kommer igång att börja använda lärplattformen och får fokus på kursinnehållet. På kurserna

ingår också synkrona introduktionschattar där det finns möjlighet att ställa frågor och knyta kontakter. Det kan tyckas självklart, men är samtidigt väl värt att påpeka, hur viktigt det är att en lärare ”bjuder lite på sig själv” i sin presentation, att studenterna någon gång blir sedda som individer och att de i alla fall på något plan lär känna undervisande lärare. Vi lägger ofta mycket tid på att svara på alla studentpresentationer så att studenterna ska känna sig välkomna och förstå att de är betydelsefulla och att de berikar kursen med sina inlägg och sin kompetens.

Sommarkurserna bygger med få undantag på undervisande lärares egen forskning, vilket naturligtvis gör det lättare att visa studenterna att vi brinner för ämnet. Martin Stigmar skriver i ”Att utvecklas som universitetslärare” om vikten av att vara entusiastisk inför sitt ämne för att kunna fånga studenternas intresse (Stigmar 2009: 33). John Hattie i sin tur påpekar att en framgångsrik lärare inte bara måste älska sitt ämne, utan också behöver älska att undervisa och vara öppen för att gemensamt lära sig av och växa tillsammans med sina studenter. Framgång, menar han:

[...] requires a love of the content, an ethical caring stance deriving from the desire to instill in others a liking or even love of the discipline being taught, and a demonstration that the teacher is not only teaching, but also learning (Hattie 2012:20).

För att möjliggöra både mer student-till-student-interaktion och mer student-till-lärare-interaktion har vi under de senaste åren arbetat om upplägget på våra sommarkurser, vilket diskuteras nedan

## Från paperuppgift till flera mindre uppgifter

När sommarkurserna startade examinerade vi studenterna genom att de skrev ett avslutande paper. Vi valde att låta studenternas examinationsuppgift vara ett paper på ungefär 10-12 sidor där studenterna kunde välja ämne och infallsvinkel beroende på vad de var intresserade av och inom vilket yrke de hade behov av att meritera sig. Tanken var att ge yrkesverksamma studenter spjutspetskompetens inför framtiden och studenter som ännu inte kommit ut i yrkeslivet en möjlighet att profilera sig med en tyngre merit. Studenterna hade, förutom både skrivna och inspelade föreläsningar, också tillgång till handledning och under ett par år fick vi in ett ansevärt antal både välskrivna och intressanta paper från studenter.

Under dessa år skapades tre antologier som dels innehöll artiklar skrivna av forskarkolleger, dels paper som studenter lämnat in och som de fick möjlighet att arbeta vidare på fram till publiceringsbar artikel. 2011 utgavs *Starkast i världen. Att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan* på BTJ Förlag. 2012 utgavs *Ett trollspö på katedern. Att arbeta med fantasy i skolan* också den på BTJ Förlag och 2013 kom antologin *Chick lit. Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar* på Liber Förlag. En tanke med att ha paperuppgift som examinationsform var sålunda redan från början att ge några av våra ambitiösa studenter en möjlighet att bli publicerade och att därmed också ge dem en hållbar merit inför framtida arbeten.

Samtidigt som vi fick in en del riktigt bra paper, fanns det nackdelar med detta upplägg. Det gynnade de erfarna studenterna med tidigare universitetsstudier bakom sig, de som redan lärt sig akademiskt skrivande och att strukturera upp sin tid för att kunna möta



## Referenser

- Avriam, Aharon & Yoram Eshet-Alkalai (2006), "Towards a theory of digital literacy: three scenarios for the next steps", i *European Journal of Open, Distans and E-Learning*, nr. 1. Opaginerad. [20160607]
- Belshaw, Douglas, (2012), *What is 'digital literacy'? A pragmatic investigation*. Doctoral thesis, Durham University.
- Conole, Gráinne (2015), *The 7Cs of Learning Design*. University of Leicester, <http://www2.le.ac.uk/projects/oer/oers/beyond-distance-research-alliance/7Cs-toolkit> [20160407]
- Coomey, Marion & John Stephenson (2001), "Online Learning: It is All About Dialogue, Involvement, Support and Control - According to Research", i *Teaching and Learning Online: Pedagogies for New Technologies*, s. 37 - 52. [20160709]
- Creelman, Alastair & Linda Reneland-Forsman (2012), *Genomlysning av distansverksamheten vid Linnéuniversitetet*, <https://medarbetare.lnu.se/social/groups/natbaserat-larande-digitalt-campus/posts/224> [20140608]
- Edmunds, Rob, Mary Thorpe & Grainne Conole (2012), "Student attitudes towards and use of ICT in course study, work and social activity: a technology acceptance model approach", *British Journal of Educational Technology*, vol. 43, no. 1, s.71 - 84. [20160605]
- Elmgren, Maja & Ann-Sofie Håkansson (2010), *Universitetspedagogik*. Stockholm: Norstedts.
- Hattie, John (2012), *Visible Learning for Teachers. Maximizing Impact on Learning*. New York/London: Routledge.
- Löfström, Erika, Kaisa Kanerva, Leena Tuuttila, Anu Lehtinen & Anne Neugi (2010), *Med hög kvalitet på nätet. En handbok i nätbaserad undervisning för universitetslärare*. Helsingfors universitets förvaltningspublikationer. Rapporter och utredningar, nr. 72. [20160608]
- Schreus, Bert, Antoine van den Beemt, Fleur R. Prinsen, Gabi Witthaus, Grainne Conole & Marten De Laat (2014), "An investigation into social learning activities by practioners in open educational practices", *The International Review of Research in Open and Distance Learning*, vol. 15, no. 4. Opaginerad. [20160609]
- Selander, Staffan & Gunther Kress (2017), *Design för lärande – ett multimodalt perspektiv*. Lund: Studentlitteratur.
- Simpson, Ormond (2008), "Motivating learners in open and distance learning: do we need a new theory of learner support?", *Open Learning. The Journal of Open and Distance Learning*, Routledge, 23:3, s.159-170. [20160608]
- Stigmar, Martin, (2009), "Att utvecklas som universitetslärare", i Martin Stigmar (red.), *Högskolepedagogik. Att vara professionell som lärare i högskolan*. Stockholm: Liber, s. 32-44.
- Säljö, Roger (2010), *Lärande i praktiken*. Stockholm: Norstedts.

# Om sommarkurserna i Kreativt skrivande

Magnus Eriksson

## Historik och förutsättningar

Vi har erbjudit tre sommarkurser i Kreativt skrivande. ”Att skriva historiska romaner” gav vi första gången 2009. Sedan följde en propedeutisk kurs om att skriva för barn, närmast avsedd som en förberedelse för kursen ”Att skriva barnlitteratur”, som löper över höst- och vårterminerna. Sommaren 2014 gav vi för första gången kursen ”Kreativt skrivande: en introduktion”, som söktes av 5000 studenter. Den förstnämnda kursen gavs på heltid, de första åren dessutom med obligatoriska heldagsträffar som inledning och avslutning. De två senare kurserna har getts på halvtid och heldistans, alltså utan träffar på campus. ”Kreativt skrivande: En introduktion” är den enda av dessa kurser vi för närvarande ger som sommarkurs. Att skriva historiska romaner fick en fortsättning efter ett par år, ”Att skriva historiska romaner II” som gavs under ordinarie termin. När Kreativt skrivande blev ett eget ämne på Institutionen för film och litteratur slogs de två nivåerna samman till en kurs om 30 högskolepoäng som liksom de flesta av våra andra kurser löpt över två terminer. Den kursen ligger dock på is efter läsåret 2014-2015. Den svarade mot ett konkret behov i tiden. Vi hade mer än 100 studenter första gången den gavs, färre än tio den senaste gången.

Nästan all undervisning i Kreativt skrivande på Linnéuniversitetet sker på distans. Pedagogiskt har det många fördelar. Visserligen åtnjuter det så kallade textsamtalet hög status i skrivpedagogiken, men att arbeta över nätet ger en tydligare konstans i arbetet. När handledningen sker skriftligt kan vi som lärare inte komma undan med allmänna fraser som ”det här ser lovande ut” eller ”fortsätter du på den här linjen blir det bra”. Även de mer kvalificerade kommentarer som ges i de muntliga textsamtalen kan lätt bli ett jagande efter vind, när studenten funderar på vad som egentligen sades. Där har den skriftliga handledningen avgjorda fördelar. Den skriftliga formen ställer högre krav på precision och konkretion i kommentarerna. Studenten kan dessutom återvända till vad handledaren skrev vid föregående textinlämningstillfällen. Läraren kan inte komma undan med uppmuntrande men tomma fraser eller abstrakt hållna omdömen, vilket är enklare vid muntlig handledning; det är naturligtvis inte regel vid sådan, men en risk. Skriftlig handledning ger dessutom studenten större rättssäkerhet, då studenten alltid kan hänvisa till vad handledaren skrivit.

Jag skall dock inte förringa textsamtalen. De har ett värde. De äger vanligen rum i grupp, och på våra kurser på högre nivå är de en del av verksamheten; de kurserna ges på halvdistans, och då blir textsamtalen ett komplement till skriftlig handledning och forumdiskussioner med kurskamraterna om manus under arbete.

## Heldistans eller halvdistans?

När det gäller våra sommarkurser är även frågan om hel- eller halvdistans av vikt. För egen del har jag bara goda erfarenheter av undervisning på heldistans, alltså kurser där studenterna aldrig träffas på campus. Fördelarna blev tydliga på en kritikkurs som vi för en del år sedan

lade över från halvdistanstills heldistanstills. Det var då en kurs på grundläggande nivå. Ett moment i kursen kallade jag för "Recensionens anatomi". Det var en analys av recensionsartikelns skilda aspekter: kontext, referat/beskrivning, tolkning/analys, värdering. De olika aspekterna glider ofta in i varandra, men de kan också vara klart urskiljbara inslag som kan avgränsas från varandra. En recension behöver inte heller omfatta alla. Syftet med analysen var att skärpa studenternas blick för vad en recension innehåller och det inre sambandet mellan dess skilda aspekter. När kursen gick på halvdistanstills ägnades en del av ett föreläsningsspass åt uppgiften. Studenterna fick ut ett par bokrecensioner som de skulle analysera för att isolera de skilda aspekterna men också för att se hur dessa samspelar med varandra. När uppgiften gavs i föreläsningssal fick vi fina analyser av kursens mest aktiva kritiker. De andra följde med i resonemangen, nickade instämmande och flikade ibland också in eller annan klok kommentar. Resonemangen fördes muntligt.

När kursen gjordes om till heldistanstillskurs, lades föreläsningen om de skilda aspekterna av recensionen ut som bakgrundsmaterial på lärplattformen. Sedan fick studenterna skriftligt analysera skilda recensioner och kritiskt jämföra dem. Jag var osäker inför omläggningen av kursen. Jag uppskattar direktkontakten med studenter och ser den som en viktig del av det arbete som utförs, även om merparten av detta utförs på nätet. Jag blev dock positivt överraskad. När alla tvingades att skriftligt formulera sina analytiska och kritiska iakttagelser blev deras egna recensionsuppgifter totalt sett bättre. De bästa artiklarna var på samma nivå som tidigare, men de övriga studenterna visade i sina egna texter ett mer reflekterat förhållande till recensionen som genre och ökad lyhördhet för sambandet mellan beskrivning och analys å ena sidan och kritisk värdering å den andra. Den teoretiska medvetenheten stärktes alltså märkbart när kursen blev en heldistanstillskurs. Föreläsningen (jag tar mig friheten att kalla det skrivna bakgrundsmaterialet med formulerad uppgift för en "föreläsning") fungerar på nätet, medan den i en föreläsningssal utövar mer selektiv verkan.

## Ämnets pedagogik och förståelsemodell

Mycket av undervisningen i Kreativt skrivande, främst handledningen, präglas av en emergent, eller framväxande, förståelse av det slag som tolkningsfilosofen Mats Furberg teoretiserat (1982: 206-210). Det är en hermeneutisk process i vilken båda parterna i ett samtal, eller i ett meningsutbyte med pedagogiska ambitioner, uppnår djupare förståelse av ett fenomen genom ömsesidigt utbyte av idéer och erfarenheter. Som lärare i Kreativt skrivande möter jag studenternas texter med mina estetiska och kritiska idéer. Men i mötet med dessa texter måste jag också konfrontera mina egna idéer. Det kan jämföras med den derrideanska idén om "det bottenlösa schackbrädet", alltså en ändlös process genom vilken nya skikt av mening öppnas i en oupphörlig rörelse där tiden också antar rumslig karaktär (Hoy 1978: 77-84). Leslie Thomson skriver att läraren i Kreativt skrivande gör en "double journey". Studenten lär sig att skriva, läraren lär sig att bli lärare: "Like the students, I have had to undergo loss as I take on new concepts" (Thomson 2013: 46). Lärarens estetik och litterära förståelse förändras genom det kritiska arbetet med studenternas texter. "I have learnt and am still relearning", skriver Thomson (Thomson 2013: 46). Därför kan varken ämnets hermeneutik eller dess pedagogik fixeras. Det finns inga givna idéer som ger det kritiska och pedagogiska arbetet en helt igenom överblickbar grund.

Syftet med undervisningen i Kreativt skrivande är att göra studenterna till författare, eller till bättre författare, eller bättre kritiker och essäister. Nicole Cooley har formulerat målet i termer av "experience", "voice", "authority" och "essentialism" (Cooley 2003: 100). Hon diskuterar dessa i ett mer avgränsat sammanhang, i en kritisk uppgörelse med kraven på anonymisering av studenternas texter för en påstått opartisk bedömning av dem. Men kategorierna kan även användas för att beskriva undervisningens mål, även om "essentialism" är ett belastat ord. Cooley ser det som ett resultat av de tre andra kategorierna i växelspel. Den som vill kan relatera till den ryska formalismens term "litteraritet".

Alltså, genom samspelet mellan handledare och student växer fördjupad förståelse fram. Studenten blir en bättre författare, eller bättre på att bemästra text och uttrycksmedel för att tolka erfarenhet i en röst, i den egna rösten. I våra längre kurser är detta en process som kan löpa över flera år, från grundläggande till avancerad nivå. Det är en process som kräver tid och kontinuerlig kontakt, uppgifter och omsorgsfulla kommentarer. Den kritiska frågan för sommarkursernas vidkommande blir då: Hur uppnår vi detta under tio veckor på halvtid?

Vår första sommarkurs i Kreativt skrivande, "Att skriva historiska romaner", löpte visserligen på heltid, men den var felplanerad det första året. Det hade utvecklats ett mönster, som passade de teoretiska sommarkurserna. Internt kallade vi dem "brevlådekurser". Det innebar att studenterna sattes igång, fick ett läspensum och en avslutande paperuppgift. Beskrivningen och benämningen må vara vanvördiga, men de saknar inte täckning. Beskrivningen ska inte heller nödvändigtvis uppfattas som kritisk. Upplägget var ändamålsenligt för en viss typ av kurser, där det gällde att läsa och smälta nya intryck och kunskaper för att sedan redovisa dem i ett problemorienterat perspektiv. Däremot passade de inte en kurs i Kreativt skrivande. En heldag med föreläsningar om historiska romaner, sedan hem och skriva början på en sådan och lämna in manus tio veckor senare; det säger sig självt att det som behövs för att hjälpa studenten att finna sin röst, sitt stoff och sina uttrycksmedel inte rymdes i en sådan kursplanering. När kursen gavs nästa gång hade också planeringen ändrats och anpassats till de arbetssätt vi vanligen använder i ämnet.

För att en kurs i Kreativt skrivande skall fungera på önskvärt sätt krävs tid för skrivande, tid för handledning och kritiskt meningsutbyte och på grundläggande nivåer också konkreta och väl varierade uppgifter som hjälper studenten att finslipa sina uttrycksmedel och tematiska idéer. Dessutom skall studenten läsa böcker, både skönlitterära och facklitteratur om skrivande – för inspiration, orientering och reflektion. En viktig del är vidare studentens kritiska läsning av sina kamraters texter. Det ger värdefulla synpunkter för författaren till den kommenterade texten, men den kritiska granskningen av svagheter och förtjänster i andras texter skärper även blicken för det egna skrivandet.

Allt detta rymms knappast i en kurs som löper på halvtid över tio veckor, inte heller om den ges på heltid. Det är ju dessutom sommar ...

## Att finna ett lämpligt format för en sommarkurs i Kreativt skrivande

Kursen "Kreativt skrivande: en introduktion" kan ytligt se ut som en uttunnad version av den första terminen av vår kurs på nivån 1-30 högskolepoäng. Den rymmer ett antal korta skrivuppgifter, både tekniska och tematiska. En dialog skall skrivas, en person och miljö beskrivas, men vi har också arbetat med en tematisk uppgift och en romananalys. Uppgifterna



har flera syften, både formella och andra, mer undflyende. Fantasin skall flöda, men en dialog måste också konstrueras på ett korrekt sätt. Skiljetecknen skall in på rätt plats i förhållande till anföringstecken, word må ställas om så att det inte blir jämn vänstermarginal till höger om talstreck ifall sådant används. Det senare är en del av word-förbannelsen, alltså förinställda format som inte tar hänsyn till våra kurser på Linnéuniversitet. Tala om Gates of Hell ...

Formalismen är inte ett självändamål. Kurserna, vilken nivå vi än arbetar på, skall även förbereda studenterna på framtida kontakter med förlagen. Ju fler onödiga skönhetsfel, desto mindre chans att även väl kvalificerade manus inte går vidare i förlagshandlingen.

Men formalismen är bara ett syfte. Just en dialoguppgift skall också träna studenterna på att använda repliker och anföringssatser för mer än direkt informationsöverföring. Förutom att tala om för läsaren vad någon säger, skall dialogen också förmedla intryck av känslor, temperament, relationer och reaktioner. Den fungerar även på en symptomal nivå. Det handlar inte bara om vad som sägs, utan också om hur det sägs. Dessutom är dialogen ett hjälpmedel för temposkiftningar i texten. Det kan behövas om miljö- och personbeskrivningar blir alltför utdragna, en återkommande tendens hos studenter som just börjat söka sina uttrycksmedel.

Genom ett par korta uppgifter skall studenterna alltså tränas att använda de tekniska greppen på ett informationstätt och associativt sätt. Deras blick för möjligheterna att göra de tekniska greppen, eller textens formella aspekter, betydelsebärande skall skärpas. Vad som i förstone ser ut som isolerade tekniska övningar, kommer genom kursen att knytas samman. Även en kort sommarkurs utmynnar i skrivandet av en sammanhängande text. Det kan vara en novell, inledningen på en roman, eller en diktsvit, även om just den aktuella sommarkursen fått slagsida mot prosaskrivandet.

Att utforma uppgifter som leder studenten mot ett förverkligande av Cooleys värden "experience", "voice", "authority" och "essentialism" är i allra högsta grad möjligt även på en kort sommarkurs. Det gäller att hålla dem på en hanterbar nivå, eller ett begränsat omfång. För en introducerande dialog som fyller de syften jag nämnt kan 30 – 40 repliker utan vidare räcka. En miljöbeskrivning eller personintroduktion kan också göras relativt kort. Eller snarare: bör göras relativt kort. Inte minst för de senare övningarna gäller det för studenten att noga väga vad hen vill ha sagt. Den receptionsetestetiska idén om läsarens medskapande ställer krav på koncentration och fokusering. Ingen läsare vill ha allt skrivet på näsan, och en viktig uppgift för läraren på inledande kurser är att få studenten att tydligare se vad som inte behöver sägas; det gäller både prosa, lyrik och dramatik. För att ta ett elementärt exempel: i början av en kurs fylls beskrivningarna av onödiga adjektiv och adverb. Att få studenten att lita på orden är en viktig uppgift på en introduktionskurs. Eller om syftet är språkkritiskt: att lita på den underminerande verkan som finns i orden utan att dessa måste kvalificeras med en adverbial räcka. Prefixet "o-" har ändock en absolut, negerande betydelse. Den som skriver att en gestalt är "helt olycklig" riskerar att suddas ut denna. Det utarmar språket, inte endast det litterära språket.

De här exemplen kan förefalla petiga, men det är ofta på den nivån vi måste börja för att studenten skall utveckla ett litterärt språk, eller sin "voice" för att anknyta till Cooley. Det är också något som låter sig göras på en i tiden starkt avgränsad kurs, till exempel en sommarkurs på halvtid. Men det är naturligtvis bara en början.

Anpassade uppgifter och täta kontakter mellan student och lärare är kanske vad som ytterst legitimerar en sommarkurs i Kreativt skrivande. Det ställer krav på lärarens arbetsinsats. Kommentarer måste vara fokuserade, de kan inte slarvas igenom hur mycket solen än skiner. Att demoraliseras av bad och solsken är studentens privilegium.

Jag skrev att en kurs i Kreativt skrivande kräver ”tid för skrivande”. Om uppgifterna är precist formulerade och omfångsmässigt rimligt begränsade ges tid även inom ramen för en sommarkurs. Men studenten måste då också få möjlighet att koncentrera sig på sitt eget skrivande, inte på andras. Hur värdefullt det än är för utvecklandet av den kritiska, och självkritiska, förmågan att kommentera kamraternas texter är det något som bör uteslutas på en kort kurs. Det är i alla fall min erfarenhet. För att kommentera andras texter måste studenten snabbt skifta perspektiv och gå in i de andras skrivande, för att sedan återgå till sitt eget skrivande. Det är en process som tar en del tid, och den tiden finns sällan på en sommarkurs. På de längre kurser som löper över höst- och vårterminerna finns även uppgifter av teoretisk eller litteraturhistorisk art som skall göras. De kan förenas med det egna skrivandet och kommenterandet. Att skifta perspektiv tar tid, men det skall inte ge tidsspillan. På sommarkursen måste däremot uppmärksamheten riktas åt ett enda håll: eget skrivande och läsande.

Sommarkurserna är en värdefull del av kursutbudet, även i Kreativt skrivande. Vi har haft många studenter på våra längre kurser som började med en sommarkurs. De ger också en möjlighet för dem som inte kan satsa på en längre kurs att pröva och utveckla sina litterära idéer och uttrycksmedel. Och, inte minst viktigt, liksom de renodlat teoretiska sommarkurserna fungerar de för många unga studenter som en akademisk inkörsport innan de går över till tyngre varor.

## Slutord

Det gäller dock att använda tiden effektivt. Tio veckor är inte automatiskt en halvering av de andra terminernas tjugo veckor. Det innebär också en kvalitativ förändring. Det koncentrerade arbetet innebär tätare kontakter med handledaren, vilket delvis kan kompensera den begränsade tidsramen. Även det i tiden begränsade meningsutbytet präglas idealt av en förståelseemergent kunskapsprocess, både i Furbergs betydelse av termen och i Thomsons idé om studentens och lärarens ömsesidiga lärande i ämnet.

Däremot tror jag inte att den korta sommarkursen tillåter bredare, litterära perspektiv. Kursen ”Kreativt skrivande: en introduktion” är just en introduktion. Kursen om att skriva för barn motiverades som en förberedelse för de arbetsprov som användes vid urvals- och antagningsprocessen till den ordinarie kursen ”Att skriva barnlitteratur”. Kursen ”Att skriva historiska romaner” fick snart sin fortsättning under höst- och vårterminen. Den byggdes ut och byggdes även in i den pyramidstruktur som präglar ämnet Kreativt skrivande på Linnéuniversitetet, som en av flera kurser på nivån 1-30 högskolepoäng som ger behörighet att söka kurser på högre nivå.

Jag tror också att sommarkursformatet bäst lämpar sig för kurser med begränsad syftning, tematiska eller genregrundade. I framtiden kanske kurser som ”Att skriva lyrik”, ”Att skriva deckare”, ”Att skriva noveller” eller ”Att skriva sånglyrik” vore en möjlighet. Men även

tematiska kurser inriktade på till exempel samhällskritik, skräck eller erotik kan dyka upp. De kan också vara en inkörsport.

## Referenser

- Cooley, Nicole (2003), "Literary Legacies and Critical Transformations: Teaching Creative Writing in the Public Urban University", *Pedagogy*, Vol. 3, No. 1, s. 99–114.
- Furberg, Mats (1982), *Säga, förstå, tolka. Till yttrandets och texters problem*. Bodafors: Doxa.
- Hoy, David Couzens (1978), *The Critical Circle. Literature and History in Contemporary Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press.
- Thomson, Lesley (2013), "Learning to Teach Creative Writing", *Changing English*, Vol. 20, No. 1, s. 45–52.

# Fantasin som medel att bearbeta rädslor – *En stackars liten haj* och bilderbokens unika förutsättningar

Emma Tornborg

I följande artikel kommer jag att analysera bilderboken *En stackars liten haj* (2014) av Mårten Sandén och Per Gustavsson ur ett par olika perspektiv, för att undersöka hur den gestaltar ett litet barns bearbetning av rädsla med hjälp av fantasin, och hur den, både verbalt och med hjälp av bilderna, kan få sina unga läsare att identifiera sig med huvudpersonen, känna empati för honom och därmed själva gå stärkta ur läsoplevelsen. För att göra detta kommer jag bland annat att närmare studera hur ord och bild samverkar i boken samt de olika tolkningsnivåer och intertextuella relationer man kan finna i den.

## Fantastik i barnlitteraturen

Även om det i olika tider har funnits olika uppfattningar om vad barnbokens syfte bör vara, så har barnlitteraturen i praktiken för det mesta haft en dubbel funktion – förutom att roa sina unga läsare har den också lärt dem någonting. Barnlitteratur, särskilt den riktad mot yngre barn, har med andra ord för det mesta haft ett didaktiskt inslag, den är och har varit instrumentell på ett sätt som vuxenlitteratur inte är. Från och med mitten av 1900-talet har det visserligen skett en förändring när det gäller tilltal (*address*), ett begrepp som Barbara Wall diskuterar i samband med barnlitteratur:

Contemporary criticism has not yet adjusted to the fact that the mode of address in fiction for children which emerged in the first half of the century and which is common today, a mode of address which I have called *single address*, is different in kind from the prevailing mode used by writers in the Victorian era. This earlier mode I have termed *double address*. An understanding of this difference, of the significance of the gradual disappearance of an adult narrative voice which exhibited strong consciousness of the presence of adult readers and its replacement by a voice concerned more genuinely and specifically with child readers, is a prerequisite for understanding contemporary attitudes to fiction for children. Narrators using single address, double address, or a fusion of the two, *dual address*, can be shown to speak respectively to single, double or dual audiences. (1991: 9)

Istället för att tala till barnet talar den moderna barnboken *med* det, det finns en ömsesidighet och en respekt för den unga läsaren som speglar den nya barnsyn som växte fram under 1900-talet. Detta faktum hindrar inte att barnlitteratur ofrånkomligen till sin natur ändå är ojämlig: relationen mellan sändaren (författaren och i viss mån den högläsande föräldern, som ju också fungerar som mottagare) och den primära mottagaren, barnet, är ju inte en jämlik sådan, hur mycket författaren än anstränger sig att lägga sig på barnets nivå. Barnlitteraturen är alltid uttryck för en maktrelation som präglas av obalans, vilket inte är så konstigt men ändå inte bör glömmas bort när man studerar barnlitteraturen och dess uttryck.

En funktion som barnboken kan ha är att hjälpa barnet att bearbeta sådant som kan vara besvärligt i livet: övergivenhet, skilsmässa, mobbing och rädsla för allt från döden till spöken och liknande. I det verk som ska undersökas närmare här – *En stackars liten haj* (2014) av Mårten Sandén och Per Gustavsson – fungerar fantasi-anslaget som en katalysator för den största rädslan men utgör även en bearbetningsprocess som i slutändan befriar protagonisten från det som trycker honom.

Om en berättelse börjar i en vanlig, realistisk värld – vår värld – för att sedan gå över i en annan värld med mystiska och övernaturliga inslag, så har vi ofta att göra med en fantasy-historia. Det finns ett otal exempel på sådana övergångar, det räcker med att tänka på Astrid Lindgrens *Mio min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*, C. S Lewis Narnia-böcker eller J. K. Rowlings Harry Potter-serie. När det gäller riktigt små barn sker övergången oftast i en dröm, en dagdröm eller liknande, beroende på små barns begränsade möjlighet att ta sig någonstans på eget initiativ. Maria Nikolajeva skriver: ”Eftersom bilderböcker, åtminstone formellt, riktar sig till mycket små barn, används ofta drömmen som det magiska medlet för att skildra övergången”. (2000:52) Boel Westin skriver specifikt om dagdrömmar och kallar texter som härrör ur dessa ”drömtexter”: ”Dessa vakna drömmar kallar jag i det följande för ’drömtexter’. I barnlitteraturen hör de främst hemma i berättelser som spelar med två (eller flera) dimensioner inom fiktionen: en ’verklig’ dimension och en ’fantastisk’ dimension som samverkar med varandra”. (2008:71) Precis så är *En stackars liten haj* uppbyggd (även om det verkligen kan diskuteras om den bör karakteriseras som fantasy i vanlig mening): den fantastiska dimensionen släpper aldrig helt taget om den realistiska dimensionen, i hela det fantastiska äventyr som pojken upplever så finns det hela tiden kopplingar tillbaka, till pojkrummet och till vardagen, vilket vi ska se.

## Äventyret

I *En stackars liten haj* får vi möta en pojke som är fruktansvärt rädd för hajar: ”Pojken var rädd för hajar nästan jämt. Han kikade efter hajar under sängen. När han satt på toaletten var han rädd för att en haj skulle bita honom i rumpan” (andra uppslaget, vänster sida). Uppslaget vänstra sida visar en badrumsinteriör med ett vattenfyllt badkar och en toalett. Pojken står på toalettringen och spanar ner i hålet. På högersidan är vi inne i pojkens rum. Över hans blåa säng syns en skugga av en haj, som liksom förvandlar sängen till en haj med ögon och tänder. Den blå mattan vågar sig och en hajfena sticker upp ur den. Texten lyder: ”Pojkens mamma berättade att hajar bara finns i varma hav, men det hjälpte inte. Pojken var rädd för dem i alla fall.”



Bild 1

Maria Nikolajeva påpekar att "[c]hildren's picturebooks are normally treated as a separate category, while in fact some of them not only display characteristic features of fantasy, but provide vast possibilities for the hesitation that lies at the basis for the fantastic" (2012:59). Det blir tydligt just i pojkrumsscenen där texten inte nämner något om hajarna som hemsöker rummet. Man förstår att de inte är verkliga utan är ett uttryck för pojkens rädsla, men de skapar ändå en hotande atmosfär som texten i sig inte förmedlar. Bilderna gör det tydligt att pojkens rädsla hänger över honom hela tiden och att han aldrig får känna sig trygg. Rhedin diskuterar bilderbokens förmåga att visualisera känslor i samband med Tove Janssons bilderbok *Den farliga resan*: "De kan genom sina olika kompositionella betoningar på instängdhet, ödslighet, eruptiva utbrott, regn eller piskande snöstorm sägas spegla de psykiska förloppen hos huvudpersonen, något som påminner om den expressionistiska konstens utvändiggörande av inre förlopp" (2001:162). På samma sätt fungerar alltså hajskuggorna: De visar på ett konkret sätt hur pojkens skräck är beskaffad.

Nikolajeva diskuterar bilderbokens betydelse för barns känslomässiga utveckling: "Young children may not know exactly what the verbal phrases 'He was sad' or 'She was frightened' mean, yet they will presumably respond to the visual representation of sadness or fear" (2013: 251). Hon exemplifierar med att munnens form är en tydlig signal på hur den avbildade karaktären känner sig: glad, ledsen, förvånad, arg och så vidare. Även ögonens form ger tydliga signaler: "Wide-open eyes signal either surprise or fear" (251). I bilden kan vi se hur pojkens ögon är uppspärade när han tittar efter hajar i toaletten eller oroar sig för att de finns under sängen.

En annan sak som bilden adderar till ikonotexten<sup>1</sup> på högersidan är den stora gröna bläckfisk som hänger i taket i pojkens rum. Den visar att pojken har ett intresse för havet och dess invånare, och man kan ana att det är ur detta intresse som hajrädslan kan ha fötts.

<sup>1</sup> Ett begrepp myntat av Kristin Hallberg (1982) som betecknar "den syntes av ord och bilder som varje bilderbok består av." (Nikolajeva 2000: 15)

Samverkan mellan ord och bild på detta uppslag fungerar alltså *kompletterande* i enlighet med Nikolajevas typologi: ”ord och bilder kompletterar varandra, fyller varandras luckor, kompenserar varandras otillräckligheter” (2000:22).

På nästa uppslag sitter pojken i badkaret för modern har sagt åt honom att han måste bada. Han får ha sitt svärd med sig och han ska ropa om det blir för otäckt. Plötsligt märker han hur bubblorna guppar fast han inte rör sig. På vänstra uppslaget tittar han under vattnet och får syn på en haj. En haj i badkaret! Pojkens värsta mardröm har besannats. Han är alldeles stel av rädsla tills han upptäcker att hajen är ännu räddare än vad han är och att den gråter efter sin mor. Den hade råkat simma in i ett rör av misstag och hamnat i pojkens badkar. Pojken bestämmer sig för att hjälpa hajen tillbaka till havet. Han stoppar hajen i en shoppingväska med vatten och salt (som hajen ber om), skriver en lapp till modern och ger sig ut i den sena kvällen för att ta sig till havet.

Från att ha varit i underläge, en liten rädd pojke mot de stora hemska hajar han har föreställt sig och som finns avbildade både på första och andra uppslaget, blir pojken nu den stora och starka, som ska rädda en mycket liten haj från ödet att ha hamnat i hans badkar. Rollerna är därmed helt ombytta. Westin skriver:

Genom drömtexten kan den som drömmer, vanligen huvudpersonen (protagonisten), omtolka och omformulera sin verklighet inom fiktionen. Han eller hon skapar en ”drömtext”, en berättelse i fantasin som för drömmaren får en förvandlande kraft. Den står för en övergång från ett tillstånd till ett annat. Drömmarna är förknippade med en längtan efter förändring och i förlängningen med en individuell pånyttfödelse – en utforskning av det egna jaget (2008:71).

I denna del av det som vi förmodar är en dagdröm har pojken tagit kommandot över sin rädsla och blivit styrkt av det. Nu har han kontrollen, och omvandlingsprocessen har börjat.

Den nattliga stadens karaktär är intressant: ”Pojken hade aldrig varit ute ensam så här sent” (sjätte uppslaget). Det är pojkens föreställningar om den nattliga staden som visualiseras i de kommande uppslagen. Staden är full av mysterier, märkliga varelser och antropomorfiserade djur. Man ser personer som bär på olika sorters vattenlevande djur, bland annat en flicka med en bläckfisk i en skottkärra. Hon dyker upp på flera uppslag boken igenom. Pojken verkar således inte vara den ende som har fått besök från havet. Ett annat återkommande inslag är två flickor som bär på varsin stor ballong.



Bild 2

Bilden ovan (åttonde uppslaget) visar pojkens bussfärd med hajen i en vattenfylld väska. Mannen längst bak är den tredje personen som pojken interagerar med på sin resa (de föregående är en man i en tidningskiosk och en taxichaufför). Dessa tre män kallar honom alla "lilleman" och de två första frågar honom om han har hållt salt i vattnet. De ger honom goda råd om hur han ska ta sig till havet: Den första påpekar att det är långt bort, den andra talar för honom att det blir för dyrt med taxi och att han bör ta bussen och den tredje uppmanar honom att gå av vid Vattenverket för att få veta var exakt hans badkarsrör rinner ut i havet. De fungerar med andra ord som ett slags vägvisare, eller, med Vladimir Propps morfologi (Propp 1994: XXX, introduktion), hjälpare, som leder pojken framåt på hans uppdrag. Det är intressant att notera att alla tre är män, medan både starten på äventyret (hemmet) och målet för det (havet) domineras av en moders närvaro (först pojkens och sedan hajens).

Jag kommer att tänka på Astrid Lindgrens konstsaga "I Skymningslandet" när jag läser om pojkens upplevelser och möten i staden. Precis som hos Lindgren är staden om kvällen en annan än om dagen, till och med befolkad av andra varelser än dem som lever där på dagen. Kvällen, hos Lindgren skymningstimmen, är en magisk plats där tid och rum hänger samman på ett oupplösligt sätt: En kort stund blir platsen en annan och märkliga saker kan hända. Maktlösa barn kan plötsligt flyga, köra spårvagn och manövrera grävskopor. Hos Sandén och Gustavsson kan en liten pojke ge sig ut i natten och ta sig till havet med en haj i sin väska och lyckas återbörda honom till sin hajmoder.

Det är intressant att jämföra denna sorts nattskildring, där fantasierna får vara som de är, med andra nattskildringar som går ut på att lugna barnen: det finns inget konstigt nattetid! Exempelvis i Inger och Lasse Sandbergs *Tummen tittar på natten* (1980) ser Tummen de underligaste saker som han tror är häxor, troll och spöken, men det visar sig alltid vara helt vanliga saker som buskar, bilar och handdukar. Samma tanke ligger bakom Jan Lööfs *Pelles ficklampa* (1978) där hemska saker får sin förklaring om man lyser på dem med ficklampan.



Ett modernt exempel är flickboken *Busiga bebbens nattbok* (2006) av Thomas Svensson, som handlar om en flicka som är rädd för mörkret och tycker att hon ser konstiga saker, men om man lyfter på flickan så ser man att det egentligen är något ofarligt. I *En stackars liten haj* får det mystiska vara mystiskt, eftersom vi befinner oss i pojkens fantasi. Det är hans uppfattning om hur staden ser ut på kvällen som vi får ta del av. En bilderbok som har en liknande estetik är Aurore Jessets och Barbara Korthues *Kom tillbaka, Nenne* (2011). Den handlar om en flicka som har glömt sitt favoritgosedjur hos doktorn och hon föreställer sig alla hemskheter det kan bli utsatt för under natten. Den nattliga staden (som hon föreställer sig den) befolkas av en liten man på ett tak, en elak sopbil med tändar, fåglar som hänger i snören från himlen och ett litet rymdskepp med två flickor i. Stämningen i bilderna är absurd på ett sätt som påminner om den i *En stackars liten haj*.

Vattenverket är en labyrintisk, närmast gotisk plats med stora maskiner och konstiga varelser i glasburkar. Ingenjören som arbetar där (och som blir pojkens fjärde och sista manliga hjälpare under sitt nattliga äventyr) har sladdar som går från ryggen in i en av maskinerna. Man kan komma att tänka på exempelvis Mary Shelleys *Frankenstein*. Det skulle kunna vara otäckt, men hela atmosfären är snarare drömsk, magisk. Pojken får reda på exakt var hans rör mynnar ut i havet:

Ingenjören gick bort till en datamaskin och tryckte på ett par knappar.

”Som jag trodde”, sa han. ”Det blir rör 457-Tango-Adam-Foxtrot-19. Västligt.”

”Ojdå”, sa pojken. ”Hur hittar man ett sådant?”

”Det rinner ut bakom den gamla glasskiosken på stranden”, sa ingenjören. ”Över gatan, hundra meter åt vänster och sedan är ni där” (elfte uppslaget).

Efter att pojken besökt Vattenverket tar han sig till den rätta platsen och sätter sig för att tillsammans med den stackars lilla hajen vänta på hajmodern. Här, på stranden, har flera av de figurer som varit närvarande under olika delar av hans resa samlats: flickan som hade en bläckfisk i en skottkärra vinkar farväl till djuret där det försvinner ut i havet. Bläckfisken vinkar tillbaka med en av alla sina armar. De tre märkliga figurerna med en kompass som vi såg på bussen (bild 2) blir upphämtade av en rymdfarkost. De två flickornas ballonger svävar på himlen som två färgglada och leende månar. Man ser också en person som ror ut ett tvehövdad vattenodjur i en eka. På detta uppslag får bilden berätta det mesta, texten nämner bara pojken och hajen. Det blir avslutningen på flera små parallella, enbart visuella, berättelser som har pågått vid sidan av pojkens äventyr med hajen. Även om berättelserna hänger ihop med huvudhistorien – de har havet som sitt primära mål, de utspelar sig vid samma tid och plats, och åtminstone bläckfisken tillhör pojkrummets sfär (som vi minns hänger den ju i taket i hans rum) – så har sidoberättelserna alltså berättats enbart med visuella medel.

Slutligen dyker hajmodern upp och tillsammans simmar de två hajarna ut i havet. På sista uppslaget lägger sig pojken i vattnet vid strandkanten och väntar på att nattbussen hem ska gå:

Han lade sig på rygg i det grunda vattnet. Jag har visst inte badat så mycket på sista tiden, tänkte pojken. Vad konstigt – jag som älskar att bada!

Han låg där i det ljumma, salta vattnet och tänkte på lite av varje. Han tänkte på hajar och mammor och på hur skönt det var att bada. Men att han hade varit väldigt rädd för hajar tänkte han inte alls på, för det hade han alldeles glömt bort.

På bokens sista bild får vi se pojken ligga i vattnet. Under honom avtecknar sig konturerna av ett badkar, och en bit bort simmar en badanka som vi känner igen från badrumsinteriören i början av boken. Verkligheten börjar sakta återvända, men det förmedlas enbart via bilden.

## Mimetisk och icke-mimetisk tolkning

Att tolka en berättelse mimetiskt är att tolka den bokstavligt, som att det som framställs är sant. Det är det vanligaste tolkningssättet för barn, som inte har samma vana som vuxna att avkoda text (Nikolajeva 2000: 231). Det innebär inte att barn gör sämre läsningar, men de har av naturliga skäl mindre erfarenhet än vuxna av både tillvaron och litteraturen<sup>2</sup>.

Det finns olika sätt att diskutera och tolka litteratur i termer av sann och osann, bokstavlig och symbolisk. Nikolajeva använder modalitet som en term som kan användas när man avgör om texten är sann eller inte. Indikativ modalitet innebär att man tolkar texten bokstavligt, att det som står är sant. Om man gör en symbolisk läsning läser man texten snarare som att den uttrycker exempelvis möjlighet, omöjlighet, önskan, nödvändighet, antagande och osäkerhet. Text kan på olika sätt uttrycka modalitet men bilder kan inte göra det på samma sätt, menar Nikolajeva. Därför, hävdar hon innehåller bilderboken ofta intressanta motsättningar mellan ord och bild: "Images and verbal statements may be mutually complementary or enhancing; they can even be contradictory. For instance, words can state that the character is happy while the images show the character is upset. Verbal statements are more precise and concrete than images" (2013: 252).

Hur kan man tolka *En stackars liten haj*? Som vuxen läser man den troligtvis symboliskt, som ett sätt för pojken att med hjälp av sin fantasi bearbeta en rädsla som går ut över stora delar av hans liv (den är exempelvis inte enbart förknippad med vatten, utan pojken är rädd för hajar var han än befinner sig). För ett barn kan läsningen säkert upplevas som motstridig och därmed intresseväckande. Om man undantar inledningen och avslutningen så finns det en konsekvent berättad historia, i bilder och i ord, om en pojke som ger sig ut i natten för att ta en haj tillbaka till havet. Men de två första uppslagen förvirrar. Den allra första bilden visar pojken som står på en gräsmatta bredvid en liten damm. Han står vänd mot dammen men precis bakom honom – alltså långt borta från vattnet – tornar en enorm haj upp sig med gapet öppet. Det är inte ett särskilt trovärdigt scenario, och i kombination med bilderna på nästa

---

<sup>2</sup> Barnlitteraturforskaren Zohar Shavit diskuterar barnböcker som kan sägas tillhöra två litterära system samtidigt, vuxenlitteratursystemet och barnlitteratursystemet, de är med hennes språkbruk ambivalenta, eftersom "they are read differently by at least two groups of readers" (1980: 76). Hon tar *Alice i Underlandet* som exempel. Nikolajeva påpekar att Shavit endast räknar in ytterst få barnlitterära texter i den gruppen, och att hon är ointresserad av övrig barnlitteratur (2017: 19, 20). Andra forskare menar att ambivalensen är barnlitteraturens grundform. När jag i denna artikel talar om ambivalens avser jag inte en text som tillhör två litterära system, utan helt enkelt en text som kan förstås på olika sätt, exempelvis för att text och bild motsäger varandra, eller för att texten kan tolkas både bokstavligt och symboliskt.

uppslag, där hajens skugga syns i badrumstaket och över sängen (som har hajögon och tänder) samt där en hajfena sticker upp ur mattan som har börjat våga sig och likna vatten, så tror jag inte att ens riktigt unga läsare tolkar situationen som att hajen verkligen finns där. Utan tvekan förstår barnet att det är något annat som avses än att hajen verkligen befinner sig där bokstavligen. Och i kombination med texten, som handlar om pojkens rädsla, är det inte svårt att som vuxen medläsare få in barnet på en symbolisk tolkning.

Relationen mellan den sista bilden och texten är också ambivalent. På näst sista uppslaget bekräftas det att pojken är kvar på stranden ("det var ännu en stund tills nattbussen hem skulle gå") och på det sista uppslaget lägger han sig ner i det grunda vattnet. Varför kan man då se hans badkarskanter i vattnet? Och var kommer badankan ifrån? Nikolajeva kallar detta fenomen "dubitativ som provoceras av bilden":

Det är uppenbarligen mer spännande för bilderboksskapare att undergräva berättelsens modalitet med visuella medel, som är implicita snarare än explicita och tillåter därför ett bredare utrymme för olika tolkningar. Ett sådant visuellt undergrävande innebär att medan ikonotexten som helhet uppmanar eller tvingar läsaren att tillämpa en viss modalitet så leder några enstaka detaljer till tvekan, det vill säga provocerar fram dubitativ (2000:242f.).

Texten är tydlig med att pojken är kvar i havet, men bilden antyder något annat. Åtminstone för ett barn kan detta skapa ett dubitativ, för den vuxna medläsaren står det nog helt klart att det är pojkens badkar man ser och att han har legat där hela tiden. Men det är ändå en subtil antydning, det hade kunnat göras helt tydligt genom att avbilda ett badkar i ett badrum och pojken liggandes i badkaret. Nu blir det tillräckligt tvetydigt för att ingen tolkning ska kunna avfärdas, och därmed går det inte över huvudet på barnläsaren.

En bok som man inte kan undgå att ta upp i dessa sammanhang är Maurice Sendaks *Till vildingarnas land* från 1963. Precis som i *En stackars liten haj* finns det en berättelse i mitten som är relativt rak och konsekvent. Det finns inget i Max själva resa som är ambivalent. Nikolajeva skriver:

Som jag redan antytt är symmetrisk indikativ en ganska okomplicerad form. Vi tillämpar denna modalitet både på så kallade realistiska och icke-realistiska genrer. När vi läser *Tant Grön, tant Brun och tant Gredelin, Totte-* eller *Emma*-böcker, *Alfons Åberg, Max* eller *Pulvret* kan vi relatera till såväl ord som bilder och säga: detta är sant (eller kan åtminstone vara sant), jag känner igen miljöer och personer, händelserna är rimliga, och så vidare. När vi läser böcker som *Tomtebobarnen, Blomsterfesten i täppan, Sagan om Pelle Kanin*, eller *Polly äter sylt* säger vi: detta är inte sant, det finns inga tomtar, jag vet att blommor och djur talar inte och har inte kläder, men inom genrens konventioner, inom fiktionens ramar är detta sant och rimligt (2000:234).

Däremot är ikonotexten i början, när en skog växer i Max rum, och i slutet, när hans mat fortfarande är varm trots att han har varit borta i två år, ambivalent. Det finns inte tillräckligt med belägg i berättelsen fram till dess för att kunna säga att en växande skog i ett rum tillhör det normala i den aktuella fiktionsvärlden. Vad gäller slutet så är det faktum att maten fortfarande är varm när Max kommer tillbaka en indikation på att händelserna inte bör tolkas bokstavligen. En vuxen tolkar antagligen berättelsen som att Max har dagdrömt hela äventyret som ett sätt att bearbeta sin ilska och sin frustration, medan ett barn nog tolka händelserna mimetiskt, alltså som att de har förekommit (även om barnet säkert anar att det finns flera skikt i berättelsen). En detalj, påpekar Nikolajeva som stödjer en mimetisk läsning är att

månen under historiens gång går från att vara halv till att vara hel, vilket antyder att mer än ett par minuter har passerat (2000:239).

En skillnad mellan *Till vildingarnas land* och *En stackars liten haj* är att det i den förra i början och i slutet inte finns någon motsättning mellan text och bild. Som Ulla Rhedin skriver: ”Tillsammans påstår bild och text att djungeln växer och att ett hav brusar fram med en egen båt till Max, så att han kan ge sig iväg” (2001:199). I *En stackars liten haj* finns en viss ambivalens i de första bilderna, som gestaltar pojkens rädsla för hajar på ett okonventionellt sätt, genom att placera hajarna i samma bildrum som pojken men på ett sätt som gör att en vuxen förstår (och även kan förklara för ett litet barn) att de inte finns där ”på riktigt”. En konventionell lösning hade varit att exempelvis placera hajarna i en tankebubbla eller liknande. I Gustavssons gestaltning står det klart att rädslan bokstavligen har tagit över pojkens tillvaro. I slutet är, som tidigare nämnts, ordens och bildens modalitet skiftande. Texten säger en sak, bilden antyder en annan.

En annan sak som ger upphov till ambivalenta läsningar är det faktum att det görs kopplingar tillbaka till den ”verkliga” världen. Detta är inte ett ovanligt grepp i fantastiska berättelser för barn. Ett känt exempel är Astrid Lindgrens roman *Mio min Mio* (1954), som ofta betecknas som fantasy, även om Lindgren-kännaren Vivi Edström betecknar den som en ”sagoroman” (1997:98). När Bosse förvandlats till Mio och kommit till Landet i Fjällan så upptäcker han att allt han ser har stora likheter med de sagor han är bekant med sedan tidigare. Edström skriver: ”Vi befinner oss inte i sagans omedelbara, naiva värld utan i en berättelse som skapar medvetenhet kring sagans tradition” (1997:101). En annan dubbelprojicering – förutom den mellan den lästa sagan och den levda sagan – är den mellan Stockholms-tillvaron och livet i Landet i Fjällan. Edström pekar på det när hon nämner likheten mellan rosorna i Fader Konungens rosengård och de törnrosor som växte i Vaxholm, en av de lyckliga dagar när Bosse fick följa med sin vän Benka och hans far till deras sommarställe. Det finns fler sådana analogier: Likheterna mellan Benkas far och konungen, mellan Benka själv och Jum-Jum, och så vidare. Allt detta, tillsammans med andra element i romanen, skapar en ambivalens, där berättelsen kan läsas dels mimetiskt, dels symboliskt, som det övergivna barnets önskedröm, närt av sagor och enstaka upplevelser av skönhet och vänlighet. I *En stackars liten haj* finns samma tillvägagångssätt hos pojken, fast här förmedlas det via bilden. Det är den tidigare nämnda bläckfisken som får fungera som en sorts ”ankare” i verkligheten medan äventyret pågår. Sammanlagt återfinns bläckfisken på sex uppslag, av vilka det första är i pojkens rum, som en leksak upphängd i taket. Under pojkens äventyr ingår den i en icke-verbal parallellberättelse som går ut på att en flicka kör den i en skottkärra till havet. Den finns också med i den labyrinth av rör som vi får ta del av på Vattenverket. Bläckfisken skapar en subtil ambivalens som öppnar upp berättelsen.

## Fantasin som läkande kraft

Oavsett vad vi kategoriserar en icke-realistisk berättelse som: drömtext, fantasy, saga, eller något annat, så skapar den möjligheter för tolkningar på olika plan. Man kan alltid se den fantastiska delen i relation till den realistiska delen, eller, om berättelsen utspelar sig helt i en fantastisk tillvaro, dra paralleller mellan vår värld och fiktionsvärlden. Framförallt när det gäller fantastiska berättelser för mindre barn ligger det nära till hands, som tidigare påpekats,

att lägga tolkningen nära barnets verklighet, eftersom dess övergång från verklighet till fantastik ofta går genom drömmen eller dagdrömmen. Barn, liksom även vuxna människor, använder sig av fantasi för att bearbeta svåra upplevelser, rädslor eller sorg. Med hjälp av fantasyberättelser och sagor kan barnet få hjälp med en sådan bearbetning, och kanske känna sig mindre ensamt. Identifikation är en viktig faktor för barnlitteraturen. Som Ann Boglind och Anna Nordenstam skriver: "Fantasytexter inbjuder sina läsare till fantasivärldar där det blir möjligt för dem att bearbeta sina egna drömmar och problem genom att själva fantisera vidare" (2010:280). Bruno Bettelheim har skrivit följande om sagans funktion:

Från sin jordiska och enkla början går sagan vidare till fantastiska händelser. Men hur stora omvägar berättelsen än tar, går den – till skillnad från barnets naiva sinne eller en dröm – aldrig vilse. Efter att ha tagit barnet med sig på en resa till undrens värld går färden till slut på det mest lugnande sätt tillbaka till verkligheten. Barnet får på så sätt lära sig vad det mest av allt behöver veta på detta stadium av sin utveckling: att det inte är till förfång att låta fantasin bära iväg med en, bara man inte stannar kvar i den för alltid. I slutet på sagan återvänder hjälten till verkligheten – en lycklig verklighet men utan förtrollning.

Liksom vi vaknar uppfriskade ur våra drömmar, bättre rustade att möta vardagens uppgifter, slutar sagan med att hjälten vänder tillbaka till den verkliga världen mycket bättre rustad att bemästra sitt liv ([1976] 1989:77).

På många sätt stämmer Bettelheims ord in på situationen i *En stackars liten haj*, men inte helt. Exempelvis finns det ingen tydlig gräns mellan förtrollning och verklighet, i och med att pojken drömmer äger rum i verkligheten och färgas av den. Om man gör en mimetisk tolkning och läser berättelsen som att hela äventyret med hajen verkligen har inträffat, då försvinner ju inte magin för att pojken återvänder hem. Då vet han att det i hans tillvaro finns talande hajar, utomjordingar och björnar i kostym som åker buss. Åtminstone finns de på kvällen. På samma sätt är det exempelvis i Lindgrens "I Skymningslandet" – Göran vet även på dagen att skymningstimmen inträffar varje kväll, och att staden blir magisk då. Det är alltså inte alltid så lätt att dra en skarp skiljelinje mellan verklighet och magi, åtminstone inte i fantasy för mindre barn.

Sarah Gilead skriver följande om återvändandet till verkligheten i Sendaks böcker *Till Vildingarnas land* och *I nattköket* (1970):

Like *The Wizard of Oz*, two of Maurice Sendak's picture books for children, *Where the Wild Things Are* and *In the Night Kitchen*, enclose fantasy narratives in realistic frames whose closural segments confirm the fantasies' therapeutic function. The dissolution of the dreamworld implies that the dreamer has introjected the messages conveyed and can now achieve intrapsychic and communal integration. In each of these works the child hero enters a fantastic kingdom, performs symbolic tasks, and returns to his own room (1991:280).

Både Bettelheim och Gilead pekar på återvändandet som en avgörande del av berättelsen. I *En stackars liten haj* återvänder huvudpersonen stärkt och bekräftad till verkligheten. I sin fantasi har han övervunnit sin rädsla och vänt på situationen: den han fruktade mest fick vara den rädda, och han den starka och beslutsamma som löste situationen. Det lyckliga slutet innebär ett återvändande till modern, både för hajen och för honom själv: "Han tänkte på hajar och mammor och på hur skönt det var att bada" (sista sidan). Det visar på en stor skillnad mellan *En stackars liten haj* och flera bilderböcker med liknande struktur, som

exempelvis *Till vildingarnas land*: I den förra finns ingen destruktiv relation till föräldrarna (och specifikt modern) som pojken måste bearbeta. Tvärtom verkar pojkens mor, även om vi inte får se henne i bild, vara en närvarande och förstående förälder. Äventyret med hajen är något som pojken måste klara av på egen hand, utan henne. Man kan se det som en sorts frigörelse- eller mognadsprocess.

## Avslutning

*En stackars liten haj* är en bilderbok om att bearbeta rädslor med hjälp av sin fantasi. Den är berättad ur ett barnperspektiv, och det är ett barns föreställningar om den okända, nattliga världen som får styra gestaltningen. Bilderboken har en särskild förmåga att gestalta känslor, vilket Nikolajeva påpekar: "Emotions are by definition non-verbal, and language can never convey an emotion effectively. This is where picturebooks offer a unique opportunity to engage with empathy and mind-reading circumventing the inadequacy of language" (2013: 252). Detta gör också, enligt Nikolajeva att bilderböcker hjälper barn att lära sig att identifiera sig med andra och känna empati med dem:

One potential way of fostering empathy in young children is through picturebooks. Like all fiction, picturebooks represent fictional characters' emotions as well as their interpretation of each other's emotions. However, unlike novels, picturebooks evoke our emotional engagement through images as well as words and, moreover, through amplification of words by images (2013: 249).

Ord och bild kompletterar varandra i *En stackars liten haj* men ifrågasätter emellanåt varandra också på ett sätt som skapar många olika tolkningsmöjligheter, exempelvis vad gäller relationen mellan verklighet och dagdröm. Denna ambivalens går dock aldrig ovanför barnets huvud, utan visualiseras på ett sätt som både barn och vuxna kan ta till sig. När bild ifrågasätter text på ett kreativt sätt kan en magisk stämning uppkomma med små medel och utan att avlägsna sig alltför långt bort ifrån barnets bekanta verklighet. På det sättet kan barnet i trygghet utforska de delar av berättelsen, och av sig själv, som kan kännas problematiska och skrämmande. Barnet ges verktyg att själv använda fantasin på ett konstruktivt sätt, för att bearbeta rädslor eller sorger. Genom att läsa om och se bilder av andra barn i liknande situationer – oavsett om dessa barn och situationer är fiktiva eller ej – förstår barnet att det inte är ensamt om sina tankar och känslor, och att känslor av sorg eller rädsla inte är farliga eller konstiga, utan en del av livet.

## Referenser

- Bettelheim, Bruno (1989), *Sagans förtrollade värld*. Stockholm: Norstedts.
- Boglund, Ann & Nordenstam, Anna (2011), *Från fabler till manga*. Malmö: Gleerups.
- Edström, Vivi (1997), *Astrid Lindgren och sagans makt*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Gilead, Sarah (1991), "Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction", *PMLA* 106, s. 277–293.
- Jeset, Aurore & Korhues, Barbara (2008), *Kom tillbaka, Nenne*. Bromma: Opal.
- Lindgren, Astrid, Törnqvist, Marit (1994), *I Skymningslandet*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Löf, Jan (1978), *Pelles ficklampa*. Stockholm: Carlsen.
- Nikolajeva, Maria (2000), *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.

- Nikolajeva, Maria (2012), "The Development of Children's Fantasy", i Edward James & Farah Mendelsohn (red), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, ss. 50–61.
- Nikolajeva, Maria (2013), "Picturebooks and Emotional Literacy", *The Reading Teacher* vol. 106, no. 4, s. 249–254.
- Nikolajeva, Maria (2017), *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Propp, Vladimir (1984), *Theory and History of Folklore*. Översättning: Ariadna Y. och Richard P. Martin. Red. Anatoly Liberman. Manchester: Manchester University Press.
- Rhedin, Ulla (2001), *Bilderboken: På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabetabok.
- Sandberg, Inger & Sandberg, Lasse (2008), *Tummen tittar på natten*. Karlstad: Tre Sandberg AB.
- Sandén, Mårten och Gustavsson, Per (2014), *En stackars liten haj*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Sendak, Maurice (1978), *Till vildingarnas land*. Stockholm: Bonniers.
- Shavit, Zohar (1980), "The Ambivalent Status of Texts; the Case of Children's Literature", *Poetics Today*, vol. 1, no. 3, s. 75–86. [www.jstor.org/stable/1772412](http://www.jstor.org/stable/1772412)
- Svensson, Thomas (2006), *Busiga Bebbens nattbok*. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Wall, Barbara (1991): *The Narrator's Voice; The Dilemma of Children's Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Westin, Boel (2008), "'Ej verklighet men mer än verklighet...' Drömtexter i barnlitteraturen", i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*. Lund: Studentlitteratur, s. 72–81.

### **Bildförteckning**

Bild 1 samt bild 2 med tillstånd av Per Gustavsson.

# Att läsa mellan raderna på metafiktio. Om flickskapets aktörskap i *Alice's Adventures in Wonderland*

Hilma Olsson

Det är knappt så att vi hinner lägga märke till dem, ögonblicken som passerar strax innan Alice försvinner ner i Underlandet i inledningsraderna till Lewis Carrolls barnboksklassiker, *Alice's Adventures in Wonderland*.<sup>1</sup> Det går så snabbt. Men faktum är att det är i dessa ögonblick som magin inträffar och historien kan börja veckla ut sig: Det är en tämligen trist och vanlig dag i 1800-talets England när Alice börjar få nog av att sitta uttråkad på stranden bredvid sin syster som fastnat med näsan djupt nedsjunken i en, i Alices tycke, helt meningslös roman. Inga bilder, ingen konversation, inte den minsta tillstymmelse till liv eller rörelse på boksidorna. Hon sneglar över systemens axel då och då, försöker åtminstone förstå vad hon ser bortom de nedplitada bokstäverna. Till sist får Alice nog. Hon lyfter blicken och låter tankarna vandra fritt längs flodkanten. Då plötsligt ser hon den. Kaninen som kommer jäktandes mellan några träd och som så småningom ska ledsaga henne ner i Underlandet. Då upplever hon det, som hon för bara ett par sekunder sedan inte kunde se på boksidorna, ”på riktigt” framför sig. Då kan äventyret börja!

## Metafiktio och makt

I den här artikeln avser jag att studera hur olika aspekter av makt, agens och flickskap aktualiseras med utgångspunkt i *Alices* uppvisning av metafiktio. Inledningsscenen jag beskrivit här ovan – en av nyckelsymbolerna för hela romanens metafiktiva tema – kan förstås som metafiktiv av tre huvudsakliga anledningar. För det första tematiserar den läsning och uppmuntrar oss läsare att bli uppmärksamma på hur vi själva läser romanen – om vi som Alice har svårt att få ihop orden till levande meningar, eller mer som hennes syster, ser något bortom ordens lexikala innebörd. Den får oss också att vilja härma Alice genom att fundera över romanens form och hur den är berättad: finns det några bilder? Innehåller texten dialog?

För det andra representerar Alice och hennes syster varsin abstraktion av språkets betecknande potential: antingen blir orden, som för Alice, inget mer än ett system av konventionellt ordnade tecken, så kallade ”words”, eller så lyckas de iscensätta eller förmedla upplevelsen av riktiga världar, så kallade ”worlds”, vilket är hur Alices syster verkar uppleva sin roman (Waugh, 1984: 10).

Det tredje skälet har att göra med att Alice själv är medveten om att berättelsevärlden hon befinner sig i är en fantasi. Hennes förhållande till Underlandet är således mycket likt

---

<sup>1</sup> Vidare omnämns titeln endast med *Alice*. Inte att förväxla med ”Alice” (utan kursivering) då jag istället syftar på henne som karaktär.



läsarens förhållande till romanen – hon är medveten om dess fiktivitet och parallella existens med den ”egentliga verkligheten”.

Det är med ett samlat grepp om dessa tre anledningar som jag vill studera vilka frågor och potentiella svar om makt och flickförakt, som romanen erbjuder genom sin uppvisning av metafiktion. Patricia Waughs renommerade *Metafiction* (1984) är min teoretiska bas för metafiktionsbegreppet jag använder.

Så vad är då syftet med att göra denna sammankoppling mellan metafiktion och makt? Vad säger det om *Alice* som inte redan sagts? Att metafiktiv litteratur för med sig en rad maktrelaterade konsekvenser är något som är väl känt, inte minst ur ett läsarorienterat perspektiv inom barnlitteratur. Detta gör det särskilt angeläget att läsa *Alice* med utgångspunkt i en maktanalys. Ofta känner barn inte till de litterära konventioner som metafiktionen anspelar på. Därför finns risken att den metafiktiva effekten passerar över huvudet på barnet (McCullum 1999:139). Det är sällan önskvärt, åtminstone i vår tids strävan efter aktiva läsare inom barnlitteraturen.

Den franska litteraturforskaren Virginie Iché har med utgångspunkt i detta receptionsteoretiska fält studerat läsarens inflytande över läsakten i artikeln, ”Submission and Agency, or the Role of the Reader in the First Editions of Lewis Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass* (1871) och kommit fram till att Carroll inbjuder läsaren att interagera med berättelsen genom att använda sig av ett medialt berättargrepp. Som exempel nämner hon bladdringen, vilken Iché menar påbjuder läsaren ett aktörskap med förmågan att realisera den skrivna texten (Iché 2016: 9). Det sker dock inte utan att läsaren samtidigt måste underordna sig berättarens instruerande läsanvisningar, där till exempel samspelet mellan bild och text spelar en viktig roll, enligt Iché (Iché 2016:7).

Iché undersöker alltså maktförhållandet mellan läsaren och texten i ett receptionsteoretiskt gränssnitt som har blivit det allra vanligaste sättet att närma sig *Alice* i nyare litteraturforskning. Om detta skriver även Jeffery Howard i en artikel från 2015, ”What is the use of a book... without pictures?: Images and words in *Alice’s Adventures in Wonderland*”. Mitt sätt att läsa *Alice* är av ett något annorlunda slag. Istället för att undersöka metafiktionens exponering av makt och dess betydelse för läsaren, vill jag studera relationen mellan metafiktion och makt på tematisk nivå – det vill säga vilka konsekvenser maktordningen får för huvudkaraktären Alice i romanen. Att metafiktionen går att skönja på de här två olika nivåerna i *Alice* beror i sig på att metafiktionsbegreppet är föremål för en omtvistad definitionsdiskussion. Bör metafiktion betraktas som ett stilgrepp som redan finns inuti texten eller som en effekt som uppstår i mötet mellan läsaren och texten? I min analys utgår jag från att metafiktionen är en redan befintlig företeelse i texten, inte för att det nödvändigtvis behöver vara så utan för att det öppnar för en läsning som gör det möjligt att analysera de tematiska aspekterna av makt och metafiktion – något som det hittills forskats betydligt mindre på. Det är dock oundvikligt att helt bortse från det läsarorienterade perspektivet. Alices och hennes förhållande till makt uppvisar nämligen stora likheter med den så kallade ”verkliga läsaren”, vilket även Waughs användning av begreppet bäddar för. Hon menar att metafiktiv litteratur synliggör berättande på ett sätt som problematiserar hur vi med språkets hjälp skapar mer eller mindre fiktiva världar i vår egen verklighet (Waugh 1984:18). Själv använder jag den receptionsteoretiska *Alice*-forskningen som en

markeringspenna med vilken jag understryker och belyser mina iakttagelser av tematiseringen av metafiktion och makt.

### Flickskapets aktörskap

Om då makt och metafiktion går att förstå som ett orsakssamband på tematisk nivå, är det primärt inte vilka konsekvenser detta får för läsaren utan för Alice själv som jag avser studera. Jag har valt att förstå Alice och hennes roll i romanen i egenskap av flicka, dels för att det är det genus hon tillskriver sig själv av romanberättaren, dels för att jag anser att detta är en av romanens grundpremiss. I min analys antar jag både Alices och berättarens blick på vad flickskap är och borde vara för att belysa det dubbla förtryck som Alices utsätts för. På så vis kan jag få syn på ambivalensen i Alices relation till sig själv och andra flickor, som präglas av både yttre och inre förväntningar, förtryck och förakt. Kombinationen av metafiktion och makt blir ett sätt att förstå och fördjupa komplexiteten i Alices flickskap. Genom att ta hänsyn till Alices särskildhet i egenskap av barn och flicka, placerar jag in *Alice* i ett "flicktivt" sammanhang, det vill säga, i ett teoretiskt fält som kombinerar flickforskning och studier av fiktion. Begreppet myntades av redaktörerna till antologin *Flicktion – perspektiv på flickan i fiktionen* (2013) och överensstämmer med min bild av Alice och hur hennes flickskap porträtteras i romanen: "Vi vill med begreppet *flicktion* ringa in flickskildringar som innehåller ett moment av förändring, förnyelse, en rörelse mot eller en antydning om en mer komplex gestaltning" (Söderberg, Österlund och Formark 2013: 14f). I samma antologi skriver Jenny Jarlsdotter-Wikström en artikel om Alices kroppsliga aktörskap men går inte in på hur detta – eller det verbala – hänger ihop med romanens metafiktion, det vill säga Alices medvetenhet om sig själv som fånge i en berättelsevärld. Till skillnad från Jarlsdotter-Wikström kommer jag att undersöka hur Alice med sitt samlade aktörskap förhåller sig till det påbjudna händelseförloppet i romanen och så småningom lyckas ta kontroll över berättelsen. Med den här artikeln blir mitt bidrag till den redan befintliga och mycket omfattande *Alice*-forskningen att visa att romanen har inslag av både flicktion och metafiktion. *Alices* uppvisning av "metaflicktion" är en ännu utforskad dimension.

Ytterligare en anledning till varför metafiktion och makt kan kombineras är att Alices aktörskap både realiserar och blir realiserad genom berättandet i romanen. Med aktörskap menar jag att Alice på olika sätt tar kontroll över händelseförloppet, både kroppsligen och verbalt, vilket är vad jag kommer att undersöka. Att läsa Alice, inte i första hand som språklig konstruktion, utan som kropp – reaktiv och aktiv, kännande och kommunicerande – har varit viktigt för att ta hänsyn till hennes utsatthet som barn och flicka även inom litteraturens världar. Berättaren i *Alice*, liksom i många andra romaner, använder Alices ålder och genus för att förstärka önskvärda variabler av hennes identitet och aktörskap. Dessa mått på "storlek", "kunskap" och "flickföreställningar" är också viktiga för Alice när hon värderar sig själv och i hur hon ser på andra flickor. För mig har det viktigaste varit att inte frånta Alice sin komplexitet eller, som så många gånger i och av litteraturen, reducera henne till en projektyta för binära dualiteter (Jarlsdotter-Wikström 2013:91). Alices motsägelsefullhet – genom att till exempel vara lika ofta den som hånar andra som hånas själv – har tvärtom varit en viktig utgångspunkt i min analys eftersom det visar att makt och förtryck inte är en

enkelriktad handling som utförs av en förtryckare mot någon som blir förtryckt. Istället uppträder makt i intrikata rörelsemönster som ur ett flickperspektiv till exempel blir synligt genom flickors tendens att klandra eller straffa sig själva när de blir förtryckta.

## Disposition

Analysen har jag delat in i tre avsnitt. I första delen står metafiktio n i centrum. Jag diskuterar varför och hur romanen *Alice* kan förstås som metafiktiv och på vilket sätt det hänger ihop med karaktären Alices aktörskap. I avsnitt två beskriver jag det hot under vilket Alice svävar att ständigt bli fråntagen sitt aktörskap. Genom att studera interaktionen mellan metafiktio n och makt och Alices språkliga förmåga framträder betydelsen av hennes roll i egenskap av flicka. I tredje delen gör jag plats för kroppen och dess metafiktiva potential för att visa att det så småningom är med den som Alice återerövrar sitt aktörskap.

Avslutningsvis reflekterar jag över metafiktio nens betydelse i min egen analys. Jag diskuterar begreppets olika meningsmöjligheter och föreslår att mitt sätt att använda metafiktio n öppnar för en ny applikation.

## En läsare eller en företrädare för läsare?

Att förstå Alice som en protagonist, medveten om berättelsen hon är fångad i, är kanske den tydligaste uppvisningen av metafiktio n som romanen erbjuder. Alice jämför och funderar över relationen mellan Underlandet och verkligheten, och gränsen för var dessa verklighetsnivåer går är så tydlig att Alice kan förrumsliga den i sina tankar:

'It'll be no use their putting their heads **down** and saying "Come up again, dear!" I shall only look **up** and say "Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come **up**: if not, I'll stay **down** here till I'm somebody else" – but, oh dear!' cried Alice, with a sudden burst of tears, 'I do wish they *would* put their heads down! I am so *very* tired of being all alone here!' (Carroll 2015:16, artikelförfattarens fetmarkeringar)

Genom att placera verklighetsnivåerna längs en vertikal linje avslöjar Alice inte bara Underlandets underordnade verklighetsstatus i förhållande till verkligheten ovan, hon synliggör också berättelsens narrativa konstruktion genom att antyda att hon själv skulle vara ett slags verklig läsare som råkat trilla ner i boksidorna under läsakten. Alice växlar mellan att acceptera och ifrågasätta de absurda inslagen i Underlandet på samma sätt som den "verkliga läsaren" måste godta orimligheten av vissa fakta som aldrig skulle accepteras i den egna verkligheten. För dem båda är detta villkoret för att Underlandet överhuvudtaget ska kunna existera: läsaren av *Alice* måste ge romanen legitimitet som verklig i sitt eget litterära sammanhang trots bristande logik och avsaknad av realistiska skildringar (Waugh 1984: 95). På samma sätt tvingas Alice sälla bland orimligheterna i Underlandet och reagerar ibland starkt på vissa, ibland inte alls på andra. Ett exempel är när hon blir provocerad av att de vita rosorna målas röda i Drottningens trädgård samtidigt som hon inte alls reflekterar över det faktum att det är spelkort ur en kortlek som utför arbetet, vilket borde vara ännu mer provocerande (Carroll 2015: 62).

Passager där Alice mer direkt tematiseras som läsare eller lyssnare finns det också i romanen. Metafiktio n tar sig då vanligtvis i uttryck explicit genom att berättargreppet

förändras och blir till vers, ikonisk dikt eller sång, eller via tempoväxlingar som uppstår när Alice ställer frågor och skapar så kallade ”disturbances” eller avbrott som hjälper till att synliggöra berättandet som aktivitet (Waugh 1984: 82). Ett exempel på detta är när Alice introduceras för den falska sköldpaddan (Mock Turtle) som ska berätta om sitt tragiska förflutna för henne. Hela scenen utspelar sig på tolv sidor, vilket är relativt långt i sammanhanget då Alice vanligtvis byter miljö efter fem till sex sidor. Effekten blir att läsaren upplever en långsamhet som liknar den som Alice blir så provocerad av när sköldpaddan aldrig kommer igång med sitt berättande. Till sist inleder sköldpaddan med att uppmana sina åhörare att inte avbryta honom förrän han berättat sin historia klart. När han efter en lång paus på nytt tar till orda är det ändå precis vad Alice gör. Hon ställer först en fråga, sedan en till, och sedan ytterligare en och fortsätter så tills de måste avbryta eftersom rättegången börjar. Efter tolv långa sidor av stilmässiga avbrott i form av inskjutna sånger, rim och verser har sköldpaddan fortfarande inte berättat sin historia till slutet. Resultatet blir att den upplevs som ännu långsammare, svårbegriplig och osammanhängande – för Alice såväl som för läsaren av *Alice*.<sup>2</sup>

Scenen med den falska sköldpaddan stör alltså på både tematisk och formmässig nivå: å ena sidan genom bristen på logik och konsekvens i sköldpaddans berättelse vilket gör Alice otålig och frustrerad, å andra sidan genom att inte leva upp till de förväntningar som läsaren har på romanen som meningsskapande, följsam och begriplig. Passagen är en förtätning eller miniatyr av Underlandets övergripande berättarstruktur: det är inte Alices svårighet att hänga med i Sköldpaddans berättelse som gestaltas i första hand. Istället är det hur läsaren tvingas kämpa med det fragmentariska och nonsensinspirerade berättandet i romanen i stort som scenen med Sköldpaddan illustrerar. På ett liknande sätt förstår också Zadworna-Fjellestad de mindre inslagen i *Alice* som en duplicering av romanens metafiktiva tematik i avhandlingen *Alice's Adventures in Wonderland and Gravity's Rainbow. A study in duplex fiction* (1986), som är en av de få vetenskapliga publikationer som studerat *Alices* uppvisning av metafiction. Det egentliga äventyret i *Alice*, menar Zadworna-Fjellestad, är inte hennes upplevelser i Underlandet utan läsningen som ett äventyr i sig (Zadworna-Fjellestad 1986: 36).

Jag delar uppfattningen att läsning är ett av *Alices* huvudsakliga teman och att det realiserar på flera olika nivåer i berättelsen. Alice är mycket lik en läsare, vilket jag velat visa genom mina exempel ovan, men skiljer sig från den ”verkliga läsaren” på en viktig punkt: när Alice tror sig vara tillbaka i verkligheten, det vill säga, hos systemen på stranden, vet den verkliga läsaren att hon måste tränga genom ytterligare ett verklighetslager för att lämna den fiktiva världen helt. Det gör hon inte. Det är det här som gör Alice som karaktär fiktiv och *Alice* som roman metafiction. På det sättet kan Alice aldrig bli men däremot företräda sina läsare, vilket hon gör genom att anta deras verklighetsperspektiv. När hon konfronterar

<sup>2</sup> I kontrast till detta motvilliga och frågvisa sätt att förhålla sig till berättande står Hertiginnan. Hon är istället alldeles för bejakande och inställsam och urholkar på så sätt ordens specifika betydelse vilket gör att de så småningom upphör att betyda något alls (Carroll 2015: 73). Trots att de har motsatta hållningar leder deras agerande till samma sak: kommunikationen fungerar inte. Återigen ställs Alice inför det faktum att det måste råda en balans mellan ifrågasättandet och acceptans – dels för att kunna kommunicera och begripliggöra märkvärdigheterna i Underlandet och dels för att världen ska hållas intakt och inte förlora sin villkorliga verklighetsstatus.

varelserna i Underlandet är det med frågor som hennes läsare egentligen vill – men inte kan – ställa till dem. Att Alice kallar Underlandet för ”queer” är ytterligare ett tecken på att hon använder verklighetens normer som jämförelsegrund till det underliga och absurda. Queerheten framträder först när hon sätter det i perspektiv med vad hon anser vara det realistiska.

Medan Alice demaskerar Underlandets fiktivitet, steg för steg, blir det för läsaren mer och mer tydligt att romanen framstår som en fiktiv artefakt. Även här företräder Alice sin implicita läsare. Hon använder sin agens för att infiltrera, styra och så småningom också avsluta berättelsen. Agensen är såväl fysisk som verbal. På samma sätt som Alice ställer frågor, avbryter eller föreslår egna fortsättningar på romanen, bläddrar och hoppar över partier, använder hon kroppen (som det så småningom ska framgå) för att driva handlingen i en viss riktning. Slutet på romanen understryker denna betydelse av delaktighet. När Alice inser att hennes inflytande är underordnat drottningens i berättelsen, bestämmer hon sig helt enkelt för att sluta tro på den. Och vad händer då? Alice vaknar och illusionen om Underlandet upphör. På samma sätt kan texter med metafiktiv karaktär sägas ”väcka” den ”verkliga läsaren” och avslöja fiktiviteten i läsarens egen värld. Det är här som metafiktio och verklighet förenas, menar Waugh. Avslöjandena sker parallellt. Från att ha enbart gällt litteraturens fiktiva världar blir metafiktio nu en påminnelse om att hela världen byggs upp med hjälp av betydelser i språket. Enligt henne bör vi vara lika vaksamma på verklighetens som fiktionens språk och vara ständigt beredda på att det fiktioniserar verkligheten i någon mån (Waugh 1984: 3).

Som företrädare för sina läsare får Alice och betydelsen av hennes metafiktiva funktion en helt annan tyngd. Hon agerar språkrör för en målgrupp som vanligtvis inte själv har möjligheten att uttrycka sig i tryckt eller fiktiv skrift. Carrolls roman är inte på något sätt unik i den bemärkelsen att den skulle vara skriven på större inflytande av barn än någon annan barnlitterär roman. Däremot gestaltar den aktörskap på ett sätt som väcker frågor kring barns rätt att delta i berättandet av romanen, och det gör den åtminstone unik för sin tid.<sup>3</sup> Idag är vi mer vana vid att se barn som aktiva och medskapande aktörer som ibland till och med kan få vara med och bestämma över utkomsten av en berättelse. I den bemärkelsen förtjänar Alice att kallas något ”modern”. Hon är vare sig en svag företrädare för sina läsare eller en passiv protagonist. Tvärtom är det genom hennes nyfikenhet och kreativitet, genom hennes verbala och kroppsliga förmåga, som intrigen slutligen avgörs i romanen. Men hennes inflytande står sällan oemotsagt. Lika ofta som hon tar för sig och bereder plats, riskerar hon att fråntas sitt aktörskap. I de två kommande avsnitten vill jag visa på hur Alices makt utmanas, men också vilka olika strategier hon använder för att återvinna den.

## Det hotade aktörskapet

Låt oss återgå till Alice och hennes syster på stranden i inledningsscenen. Efter att ha försökt fastna för innehållet i systemens bok – och misslyckats – prövar Alice om inte verkligheten kan

---

<sup>3</sup> Detta är ett påstående som även Iché ställer sig bakom. Hon menar att Carroll placerar in sig i en brytpunkt mitt emellan två litteraturtraditioner genom att dels använda ett didaktiskt berättargrepp (där nonsenstematiken fungerar som ett pedagogiskt språkverktyg), dels inkludera läsaren i berättandet med hjälp av bläddring samt samspelet mellan bild och text (Iché, 2016: 13).

ge henne något roligare. Och visst kan den det. Snart har den levt upp till de kriterier som systemens bok sakande: den innehåller en *synlig* (bilder) kanin som *talat* (dialog) och *jäktar* (spänning och rörelser) över gräsmattan. Det är tillräckligt för att väcka Alices nyfikenhet. Hon bestämmer sig för att jaga efter kaninen och trillar strax därefter ner i ett litet hål. Sett ur det här perspektivet skulle Alice mycket väl kunna vara den som själv blåser liv i omgivningen med hjälp av fantasin. Det är också högst troligt att det är till sin egen föreställningsvärld hon anländer efter att ha dykt ner i Underlandet, snarare än någon annans fiktiva verklighet.

Samtidigt är det av uppenbara skäl ett inte helt sant påstående. Alice är trots allt huvudkaraktär i Lewis Carrolls verk, inte i sitt eget. Dessutom är hon inte den som själv berättar om sina äventyr i Underlandet. Upplevelserna återges av en allvetande berättare som knappast drar sig för att markera närvaro i romanen genom att kommentera och tillgodose läsaren med den information om Alice som händelserna i Underlandet inte själv avslöjar (Zadworna-Fjellestad 1986: 27). I själva verket löper berättarens översitteri och förhärskande kommentarer som en röd tråd genom berättelsen för att påminna Alice – trots hennes på många sätt självbemäktigande aktörskap – att hon inte har full kontroll över vad som händer i romanen. Dessa kommentarer fungerar som ett metafiktivt inslag i berättandet genom att uppmärksamma läsaren på fiktionens olika verklighetsnivåer, det vill säga, att Alice har befunnit sig i en annan värld före ankomsten till Underlandet: "Alice had been to the seaside once in her life [...]" (Carroll 2015: 17). Men kanske än viktigare påminner de läsaren om sin egen roll som läsare genom att berättaren riktar sig direkt till sin publik: "And as **you** might like to try the thing yourself, some winterday, I will tell **you** how the Dodo managed it." (Carroll 2015: 21, artikelförfattarens fetmarkeringar)

Förutom, eller kanske samtidigt som dessa kommentarer är metafiktiva, är de ett led i den kamp om inflytande och makt som både Alice och berättaren gör anspråk på. Kommentarererna är då snarare en "show-off" där berättaren får visa hur mycket mer hen vet om Underlandet än vad både Alice själv och läsaren gör. En liknande uppvisning av makt äger rum när berättaren gör sig lustig på Alices bekostnad när hon försöker förklara underligheterna i Underlandet med ord hon själv inte förstår.<sup>4</sup>

Berättaren verkar tycka att Alice tror för mycket på sig själv och hånar henne för att vara förnumstig, det vill säga, för mycket "vuxen" i ett barns kropp. Inte heller när hon misslyckas, när hon till exempel glömmer ta ned nyckeln från bordet innan hon krymper sin kropp, är hon lagom smart eller lagom mycket barn. Istället beskrivs Alice som "the poor little *thing*" (min kursiv) som "sat down and cried" efter att ha "tired herself out from trying" (Carroll 2015: 12). På det här sättet polariseras Alice och blir en projektyta för en föreställning om en "lagomhet" perfekt balanserad mellan två olika ytterligheter: att vara försiktigmen men inte *för* försiktigmen. Alice har också för vana att värdera sig själv utefter sina prestationer, vilket blir tydligt i hur nöjd hon är med sig själv när hon lyckas komma på rätt juridisk term för jurymedlemmarna under rättegångsscenen: "'I suppose they are the jurors.' She said the last word two or three times over to herself, being rather proud of

<sup>4</sup> Ett exempel är när Alice försöker räkna ut var hon befinner sig efter så många timmars fall och undrar vilken höjd- och breddgrad Underlandet ligger på. Berättaren kommenterar: "Alice had no idea what Latitude was, or Longitude either, but thought they were nice grand words to say." (Carroll 2015: 8)

it: for she thought, and rightly too, that very few girls in her age knew the meaning of it all.” (Carroll 2015: 88).

Som citatet ovan visar på är det alltid flickor som Alice jämför sig med när hon värderar sina prestationer. Väl införstådd med alla de förväntningar som följer som en bipacksedel till hennes flickskap, missar Alice aldrig ett tillfälle att kritisera sig själv eller andra flickor när de inte lyckas vara på det sätt som hon anser flickor borde. Ett exempel på detta är flickan Mabel som Alice (på grund av att hon är fattig och korkad) är livrädd för att förväxlas med (Carroll 2015: 16). Alice kan således sägas ha approprierat sin förtryckares – det vill säga berättarens – blick vilket resulterar i ett självförakt som beror på förlusten av kontroll över vem hon är och vad hon kan. I förlängningen blir detta även ett *flickförakt* då hennes sätt att återta kontrollen över sig själv blir genom att distansera sig till flickorna hon inte vill vara.

Som så många andra kvinnor förr förväntas Alice alltså leva upp till en omöjlighet – att integrera motsägelser utan att framstå som skev och ambivalent. Resultatet blir en knäckfråga. ”Att prestera eller inte prestera” har likheter med ”hora-madonna-komplexet” som bygger på en liknande, paradoxal tankestruktur. Genom att både förutsätta och förvänta att kvinnan har en sexualitet ska hon samtidigt förnekas och förvägras rätten att visa upp den. Alice är fångad mellan ytterligheterna i just en sådan dualitet, eftersom det är där flickskapet definieras och så småningom accepteras, inte minst av henne själv.

Jarlsdotter-Wikström menar att Underlandet i själva verket är tillflyktsorten från en sådan dualitet (Jarlsdotter-Wikström 2013: 91) medan jag är mindre hoppfull och läser både berättaren och Alice själv som ytterst närvarande representanter för den verklighet som Alice i så fall försöker fly. De tar med sig paradoxen ner i Underlandet och romanens metafiktiva anspelningar hjälper dem att få syn på den. När Alice upptäcker att hennes prestationer inte räknas i Underlandet blir hon så rädd att förändringen ska permanentas och påverka hennes status som flicka att hon hellre önskar vara ensam kvar i Underlandet än att komma upp i verkligheten som någon annan (Carroll 2015: 16).

En vanlig tolkning är att Alices sviktande självförtroende bör förstås som ett uttryck för den identitetsförlust hon upplever på grund av Underlandets brist på mening och struktur.<sup>5</sup> Själv förstår jag nonsensmatiken och språkförbristningarna i *Alice* inte lika mycket som en konsekvens av Alices identitetsförlust som ett uttryck för Underlandets motvilja att acceptera Alice som hon är. Det är inte bara för sina ord och handlingar som Alice måste stå till svars utan lika ofta för sig själv och vem hon är:

’But I am *not* a serpent, I tell you!’ said Alice. ‘I’m a... I’m a...’

’Well! *What* are you?’ said the Pigeon. ‘I can see you’re trying to invent something!’

’I... I’m a little girl’, said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through the day. (Carroll 2015: 43)

Trots absurditeten i det faktum att Alice förväntas hålla ihop *och* polarisera dikotomiska kategorier utan att själv för den delen verka motsägelsefull, är det oftare sig själv än

---

<sup>5</sup> Som en naturlig följd av detta föreslår Gilles Deleuze, som har skrivit just om meningsskapandets logik med utgångspunkt i *Alice*, att Alice också förlorar tillgången till ett fungerande språk eftersom språket existerar i beroende av en identitet som ju Alice saknar (Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990: 79). En annan tolkning gör Jarlsdotter-Wikström som snarare vänder på kausaliteten och förstår Alices identitetsförlust som en konsekvens av Underlandets obeständighet och flytande subjekt-objektrelationer (Jarlsdotter-Wikström 2013: 91).

omgivningen hon klandrar när hon inte presterar som hon önskar: ”You ought to be ashamed of yourself”, said Alice” (Carroll 2015: 13) eller ”Oh, you foolish Alice! she answered herself.” (Carroll 2015: 29). Alices förväntningar på sig själv stämmer således överens med berättarens förväntningar på Alice vilket resulterar i ytterligare ett förtryck: det som utövas av henne själv mot sig själv.

## Aktörskapet återerövrar

Att bara se Alice som självförtryckande och förtryckt ger ingen rättvis bild av hennes aktörskap. Faktum är att hon på flera sätt gör motstånd, till exempel genom att ställa frågor, som jag visade i exemplet med den falska sköldpaddan. Aktivismen kan på det här sättet betraktas som verbal. Alice använder sig av sin språkliga förmåga för att tillbakavisa Underlandets påbjudna meningslöshet, vilket accentueras när hon vid flera tillfällen i boken kommenterar eller intar rollen som berättande aktör.<sup>6</sup> På så vis kan hon göra Underlandet begripligt igen.

En av slutsatserna som Zadworna-Fjellestad drar är att *Alice* – trots sina många gånger språkliga förbristningar – uppvisar en språkpositivism. När Alice återberättar sina upplevelser i slutet av romanen gör hon det med en sådan vitalitet och kraft att system bygger upp en egen fantasi om Underlandet. Detta tolkar Zadworna-Fjellestad som en symbol för berättandets förmåga att entusiasmera och skapa våra egna fiktiva världar med hjälp av litteraturen (Zadworna-Fjellestad 1986: 37). Det är en läsning som jag bara delvis kan hålla med om. Med Zadworna-Fjellestads tolkning blir Alice som mest inflytelserik och aktiv när hon lämnar Underlandet och börjar berätta för sin syster. Själv vill jag hävda att Alices aktörskap är pågående och något som hon ständigt är tvungen att försvara. Ur ett sådant perspektiv är hennes frågor och ifrågasättanden ett aktivt försök att utmana berättarens version av romanen och påverka intrigen i realtid.

För att förstå tyngden i detta maktanspråk kan jag inte bara ta hänsyn till det verbala. Jag måste också undersöka vilken roll kroppen spelar – det vill säga dess fysiska utsträckning i berättelserummet och dess rörelsefrihet – när Alice säkrar sitt aktörskap. Det är något som Zadworna-Fjellestad inte heller gör men som många andra har intresserat sig för under årens lopp, inte minst utifrån ett jungianskt perspektiv med fokus på till exempel den oidipala aspekten av Alices ätande och drickande.<sup>7</sup> Jarlsdotter-Wikström utmärker sig något i denna skara av kroppointresserade analytiker eftersom hon främst är intresserad av flickkroppen som uttryck för produktivitet och positivitet. Metamorfoserna av Alices kropp har dels att göra med det identitetsprojekt som *Alice* utforskar, dels är de en förutsättning för de subversiva inslagen i romanen eftersom ”den groteska kroppen” bemäktigar flickan och ger henne en röst (Jarlsdotter-Wikström 2013: 96).

När jag undersöker Alices kropp gör jag det också med övertygelsen att den möjliggör agens och står för positiv produktivitet. ”Det groteska” anser jag däremot vara mer komplext än så. Begreppet ”grotesk” använder jag för att markera flickskapets både önskvärda och

---

<sup>6</sup> ”There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up, I’ll write one [...]” (Carroll 2015: 29) och ”Come, let’s hear some of *your* adventures” (Carroll 2015: 84).

<sup>7</sup> För mer läsning om jungianska perspektiv på Alice hänvisar jag till Donald Rackins analysamling, *Alice’s Adventures in Wonderland. Sense, nonsense and meaning* (1991)



icke-önskvärda dubbelhet, det vill säga, att Alice tvingas integrera ytterligheterna i en "duktighets-dualitet" liksom hora-madonna-komplexet måste göra med samhällets motstridiga bild av kvinnlig sexualitet. I Maria Margareta Österholms avhandling *Ett flicklaboratorium i valda bitar* (2012) är grotesken också dubbel och ligger lika nära de destruktiva, svältande och självskadade flickkropparna som de konstruktiva och subversiva (Österholm 2012: 133-182). Jag förstår Alices relation till "grotesken" likadant. Å ena sidan är den motsatsen till vad hon önskar åstadkomma, det vill säga "lagomheten" som hon använder som måttstock för att definiera sitt flickskap. Å andra sidan är det just med hjälp av kroppens gränsöverskridning och "groteska" karaktär som Alice återerövrar sitt aktörskap. Då jag tidigare ägnat mig åt Alices verbala aktörskap vill jag i analysen nedan avtäckas samspelet mellan metafiktio n och Alices fysiska makt. Frågan lyder: vilket inflytande har den groteska kroppen på händelseförloppet?

Något av det första som inträffar när Alice trillar ner i Underlandet är att hon ändrar storleken på sin kropp, detta på grund av att hon vill ut till den vackra trädgården som hon skymtar genom ett hål i väggen. Alice dricker något och blir för liten, äter något och blir för stor. Nästa gång Alice ändrar kroppsstorlek och blir liten igen, beror detta inte på att hon väljer det utan för att hon håller i en solfjäder som visar sig ha en krympande effekt (på flickor men uppenbarligen inte på vita kaniner).

Bristen på kroppskontroll gör det alltså svårt för Alice att orientera sig i rummet. Kroppen sviker henne. Hon ändrar riktning utan att hon vill det och tvingas gå långa omvägar för att nå sin slutdestination, trädgården. Men det dröjer inte länge förrän Alice upptäcker att hennes kropp kan fungera som ett verktyg, att den kan hjälpa och underlätta många situationer när hon har svårt att ta sig fram. Ett exempel är när Alice möts av en hotfull skara underlandsdjur efter att ha blivit liten nog att smita ut ur kaninens hus. Hon inser att hon inte måste vänta på att de ska säga åt henne vad hon ska göra utan att hon på eget bevåg kan springa därifrån (Carroll 2015: 33). Vid ett annat tillfälle blir tårarna (som hon till en början bannar eftersom de avslöjar hur rädd och liten hon är) ett sätt att förflytta sig då hon simmar genom dem med underlandsdjuren efter sig i släptåg: "Alice led the way, and the whole party swam to the shore" (Carroll 2015: 20). Gråten, eller rättare sagt känslorna, är vad som möjliggör denna rörelsefrihet eftersom det ofta är utifrån ett känslotillstånd som Alice (re)agerar i såväl ord som sina handlingar. Som tydligast framgår detta i slutet av romanen när Alice, med allt större självförtroende, ifrågasätter Underlandets brist på mening och logik – så till den grad att hela världen så småningom upplöses:

'Stuff! and nonsens!' said Alice loudly. 'The idea of having the sentence first!'

'Hold your tounge!' said the Queen, turning purple.

'I won't!' said Alice.

'Off with her head' the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

'Who cares for you?' Alice said, (she had grown to her full size by this time.) 'You're nothing but a pack of cards.' (Carroll 2015:100)

Kopplingen mellan Alices storlek och Alices självförtroende är slående. I själva verket är den dubbelriktad vilket innebär att Alice växer av att trotsa (som i scenen ovan) men också blir trotsigare av det faktum att hon växer. När Alice så småningom förstår hur kroppen påverkas av hennes mat- och vätskeintag kan hon äta precis så mycket svamp som är nödvändigt för att

bli stor nog att fatta mod att kliva in i Hertiginnans hus när hon som liten inte vågade (Carroll 2015: 53). Litenheten associerar Alice med något svagt, hjälplöst och barnligt som hon är trött på att bli förknippad med. Längtan efter att bli stor har ingenting att göra med denna fysiska förändring utan bottnar i en förhoppning om att få tillgång till ett annat språk när hon växer upp. Hennes mål är nämligen att skriva ner sina upplevelser själv en dag: ”There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up, I’ll write one – but I’m grown up now’ she added in a sorrowful tone; ‘at least there’s no room to grow up any more here.’ (Carroll 2015: 29). Det sista Alice tillägger visar dock att det inte är bra att växa *för* mycket, att bli *för* stor. Lagomheten – motsatsen till grotesken – är än en gång vad Alice eftersträvar.

Kroppens föränderlighet har således en ambivalent effekt på Alices aktörskap: å ena sidan en brist på kroppskontroll som inte bara är osmidig utan även obehaglig och ger upphov till självförakt och identitetsproblem. Växandet blir ett uttryck för Alices känslor kring att vara barn, vilket hon på flera sätt upplever som ett problem, något som hindrar henne, språkligt såväl som kroppsligt, i hennes äventyr. Å andra sidan är föränderligheten något som Alice lär sig att bemästra och kan använda till sin fördel när hon orienterar sig i Underlandet. Särskilt viktig blir den fysiska föränderligheten när hennes verbala förmåga inte räcker till eller, som den lika ofta gör, skapar fler problem. Lösningen blir kroppen. Att växa eller krympa. Gå därifrån. Nonsenstematiken som har en så försvårande effekt på Alices språkliga förmåga, har betydligt mindre – för att inte säga något alls – inflytande på kroppen, vilken snarare förstärker och återerövrar hennes aktörskap.

### Att läsa mellan raderna på metafiktio

Som jag inledningsvis var noga med att påpeka finns huvudsakligen två sätt att definiera metafiktio. Antingen som en receptionsteoretisk effekt som slår in när läsaren tillägnar sig romanen eller som ett påfallande stilgrepp/tema inuti romanen. I min läsning av *Alice* har jag använt mig av den senare beskrivningen. Jag har förutsatt att metafiktio är en redan befintlig dimension av romanen för att undersöka vad detta kan generera för andra läsningar. Jag har alltså läst mellan raderna på metafiktio och analyserat vad den har fått för tematiska konsekvenser, vad den exponerat och aktualiserat. Resultatet blev en läsning av romanens gestaltning av aktörskap och flickskap. Jag har kunnat visa att Alices medvetenhet om sig själv som huvudperson i Underlandet har betydelse för hennes möjlighet att påverka berättelseintrigen, hur hon med hjälp av språket och kroppen lyckas återerövra sitt hotade aktörskap liksom hur omständigheterna försvåras på grund av att hon är flicka. Därmed har jag också kunnat visa att flickskapet är ett av de bärande elementen i den dramaturgiska utvecklingen. Samtliga av dessa iakttagelser har varit möjliga eftersom jag valt att undersöka inte bara metafiktio utan dess *relationer* till makt och flickskap.

Det här menar jag öppnar för ett tredje sätt att förstå metafiktio, som ett slags läsning, en tolkningshorisont mot vilken vi kan få syn på och diskutera ytterligare teman. Om analysen stannar vid att enbart identifiera romanens metafiktiva inslag blir den genast förutsägbar och därmed ointressant. Det är vad Zadworna-Fjellestad gör. Hon ger exempel på exempel på romanens metafiktiva karaktär för att kort därefter konstatera samma sak: romanen är metafiktiv, eller som hon hellre kallar det, ”duplex” eftersom den tematiserar läsningen. Även

Iché och Waugh har svårt att ta analysen till en ny nivå efter att först ha pekat ut metafiktio n och sedan dragit slutsatsen att den gör läsaren medveten om läsakten samt lär hen att vara kritisk mot det betecknande språkets verklighetsanspråk. Som jag ser det är deras receptionsteoretiska tillämpning av metafiktio n tvärtom för oberäknelig och därmed alltid hypotetisk.

Vad jag vill föreslå är att istället använda metafiktio n metodologiskt. I *Alice* avslöjar metafiktio n en maktordning som inte bara går att härleda till läsarens relation till läsning, vilket är vad Iché föreslår.<sup>8</sup> Med min analys har jag velat visa att den även kan höja medvetenheten kring till exempel makt i förhållande till genus, språk och kroppslighet.

Det är alltså ytterligare en applikation av metafiktionsbegreppet som jag föreslår vilket gör att metafiktio n kan förstås enligt dessa tre led:

- 1) Som metod, ett sätt att exponera teman i en text
- 2) Som element inuti texten
- 3) Som effekt som kan uppstå hos den som läser texten

De två sista leden känner vi igen från tidigare definitionsdiskussioner. Vad som tillkommit är det första. För att metafiktio n inte ska stanna i ett cirkelresonemang runt sig själv och läsakten tror jag att denna tredelade användning av begreppet är nödvändig. Det innebär att vi genom att förutsätta att metafiktio n är något som mer eller mindre finns i berättelsen kan analysera vilka andra teman den aktualiserar. Den här artikeln ser jag som ett första steg mot ett nytt användningsområde för metafiktio n – som en metod, ett sätt att läsa mellan raderna.

## Referenser

- Carroll, Lewis (2015), *Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass and what Alice found there*. [New ed.] London: Bounty books.
- Deleuze, Gilles (1990), *The logic of sense*. New York: Columbia University Press.
- Howard, Jeffery (2015) "What is the use of a book... without pictures? Images and words in *Alice's Adventures in Wonderland*", *The Explicator*, Vol.73(1), p.13.
- Iché, Virginie (2016). "Submission and Agency, or the Role of the Reader in the First Editions of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass* (1871)". *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 84 Automne | 2016, mis en ligne le 01 novembre 2016, consulté le 26 septembre 2017. URL : <http://cve.revues.org/2962> ; DOI : 10.4000/cve.2962 [170926]
- Jarlsdotter Wikström, Jenny (2013). "Blivandet och den groteska flickkroppen i Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland*", i Söderberg, Eva, Maria Österlund & Bodil Formark (red.), *Flicktion : perspektiv på flickan i fiktionen*. Malmö: Universus Academic Press, s. 88-101.
- McCallum, Robyn (1999), "Very advanced texts: metafiction and experimental work". *Understanding children's literature / edited by Peter Hunt*. S. 138-150.
- Rackin, Donald (1991), *Alice's adventures in Wonderland and Through the looking glass: nonsense, sense, and meaning*. New York: Twayne.

---

<sup>8</sup> "the reader of the *Alice* books is simultaneously urged to follow the rules that are brought to her attention and invited to discard the passive role traditionally ascribed to her, thereby becoming a more active reader whose agency enhances her emotional, and probably aesthetic, response to the books she reads" (Iché 2016:13).

- Söderberg, Eva, Maria Österlund & Bodil Formark (red.) (2013), *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*. Malmö: Universus Academic Press.
- Waugh, Patricia (1988[1984]), *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.
- Zadworna-Fjellestad, Danuta (1986), *Alice's adventures in Wonderland and Gravity's rainbow: a study in duplex fiction*. Diss. Stockholm: Stockholm universitet.
- Österholm, Maria Margareta (2012), *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.

# Från blomsterutopi till miljödystopi. Bilden av miljö och ekologi i två pjäser för ungdomar

Martin Hellström

I den här artikeln vill jag studera den framställning som görs av natur, miljö och biologi i två pjäser för ungdomar från två olika tidsperioder. Det är intressant eftersom dramatik för barn och ungdomar ofta förväntas förmedla värden och idéer som både de agerande och de som är åskådare förväntas påverkas av. I det här fallet handlar det om det högaktuella området hållbar utveckling och ekologisk medvetenhet, och de ekokritiska begreppen antropocentrism och ekocentrism. Begreppen syftar på ett människocentrerat och ett naturorienterat värdesystem, och de blir centrala för tolkningen av de framställningar av natur, miljö, biologi och människans plats i detta som de två pjäserna ger. Vilken typ av helhet är det som presenteras i verken? Hur ska mänskligheten agera? Vad är det för funktion människan har? Detta är frågor för artikeln, liksom hur det faktum som Hans Georg Gadamer beskriver genom begreppet spel i *Sanning och metod* (1960/1997) påverkar framställningen. I ett drama skapas en helhet mellan agerande och iakttagande, som bär fram dramernas bild av naturen och människans plats i den. Den betydelsebärande enheten skapas inte genom de agerandes möte med berättelsen, med texten, utan genom mötet med publiken, i det här fallet barn och ungdomar. Det blir inte ett spel genom att skådespelarna går upp i sina roller, utan genom mötet med publiken (Gadamer 1997: 87).

Den meningsfulla helheten, i det här fallet en helhet mellan människa och natur, ser olika ut beroende på den tidsperiod då pjäserna är skrivna. Artikeln ska visa hur antropocentrismen är framträdande i den äldre pjäsen och hur den ger pjäsen en mening för sin publik och sina aktörer. Den äldre pjäsen heter *Carl Linnaeus*, är skriven av Signhild Höglund och utgiven 1945 i samlingen *Barnteatern. Tjugoförsta samlingen* som i sin tur är del 216 i serien Barnbiblioteket Saga, utgiven av Svensk läraretidnings förlag. Ett ekocentriskt synsätt framträder i det senare exemplet, *Allt som lever här dör* av Emma Broström från 2012. Broströms pjäs finns med i antologin *Länk 2012. Nya pjäser för unga ensembler* utgiven av Riksteatern på Gidlunds förlag, den första delen i en serie som hittills består av tre samlingar med pjäser för barn och unga.

Begreppet antropocentrism har släktskap med det som kommit att kallas för antropocen, beteckningen för den period i planetens historia då mänskligheten som tydligast kommit att påverka jordens ekologiska förutsättningar. Terje Finstad och Tomas Moe Skjølvold skriver att denna av människor åstadkomna påverkan bör sätta avtryck i hur humanister och samhällsvetare tänker kring och beskriver förhållandet mellan materialitet och mening, mellan natur och människa (Finstad, Skjølvold 2015: 1) och ekokritiken är ett svar på denna uppmaning. Den ekokritiskt inriktade forskaren studerar uttryck för det som kan kallas för antropocen genom att blottlägga antropocentrismen inom litterära verk, men även se på hur det som kan kallas ekocentrism gör sig gällande. Hur framställs människan som en del av naturen, som beroende av naturen eller som påverkare av naturen? Det kan vara

frågeställningar för en forskare som anlägger ett ekocentriskt perspektiv, så som Åsa Nilsson Skåve gör i en artikel om svenska ungdomsromaner. I dessa kan en rörelse ses från antropocentrism till ekocentrism,

[D]et vill säga mot en större ödmjukhet inför existensens villkor och insikten att människan inte kan sätta sig över dessa. Genom skildringen av en framtid med drag av det förflutna problematiseras relationen mellan människa, natur och kultur på ett sätt som också blir en spegel av samtidens stora frågor. (Nilsson Skåve 2017: 107)

Vad det är för uppfattning av naturen och vår miljö som framträder i dramernas självframställning, för att använda Gadamer uttryck, som publiken och skådespelarna ingår i, ska här studeras. Genom replikerna får åskådaren av dramat eller läsaren av pjästexten en uppfattning om händelseförloppet men även om hur gestalterna i pjäsen förhåller sig till vår miljö och vår natur. Även de som spelar rollen tvingas för en stund att göra det till sin egen tanke, ståndpunkt eller erfarenhet. Gadamer pekar på detta, hur de agerande underställer sig den form de är delaktiga i och den mening som ska förstås, och att det görs i mötet med publiken (Gadamer 1997: 88).

Ekokritik är ett vittomfattande fält och har även trängt in i dramaforskningen. Theresa J. May skriver på ett sammanfattande sätt om detta och konstaterar att de västerländska samtida dramatiker runt millennieskiftet verkar ha mycket lite att säga i klimatfrågan (May 2007: 1). Men med ett förändrat synsätt där såväl nyskrivna dramer såsom Shakespeares pjäser inte bara ses som konstruktioner kring konflikter människor emellan, utan också som ett spel kring människans plats i naturen, ges ekokritiken en roll i allt fler analyser. Samtidigt råder särskilda förutsättningar för dramatiken – det är som Rickard Loman skriver i *Drama- och föreställningsanalys*, att det främst är dialogen som är dramats verktygsmedel. Det är genom den som författaren framför sin berättelse. ”Det finns inget reellt utrymme för att förmedla tankar eller dramatikers egna reflektioner till läsaren/åskådaren, om inte dramatiker låter en roll tala med andra om sina tankar, uttrycka dem genom sina handlingar eller ’tänka högt’” (Loman 2016: 36). Detta förklarar delvis det som dramaforskaren Una Chaudhuri, redaktören för det specialnummer av *Yale Theater* (2007) där många av de artiklar som är framträdande gällande drama och ekokritik finns, beskriver, att vad ämnet än är i en pjäs så måste det gestaltas som en konflikt mellan människor, mellan olika mänskliga intressen, eftersom det i huvudsak är människor som vi framställer på en scen (Chaudhuri 1997).

Nilsson Skåve sammanfattar det ekokritiska perspektivet som en vilja att studera vilka ”underliggande värderingar kring ekologisk och kulturell miljö och människans ansvar [som texterna] ger uttryck för” (Nilsson Skåve 2017: 96). Det är en ståndpunkt som ligger nära den som formuleras av Catrin Gerstorff och Sylvia Mayer i deras förord till antologin *Nature in Literary and Cultural studies* (2006), vari de sammanfattningsvis ser ekokritiken som en metod för undersökningar av olika sätt att framställa och begreppsliggöra naturen och hur detta påverkar framställningen i det litterära verket. Gerstorff och Mayer går ytterligare ett steg och menar att ekokritiken ger möjlighet att beskriva den betydelse som dessa framställningar har på oss själva och våra samhällen, betydelser som ligger bortom texten. I denna studie görs inte det utan jag begränsar mig till det perspektiv Nilsson Skåve anlägger. Om studien däremot riktat in sig på uppsättningar på scenen av pjäserna hade det varit möjligt att studera även det vidare perspektivet, den betydelse framställningen har på

publiken och aktörerna, genom intervjuer med de agerande och med publiken om hur de ser på dessa frågor efter att ha deltagit i föreställningarna. Nu är materialet i stället de tryckta pjäserna. De förenas inte bara genom sitt tema, utan genom att båda ingår i projekt som vill ge barn och ungdomar dramatik att spela, och de är därför skrivna och utgivna med lika mycket tanke på skådespelarna som på publiken. Samlingarnas underrubriker är tecken på det, ”nya pjäser för unga ensembler” i det moderna exemplet och när det gäller Sagabiblioteket är inriktningen på de framträdande grupperna tydlig i presentationen av pjässamlingarna, i reklammaterial och på sidor som i andra Sagavolymer presenterar pjässamlingarna. Båda grupperna är för dramatikern lika viktiga eftersom en föreställning med barn på scenen vinner sitt existensberättigande lika mycket för de upplevelser som barnen på scenen har, som barnen i salongen.<sup>1</sup> Därför är det möjligt att göra en del antaganden om hur dessa dramer skulle se ut vid ett framförande – att de skulle spelas av barn eller ungdomar, och att publiken består av barn eller ungdomar. Samtidigt är det viktigt att påminna sig om att när det gäller metoden, läsningen och tolkningen av pjäserna, bör man ta i beaktande att det är skillnad på att möta dramat som en läsare eller som publik, ”on the page and on the stage” (Thornborrow och Wareing 1998: 116) som det beskrivs. Uttrycken offentlig scentext och en privat scentext är en annan uppdelning som markerar de olika sätten man kan möta texten på. Den offentliga är den som kan ses av många på en scen och den privata är den vi läser (Sörlin 2008: 23).

## Den utopiska framtiden

Sagabibliotekets pjäsentologier är ännu förhållandevis outforskade. Jag arbetar själv med att slutföra en studie av det digra materialet, tjugotre volymer med över tvåhundra pjäser, från 1916 fram till 1948. Sagospelen dominerar, men här finns också ett och annat stycke med en vardaglig framtoning, och så en del historiska pjäser. *Carl Linnaeus* är ett sådant, med underrubriken ”Pjäs för historieundervisningen.” Skolkontexten understryks ytterligare av anvisningen om att ett fönster bör ritas upp på svarta tavlan. Det, tillsammans med ett bord och stolar, är tänkt att ge en tillräcklig miljö för dramat.

Signhild Höglund är representerad i fyra Saga-antologier, med fem pjäser.<sup>2</sup> Flertalet av dem har underrubriker som visar på att de liksom pjäsen om Linné är tänkta för historieelektionerna. Man kan anta att dramat om den unge Carl, hans mor Christina och den gamla gumman Ölands-Maja är skriven för äldre elever eftersom replikerna är förhållandevis långa och många för varje uppträdande, i jämförelse med många andra pjäser i samlingarna.

Alla tre karaktärerna är av betydelse för handlingen. Mor Christina är gudfruktig och har som högsta mål att Carl ska klara skolans latin så att han kan påbörja prästbanan. Ölands-Maja är tydligare förankrad i folktron och refererar återkommande till olika naturmystiska fenomen. Gentemot detta svarar Christina med bibelns ord. Båda är de engagerade i Carls skolgång och de väntar i pjäsens inledning på sonens hemkomst. Christina hör steg, trots att

---

<sup>1</sup> Se Martin Hellström Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern Stockholm: Makadam 2015 s. 30.

<sup>2</sup> Övriga titlar är Kerstin. Skolpjäs i en akt i elfte samlingen 1934, Gråkappan. Pjäs för historieundervisningen i artonde samlingen 1941, Det första potatiskokket. Stycke för undervisningen och I Engelbrekts stuga. Pjäs för historieundervisningen i tjugonde samlingen 1943 och så Carl Linnaeus. Pjäs för historieundervisningen i tjuogoandra samlingen 1945.

han inte är i närheten, och Ölands-Maja förklarar det med att han alltid kommer med varsel innan.

Sonen karaktäriseras av modern genom en referens till ett gammalt talessätt: ”Vår herre ger oss nötterna, men han knäpper dem icke åt oss. Och förmågan kan ligga i oss som en hårdknäppt nöt, som vi inte kommer till rätta med!” (Höglund 1945: 118) Hon vänder sig till Gud med en bön om att de ska komma underfund med Carls oknäppta nöt och till Ölands-Maja talar hon om det mest konkreta problemet, att han inte vill lära sig latinet och att prästvågen därigenom är stängd.

Sedan är det Ölands-Majas tur att uppleva varsel. En hund skäller och så står han i dörren med böcker under armen och blåklockor i handen, gossen Carl. Vid hans ankomst blir den prekära situationen tydlig då mor känner tacksamhet över att Carl inte är hungrig. Lite gröt är det enda de har. ”Söta mor får gröten! Men blommorna, mor, så vackra, så vackra! De får jag!” (Höglund 1945: 120).

På så sätt presenteras den tredje karaktärens förhållande till det som omger dem. Mor håller sig till Gud, Maja till folktron och Carl till naturen. Han försjunker i förtjusning över blåklockans doft och i detta tillstånd lyckas mor Christina, som trots allt inser att han är hungrig, lura i honom några skedar gröt.

Medan mor försvinner ut i ett ärende ber Carl Maja berätta om blommorna på Öland. Hon säger att vildrosorna i Småland inte doftar som på Öland, vilket Carl ifrågasätter. Varför skulle det vara på det sättet? ”Int’ kan ja’ säj’ de’, stackare mig, å’ int’ kan han säj’ de’ ... nu ... men när han blir stor och lärd, ta reda på’t, han!” (Höglund 1945: 124)

Här får Carl sitt uppdrag, kopplat till naturen. Han ska via sin skolgång kunna ge andra förklaringar än de som Maja kan ge, förklaringar som grundar sig på det som skolan lär ut. Carl vill emellertid höra Majas version: ”Ja, ser han, i den tid, som ingen mera minns, flög änglarna alltid över ön om våren och strödde blommor ikring! Se på fåglarna, som blev skapade med vingar liksom änglarna, de söker sig också till ön om våren... de vet nog och minns...” (Höglund 1945: 125). Änglarna får en betydelse på den lokala platsen, och de spelar en roll för hur naturen ter sig på just det stället. Carl frågar vidare, om violen och hur man hittar den, och han säger sig kunna lyckas med det om han slipper prästen, vilket betyder Växjö och skolan. Därmed sluter Maja och Carl ett förbund genom intresset för blommorna. De har olika ingångar till intresset men ingen av dem inbegriper kyrkan, prästen och dess lära. Att mor Christina inte är närvarande är alldeles nödvändigt.

Maja lever i naturen, upplever den genom dofter och synintryck. Carl gör detsamma. Men han finner sig inte riktigt i de urgamla förklaringar som Maja för fram, även om de intresserar honom. Även Maja anar att det finns ett annat sätt att se på naturen. Majas idé om varför växter befinner sig på en särskild plats är att änglar eller andra gudaväsen släppt eller tappat dem där. Därför kan rosen på Öland vara av en annan sort än den i Småland. Carl tänker sig däremot att växter rör på sig. Ett längre utdrag visar på det och på hur ett äldre sätt att betrakta växternas liv och lokalisering möter en nyare tanke, som förklaras genom argument och exempel som är begripliga för båda.

Ölands-Maja (häpen): Ä’ han gal’? Blommorna vandrar, sa han! Nog har jag sitt bå’ gaster och draksken och hört röster och skrik i luften på Ön... men blommorna har då alltid stått, där Vår Herre satt dom! / Carl: Men de vandra ändå! Du vet, Maja, hur skomakarn i Stenbrohult flyttade in i sitt nya hus, när de gifte sig? Hur många äro de nu? (Höglund 1945: 126 f.)



Maja räknar på fingrarna och får det till fem barn, och på Carls fråga om hon tror att barnen kommer att stanna på samma plats svarar hon att de självklart inte kommer att göra det. ”Där ser du. Om tio, tjugu år finns skomakarens barn och barnbarn långt utom Stenbrohult. Maja, blommorna ha också pappa och mamma, och deras barn vandra omkring och slå sig ned lite varstans!” (Höglund 1945: 128). Maja vill inte tro på detta. ”Milda Maria” utropar hon och Carl är snabb på att påpeka det katolska i det uttrycket. Prästen skulle ogilla det lika mycket som Carls beskrivning av hur växterna likt människor har mor och far.

Ölands-Maja blir aldrig riktigt övertygad av Carls argumentation, men tar ändå till sig det han säger. ”Predika kan han! Så tokig han än är, så kan en rakt int’ låta bli och höra på!” (Höglund 1945: 135). Och till hans mor säger hon att allt kommer att gå bra för honom, med hänvisning till älvornas dans, vindens tystnad när han passerar genom trädgården, och hur blommorna bugar inför honom. Christina kallar det galenskap men visar ändå på ett sätt att hon lyssnat och tagit till sig det, för hon slutar att argumentera. På samma sätt visar Maja att Carl övertygat henne, om än inte genom att ge honom rätt så genom att inför hans mor tydligt visa på att framtiden ligger inför honom, och indirekt också för hans idéer.

Mor Christina hör att Carl kan latin, om han får hitta på de latinska orden själv och ge dem till blommorna. Hon inser att nöten kan knäckas, inte genom kyrkans undervisning utan genom en kontakt med naturen. Två synsätt, folktrons och kyrkans, ger vika för ett tredje, naturvetenskapens.

Två perioders synsätt på människans relation till naturen framkommer i dramat. Det är dels Linnés egen tid som Signhild Höglund försöker fånga, vari kyrkan och den kristna läran har en helt central position, och det är dels genom den folktron som står emot den Lutherska läran, färgad av sagor, legender och ett katolskt arv. Det är inte den rationella naturvetenskap som Linné företräder som utgör pjäsens konfliktyta: hans sätt att beskriva blommornas förflyttning och förökning är på det lokala planet, i den lilla stugan, något som går över huvudet på de två andra karaktärerna. För dem ligger konflikten i hurvida Carl ska klara latinet eller ej, och således skapar Höglund två konflikter, en som bara har betydelse just där i stugan, om Carl ska kunna bli präst eller ej, och en större, om naturens fenomen ska förklaras utifrån bibeln, folktron eller naturvetenskapen.

1945 är den diskussionen överstånden. Linnés synsätt har segrat och ett tecken på det är att det anses värt att presentera en bild från hans barndom inom skolundervisningen. Framstegen han gör som vuxen och den avgörande betydelse Linné får för den biologiska forskningen världen över motiverar denna korta scen. Däri ligger ett svar om pjäsens underliggande ekologiska värderingar, som inte direkt ses i replikerna utan snarare i mötet med den skolkontext vari dramat är tänkt att framföras. Där överskrider spelet sig själv och skapar den meningsfulla helhet som formas genom mötet mellan agerande och åskådare, enligt Gadamer. Åskådarna är likt Linné unga, elever och med ett uppdrag som går ut på att söka kunskap, söka svar på hur naturens fenomen hänger samman. Människans intelligens ger henne denna möjlighet, detta privilegium, och att samma intelligens riskerar att föröda naturen är inte en aktiv tanke i pjäsen *Carl Linnaeus*. Naturen finns i hög grad för att glädja människan genom sin skönhet, på 1700-talet likaväl som 1945, vilket ses i beundrandet av blommorna och fåglarnas rörelse. Ur Majas perspektiv är naturen besjälad, vinden har en vilja och blommorna kan röra sig i relation till den som passerar. Det är ett ekocentrerat värdesystem hon representerar, vari människan också kan skada och rubba balansen på olika

sätt. Carl företräder ett naturorienterat värdesystem – naturen har ett värde i sig själv, å andra sidan ges människan, Carl själv, ett mycket stort värde eftersom det är han som ska blottlägga och förklara systemet. Det är också det perspektiv som pjäsen som helhet präglas av och som Signhild Höglund för fram – det är en människa som begriper sig på helheten, naturen i stort. Det är en antropocentrisk världsbild, med människan i centrum.

## Dystopi

Emma Broströms *Allt som lever här dör* (2012) är i allra högsta grad en dystopi. Titeln i sig visar på detta, liksom instruktionen för scenografin, en kyrkogård nära en motorväg, med ett flertal nygrävda gravar. Det behövs än fler och gräver gör Lee och Sam i pjäsens inledning. Här råder det ideal för replikerna som Loman framhållit, inga förutsättningar presenteras i monologform utan informationen om tid och plats och vilka de medverkande är får läsaren, och publiken lägga samman under föreställningens gång, utifrån vad som händer i pjäsen.

Rollistan upplyser om att sex olika karaktärer kommer att framträda. De är alla namngivna och till viss del åldersbestämda: en ung kvinna, en lite äldre ung man och så vidare. Här anges också att könet på alla karaktärer kan bytas om så önskas. Lee är en ung kvinna och Sam en ung man. De gräver och pratar om en styckad kropp som hittats i staden. Sam säger att många tror att någon ätit upp henne, eftersom människor börjar bli desperata. Ingen äter upp en annan människa för det, tror Lee. Oklarheten kring tillståndet i staden tilltar då Malen dyker upp, och de diskuterar huruvida flygplanen inte längre landar, om bussarna har slutat köra och om det är möjligt att få tag på bensin så att de kan resa därifrån.

Dödsfallen fortsätter att öka, upplyser Malen, och kräver att de två gräver ännu fler gravar. Av detta blir det tydligt att den katastrof som omger platsen och karaktärerna i pjäsen är något som pågår i realtid. Möjligtvis har någon större olycka skett tidigare, det blir aldrig klarlagt i pjäsen, och konsekvenserna av detta fortgår alltjämt. Någon typ av smittsam sjukdom sprids, det är ont om mat och förbindelserna med omvärlden är strypta. Fåglar har ingen hört på flera år.

I pjäsen om Linné presenteras konflikten tydligt inledningsvis, men den görs senare till en bisak till förmån för frågan om naturens beskaffenhet. I Broströms pjäs är allting oklart, förutom att de biologiska förutsättningarna för mänskligt liv satts ur spel. Det är inte bara död genom sjukdom som hotar, utan också genom svält och vattenbrist. Det beskrivs hur karaktären Lou samlar upp och dricker sina tårar, och hur det kan leda till galenskap att dricka saltvatten. Det omtalas att någon sålt en vattenreservoar och att det är något av det mest omdömeslösa man kan göra.

Halvvägs in i pjäsen ges om inte en bakgrund till situationen så en beskrivning av en tid då allt stod och vägde mellan en lösning och ett fall ned i en katastrof. Malen beskriver rektorns sommarlovstal, då hon uttryckt en förhoppning om att allt skulle ordna sig. Men när rektorn tror sig vara ensam framträder en annan bild: ”Malen: Hon satt bakom skolan och tårarna strömmade ner för hennes kinder. Hon trodde ingen såg henne. Men jag gjorde det. Jag såg henne. Och när hon upptäckte att jag såg att hon grät skrek hon bara rakt ut: Gå! Gå härifrån! Gå!” (Broström 2012: 41). Här ges en bild av en vuxenhet som gett upp och resignerat, och den stämmer in på övriga vuxna som omnämns, men som aldrig visas på scen. Ungdomarna får lösa situationen, och begränsar den till att rädda sig själva från platsen. Nilsson Skåve

beskriver det som en tendens i de romaner hon analyserar, att ungdomarna är de som får ta det största ansvaret, fast de inte är orsaken till den uppkomna situationen. Barnen är kompetenta, såsom Helander beskriver många av barnen i samtidens pjäser för barn och ungdom (Helander 2003). Men deras kunskap består inte i att avslöja naturens hemligheter, som Linné, utan deras förmåga visas genom att de försöker rädda sig själva, då ingen annan gör det. Billy, Lee, Malen och de andras situation har större likheter med den som Christina och Maja beskriver i Höglunds pjäs – naturen är ett hot genom svält och kyla, men med den skillnaden att det är den av människan otämjda naturen som hotar i den första pjäsen. I den andra pjäsen så är det den natur som blivit förstörd genom denna vilja att tämja som hotar.

I *Allt som lever här dör* diskuteras inte natur, biologi eller människans påverkan. Det som samtalet rör sig kring är det direkta och konkreta. Vem har tagit Billys kött, och vad är det egentligen för kött? Är det någon idé att gå på bio eller visas bara filmer med anknytning till katastrofen? När kommer det nya ransoneringsbiljetter för vatten? Och på vilket sätt har rektorn dött? Dialogernas syfte är mångbottnat. Här går det inte som att i pjäsen om Linné peka på ett enda tydligt sådant. Inom spelet, i den struktur som tvingar skådespelarna att inta andra personligheter än de vanligen har, och som får publiken att se den här platsen och situationen framför sig, finns dialogen för att visa på karaktärernas relationer. Man pratar inte om det styckade liket för att visa på den akuta matsituationen, utan för att de är rädda för att samma sak kan hända dem, och ransoneringsbiljetterna för vatten behandlas inte för att påvisa denna brist, utan för att ungdomarna diskuterar huruvida förälskelse är ett vettigt skäl till att ge bort sina kuponger. Utanför spelet, på en nivå bortom de mänskliga relationer som gestaltas i dramat, uttrycker dialogen en berättelse om en fortgående katastrof. Slutet inger inget hopp utan är lika diffust som inledningen.

Nilsson Skåve skriver att de dystopiska ungdomsromaner hon studerat inte innehåller tydliga budskap på det sätt som 1970-talets romaner för barn gjorde, utan att de snarare vill mana till eftertanke och engagemang för exempelvis miljöfrågor (Nilsson Skåve 2017: 105). På det sättet kan också det underliggande ekologiska temat i Broströms pjäs beskrivas. Det skrivs inte ut på ett öppet sätt, utan kan först läggas i dagen efter att de som tar del av berättelsen reflekterat över den, efter att agerande och åskådande tillsammans skapat en meningsfull helhet eftersom här inte finns några enskilda repliker som bär fram något som författaren vill säga om vårt sätt att leva i relation till naturen. Betydelsen av ett mer naturorienterat värdesystem framstår som självklart, men det sägs inte på ett tydligt sätt varför ett system där människan står i centrum leder till undergång, eller vilka val vi nu ska göra.

## Spelande och natur

Gadamer skriver: ”Det är uppenbart inte så att också djur leker. Inte heller är det i överförd mening som man säger att vattnet eller ljuset spelar. Istället är det om människan, som vi måste säga att hon spelar. Också människans spel går naturligt till” (Gadamer 1997: 83). Att spela och agera är att efterhärma. Gadamer skriver att eftersom människan är en del av naturen så efterhärmar hon genom sitt spel sig själv, och spelet blir därigenom en självframställning. Vi framställer oss själva. Signhild Höglund skapar genom sin pjäs grunden för en sådan framställning som visar på vem människan var i relation till naturen år

1945 – förstående, avslöjande och självgäande, då vare sig Gud eller skrock kunde styra över den. Emma Broström tar vid och visar på hur människan återigen kommer att förtryckas av naturen då människan gått allt för många steg på den självsäkra naturbrukarvägen som år 1945 kändes självklar. Höglund visar på hur det var, Broström på hur det kan bli – om vi inte på allvar inleder det samtal som Broström uppmanar till.

## Referenser

- Broström, Emma (2012), "Allt som lever här dör" i Edward Buffalo Bromberg och Anders Duus (red), *Länk 2012. Nya pjäser för unga ensembler*. (s. 15-66) Stockholm: Riksteatern/ Örlinge: Gidlunds.
- Finstad, Terje och Tomas Moe Skjølvold (2015). "Materialitet og mening i menneskets tidsalder?", *Norsk medietidskrift* vol 22 nr 4 s. 1-12.
- Chaudhuri, Una (1994) "'There Must Be A Lot of Fish in that Lake': Toward an Ecological Theater", *Theater* vol 25 nr 1. s. 23-31.
- Gadamer, Hans Georg (1997), *Sanning och metod*. Göteborg: Daidalos.
- Gersdorf, Catrin och Sylvia Mayer (red) (2006), *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam och New York: Rodopi.
- Helander, Karin (2003), *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Lund: Studentlitteratur.
- Hellström, Martin (2015), *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern*. Stockholm: Makadam.
- Höglund, Signhild (1945), "Carl Linnaeus. Pjäsa för historieundervisningen" i Signe Wranér (red), *Barnbiblioteket Saga nr 216: Barnteatern. Tjuguförsta samlingen*. Stockholm: Svensk läraretidnings förlag, s. 116 – 137.
- Loman, Rickard (2016), *Drama och föreställningsanalys* Lund: Studentlitteratur.
- May, Theresa J. (2007), "Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies", *Theater and Performance Studies*, Vol. 17, nr 2, s. 95-117.
- Nilsson Skåve, Åsa (2017), "Dystopiska och utopiska drag i svenska ungdomsromaner" i Åsa Warnqvist (red), *Samtida svensk ungdomslitteratur. Analyser*. Lund: Studentlitteratur, s. 95-108.
- Sörlin, Marie (2008), *Att ställa till en scen. Verbala konflikter i svensk dramadiolog 1725-2000* (diss.). Uppsala universitet.
- Thornborrow, Joanna och Shan Wareing (1998), *Patterns in language. An introduction to Language and Literary Style*. Oxford: Routledge.

# ”Nineteen Years Later”: Maktrelationen mellan barn och vuxna i Harry Potter-böckerna och *Harry Potter and the Cursed Child*

Malin Alkestrand

## Inledning

*Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007), den sjunde delen i J. K. Rowlings Harry Potter-serie, avslutas med en epilog vid namn ”Nineteen Years Later”, i vilken Harry Potter, Ron Weasley och Hermione Granger har blivit vuxna och vinkar adjö till sina barn på plattform 9¾ när de stiger på Hogwartsexpressen, redo för ännu ett år på Hogwarts (2007: 603–607). Sommaren 2016 hade teaterföreställningen *Harry Potter and the Cursed Child* (2016) premiär på Palace Theatre i London. Föreställningen tar vid där epilogen börjar och skildrar Harrys son Albus första fyra år på Hogwarts. Albus upplevelser av Hogwarts gestaltas som radikalt olika från Harrys: Han sorteras in i Slytherins elevhem istället för Gryffindors, han har ingen talang för skolporten Quidditch och han mobbas för att han är så olik sin far. Det enda som gör hans vistelse på internatskolan hanterbar är umgänget med Harrys ärkefiende Draco Malfoys son, Scorpius (Rowling m. fl. 2016: 17–18, 21–29). Olikheterna mellan far och son bäddar för ett antal generationskonflikter, och i de spänningar som uppstår framstår Harry ofta som en misslyckad far som inte vet hur han ska kunna reparera sin relation till sonen som han har svårt att veta hur han ska förhålla sig till. Vid ett tillfälle säger Harry den oförlåtliga meningen ”Well, there are times I wish you weren’t my son” efter att Albus har sagt att han önskar att Harry inte vore hans far (Rowling m. fl. 2016:44). Denna händelse ökar den känslomässiga distans som redan har etablerats mellan far och son.

I det följande kommer jag att undersöka hur maktrelationen mellan unga och vuxna skildras i manuskriptversionen av *Harry Potter and the Cursed Child* samt jämföra den med motsvarande åldersrelaterade maktaspekter i Harry Potter-serien i stort, med fokus på elevernas uppror mot Professor Dolores Umbridge och Trolldomsministeriet i *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003).<sup>1</sup> Med tanke på att ålder infördes som en ny kategori i den svenska diskrimineringslagstiftningen så sent som 2009 (Diskrimineringsombudsmannen 2017), och därmed tillsammans med ”könsöverskridande identitet eller uttryck” introducerades som en helt ny variabel som den svenska grund- och gymnasieskolan ska motverka diskriminering utifrån i läroplanerna från 2011 (*Lgr 11:7; Lpf 11:5*), finns det ur ett didaktiskt perspektiv mycket god anledning att granska skönlitteratur utifrån just denna maktkategori.

---

<sup>1</sup> Se Alkestrand 2014 samt Alkestrand 2016, ”Demokrati”, för en analys av upproret mot inskränkningarna i utbildningen i praktisk försvarsmagi och skapandet av Dumbledores armé som ett försvar för demokratiska värden och värderingar.

Läroplanerna definierar den värdegrund som alla lärare, oavsett ämne, ska behandla med sina elever, och maktskillnader utifrån ålder är alltså numera en del av denna värdegrund. *Hur* lärare ska motverka åldersdiskriminering framgår dock inte av läroplanen. Uppdraget att socialisera in eleverna i samhällets värden och värderingar innebär att de vuxna som arbetar i skolan måste kontrollera, undervisa, bedöma och betygssätta eleverna. Hur kan denna kontrollerande funktion kombineras med en omsorg om att eleverna inte ska diskrimineras utifrån sin låga ålder? Denna fråga lämnas obesvarad i läroplanen, men ett sätt att konkretisera maktkategorin ålder och dess inverkan på interaktionen mellan barn och vuxna för eleverna är att utgå från skönlitterära gestaltningar av dessa frågor.

I min avhandling *Magiska möjligheter: Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete* (2016) används begreppet didaktisk potential ”för att undersöka vilka möjligheter att problematisera värdegrundsfrågor som skönlitteratur ger upphov till” (Alkestrand 2016: 70).<sup>2</sup> Jag argumenterar för att fantasy litteratur har en specifik didaktisk potential i skolans värdegrundsarbete kring demokrati, mänskliga rättigheter och kulturell mångfald, då fantasy litteraturen samtidigt som den främmandegör vår omvärld genom att upprätta en distans till denna via introduktionen av övernaturliga inslag uppvisar många likheter med verkligheten (Alkestrand 2016:88–97). Bland annat belyser jag hur Harry Potter-seriens Hermione Granger bemöts av rasism utifrån att hennes föräldrar är mugglare, det vill säga icke-magiker, vilket enligt de magiker som ansluter sig till den onde magikern Lord Voldemort ideologi betyder att hon har orent blod. Detta uppvisar likheter med verklighetens rasism, men samtidigt uppstår en distans till den rasistiska diskursen, i och med att vi inte är vana vid att magiskt arv utgör en grund för rasdiskriminering i vår värld (Alkestrand 2016: ”Mänskliga rättigheter”).

I *Harry Potter and the Cursed Child* får vi möta de före detta barn- och ungdomskaraktärerna som mer eller mindre konstant bröt mot de vuxnas regler och förmaningar när de har blivit vuxna föräldrar som återetablerar sådana regler och restriktioner för sina egna barn som de själva gjorde uppror mot som unga. Därmed aktualiseras maktfrågor relaterade till ålder på ett explicit sätt, samtidigt som det finns möjligheter att relatera de numera vuxna karaktärernas agerande till hur de själva brottades med åldersrelaterade maktinskränkningar under sin skoltid. Detta ger pjäsmanuset en didaktisk potential i värdegrundsarbetet kring den nyttillkomna värdegrundsfrågan om åldersdiskriminering. Jag påpekar i min avhandling att det inte ”endast är de goda exemplen, vilka för fram de värden som skolans lärare måste inkorporera i sin undervisning, som har en didaktisk potential”, utan att motsättningar och spänningar mellan olika ideologier ger upphov till utmärkta tillfällen för kritisk reflektion (Alkestrand 2016: 71). Den högst spända och bitvis destruktiva relationen mellan fadern Harry och sonen Albus ger upphov till många situationer där den vuxnes agerande kan ifrågasättas. Det är mot denna bakgrund som det blir relevant att jämföra originalserien, i vilken Harry är en ung karaktär som ofta får kämpa mot vuxnas illvilliga intentioner, med pjäsmanuset, i vilket han själv står bakom många kontrollerande och i vissa fall till och med förtryckande handlingar.

---

<sup>2</sup> Se Alkestrand 2016, s. 67–87 för en utförlig beskrivning av hur begreppet didaktisk potential tillämpas, samt vilka teoretiska grundvalar det vilar på.

Artikeln inleds med en presentation av begreppet *aetonormativitet* som jag använder för att belysa maktrelationen mellan unga och vuxna i Harry Potter-serien och pjäsmanuset. Därefter uppmärksammar jag hur kognitiv *script theory* kan användas för att belysa och förtydliga den ambivalens mellan att bemäktiga unga och att inskränka deras makt som är mycket tydlig i både böckerna och pjäsmanuset. Två olika *personliga script*, DET KONTROLLERADE BARNET och DET MÄKTIGA BARNET, samt dynamiken mellan de båda, synliggörs först i förhållande till Harry Potter-seriens sju böcker och sedan i förhållande till pjäsmanuset. I artikelns avslutande del klargör jag hur *Harry Potter and the Cursed Child* i ännu högre grad än romanerna understödjer ett aetonormativt förhållningssätt i vilket de vuxna framstår som normativa, samt undersöker de didaktiska implikationerna av att den unge Harry i pjäsmanuset har förvandlats till en vuxen förälder som utövar makt över sina barn i relation till pjäsmanusets didaktiska potential.

## Aetonormativitet i Harry Potter-serien

I artikeln "Theory, Post-Theory, and Aetonormative Theory" diskuterar Maria Nikolajeva hur barnlitteratur i hög grad återspeglar den maktrelation som finns mellan barn och vuxna i verkligheten. Barnlitteratur är författad av vuxna författare som har en åldersgrundad makt som skiljer sig från de tänkta barnläsare som den är författad för. Även på ett diegetiskt plan, det vill säga inom berättelsens handlingsplan, kan denna maktskillnad sätta sina tydliga spår. Barnkaraktärer har mindre makt än de vuxna karaktärerna, de vuxna sätter upp olika regler och lagar som är till för att skydda barn från delar av verkligheten som de inte anses vara mogna nog att hantera och de vuxna karaktärerna undanhåller ibland information för barn och unga för att de inte anser att den är lämplig för dem eller för att beskydda dem (Nikolajeva 2009b:13, 16).

Nikolajeva har myntat begreppet *aetonormativity*, eller aetonormativitet på svenska, för att beskriva maktrelationen mellan barn och vuxna. Begreppet är inspirerat av queerteori och konstruerat i linje med *heteronormativitet* som beskriver hur heterosexualitet uppfattas som normativt i dagens västerländska samhällen, men med förledet *aeto* som på latin avser ålder. Utifrån maktkategorin ålder är det de vuxna som är normativa, medan barnen och ungdomarna representerar ett avsteg från normen. Utifrån ett aetonormativt synsätt måste vuxna skydda barn så att de inte riskerar att råka illa ut. Därmed fungerar det som en effektiv legitimering av att vuxna inskränker barns makt *för barnens eget bästa*. Det går dock att ifrågasätta om vuxnas kontroll av barn i vissa situationer gynnar barnet i fråga eller tar formen av ett maktmissbruk (Nikolajeva 2009b: 16).

Det som är speciellt med aetonormativitet i jämförelse med många andra maktkategorier såsom genus, ras och etnicitet är enligt Nikolajeva att barnstatusen både är någonting som alla vuxna har upplevt och någonting som människor lämnar bakom sig när de växer upp. Den åldersrelaterade makthierarkin är således rörlig och föränderlig. Barn som tidigare har kontrollerats av vuxna växer själva upp till vuxna som i stort är överens om att det finns ett behov av att kontrollera och skydda barn på grund av att de inte har kommit lika långt i sin sociala, fysiska, psykologiska och kognitiva utveckling (Nikolajeva 2009b: 16). I barnlitteraturen finns det som Nikolajeva understryker möjligheter att utmana dessa

uppfattningar, men dessa utnyttjas sällan: "[A]dult normativity is still given priority in texts intended for young readers" (Ibid).

Barnkaraktärer har enligt Nikolajevas studie *Power, Voice, and Subjectivity in Literature for Young Readers* (2010: 42) ofta betydligt mer makt inom barnlitteraturen än vad de har i verkligheten, inte minst inom icke-mimetiska genrer såsom fantasy, där det inte finns något krav på att det som skildras ska vara verklighetstroget och realistiskt möjligt. "In this respect fantasy has indeed a huge subversive potential as it can interrogate the existing power relationships, including those between child and adult, without necessarily shattering the real order of the world", betonar Nikolajeva (Ibid). Det brukar dock vara fråga om ett tillfälligt bemäktigande i förhållande till vilket de vuxna trots allt framstår som överlägsna de unga. Nikolajeva utnyttjar karnevalteori för att visa hur barnkaraktärer i barnlitteratur tillfälligt upplyfts till en mer mäktig position för att vid berättelsens slut återgå till att vara underordnade de vuxna karaktärerna, i likhet med hur narren under den medeltida karnevalen enligt Michail Bachtin tillfälligt blev kung för att vid karnevalens slut återgå till sin underordnade position i samhället (Nikolajeva 2010: 42–45; Nikolajeva 2009b: 17).

Nikolajeva använder Harry Potter-serien (1997–2007) som ett illustrativt exempel på detta. Hennes analyser av ålderskategorin i Harry Potter-böckerna har varit mycket inflytelserika inom Harry Potter-forskningen och det finns därför anledning att fördjupa sig i hennes slutsatser. Harry är "The boy who lived" som överlevde en attack från Lord Voldemort vid ett års ålder, och han är också den ende som har makten att slutgiltigt besegra Voldemort via ett uppfyllande av den profetia som avslöjas vid slutet av *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003: 741). Likväl finns det mycket som bekräftar ett aetonormativt förhållningssätt i Harry Potter-serien. I "Harry Potter and the Secrets of Children's Literature" argumenterar Nikolajeva för att maktkategorin ålder är den mest centrala i båda de världar som Harry Potter-böckerna utspelar sig i, och att de vuxna framstår som normativa (Nikolajeva 2009a: 228–229). Ett av de exempel som hon lyfter fram är när Harry och de andra ungdomarna slåss mot dödsätarna, Voltmorts anhängare, på Trolldomsministeriet i *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Ungdomarna har tack vare den utbildning i försvarsmagi som Harry olagligen har bistått dem med via skapandet av studiegruppen Dumbledores armé lyckats överleva till dess att medlemmarna i Fenixorden, motståndorganisationen som bekämpar Voldemort, hinner dit för att rädda dem. När Harry får se Dumbledore andas han ut, övertygad om att de äntligen är räddade: "[T]hey were saved" (Rowling 2003: 710). Nikolajeva beskriver Dumbledore som en *deus ex machina*, en gudalikhande räddare, som griper in när situationen bli för farlig för att ungdomarna ska kunna hantera den på egen hand (Nikolajeva 2009b: 18). Robert Helfenbein drar en liknande slutsats: "The adults [...] allow the adolescents to experience the challenges for themselves and grow in confidence and ability, but seem to be watching from the wings in order to protect the young Harry" (Helfenbein 2008: 501).

Skapandet av Dumbledores armé utgör ett illustrativt exempel på den motsägelsefullhet eller ambivalens som finns i skildringen av barns och ungdomars maktinnehav i relation till vuxna i Harry Potter-serien i stort.<sup>3</sup> Den nya läraren i försvarsmagi Dolores Umbridge och Trolldomsministeriet förbjuder dem att träna på praktisk försvarsmagi, då de misstänker att

<sup>3</sup> För en närmare analys av ambivalensen se Alkestrand 2016, "Demokrati".



Dumbledore planerar att skapa en armé bestående av skolans elever. Eleverna får endast lov att studera teorin bakom trollformlerna och förväntas ändå kunna utföra dem under sin examination vid läsårets slut. Då Harry före sommarlovet såg Cedric Diggory, en annan elev på Hogwarts, mördas inför hans ögon på Voldemorts order inser han genast vad detta kommer att innebära: Eleverna kommer att stå försvarslösa om – eller kanske snarare *när* – Voldemort och dödsätarna attackerar dem (Rowling 2003: 216–220, 307). "So we're not supposed to be prepared for what's waiting out there?", frågar han Umbridge. Hon svarar med att fråga vem som kan tänkas vilja attackera "children like yourselves" (Rowling 2003: 220). När Harry inför hela klassen berättar sanningen om Voldemorts återkomst bestraffas han med kvarsittningar där han tvingas rista "*I must not tell lies*" i sin hand (Rowling 2007:240). Ministeriets officiella linje är nämligen att Harry och Dumbledore ljuger om att Voldemort återigen utgör ett hot för magivärlden (Rowling 2003: 220–222).

På Hermiones initiativ skapar eleverna Dumbledores armé via vilken de i hemlighet lär sig avancerad försvarsmagi av Harry som genom sina konfrontationer med Voldemort har fått omfattande kunskaper på detta område (Rowling 2003: 303, 346–351). Detta är ett direkt brott mot de regler som Umbridge skapar för att kontrollera både eleverna och personalen på Hogwarts in i minsta detalj (Se ex. Rowling 2003: 313). Harry njuter av att göra uppror mot Umbridge:

Harry felt as though he were carrying some kind of talisman inside his chest over the following two weeks, a glowing secret that supported him through Umbridge's classes and even made it possible for him to smile blandly as he looked into her horrible bulging eyes. He and the DA [Dumbledore's Army] were resisting her under her very nose, doing the very thing she and the Ministry most feared [...]. (Rowling 2003: 352)

Vid en första anblick framstår ungdomskaraktärerna som mäktiga i förhållande till Umbridge och den vuxenvärldens institution som står bakom henne. De hittar vägar att kringgå hennes regler när de tar sin utbildning i egna händer, och de lyckas till slut återställa situationen på skolan genom att få Umbridge avsatt från rektorsposten och möjliggöra Dumbledores återkomst till skolan i egenskap av rektor (Rowling 2003: 662–666, 722). Det är dock endast i relation till de korrupta vuxna som missbrukar sin makt över unga individer som Harry och de andra eleverna lyckas utöka sitt maktinnehav. Upproret är inte riktat mot vuxna i allmänhet, utan går i slutändan ut på att återställa den situation som rådde innan Umbridge anlände till skolan och Dumbledore var den som ansvarade för vilka regler som gällde för skolans elever (Jfr. Alkestrand 2016:153–164).

I min avhandling använder jag begreppen *explicit* och *implicit ideologi* som ett verktyg för att undersöka texters didaktiska potential. Medan explicita ideologier ligger på textens yta består implicita ideologier av mindre uppenbara ideologier som behöver läsas fram mellan raderna, men i minst lika hög grad påverkar en texts didaktiska potential i förhållande till en viss värdegrundsfråga.<sup>4</sup> I fallet med upproret mot Umbridge och Trolldomsministeriet konfronteras två olika ideologier som kan relateras till aetonormativitetens roll i Harry Potter-serien:

---

<sup>4</sup> Se Alkestrand 2016, s. 97–100.

Den explicita ideologin om att ungdomar bör ges makt inskränks i Harry Potter-exemplet av en implicit ideologi om att ungdomar endast ska ges tillräckligt mycket makt för att de goda vuxna ska kunna återfå makten. Bemäktigandet tillåts så länge det leder till att de goda vuxnas makt återställs, men därefter verkar det inte längre finnas någon anledning för ungdomarna att utmana maktbalansen. (Alkestrand 2016:151)

Å ena sidan utnyttjas alltså den möjlighet att ge barn och unga mer makt än i verkligheten som finns i de icke-mimetiska genrerna, fantasy inkluderat, som Nikolajeva lyfter fram (Nikolajeva 2010:42). Å andra sidan utmanas inte det faktum att vuxna framstår som normativa, vilket utgör definitionen av aetnormativitet. Det är de vuxna som till slut räddar Harry och de andra ungdomarna när de i ett försök att rädda Harrys gudfar Sirius Black som de tror befinner sig på Trolldomsministeriet hamnar mitt i en duell med flertalet dödsätare, och det är Dumbledore som dyker upp som en gudalik räddare när allt ser som mest hopplöst ut (Rowling 2003: 706–710). Således blir upprorets slutmål ett bekräftande av att det är de välvilliga vuxna som bör ha makten och styra på trolldomsskolan, men till skillnad från Nikolajeva anser jag att upproret mot Umbridge och Ministeriet trots allt innehar ett subversivt frö som visar upp att det både är viktigt och kan leda till omfattande resultat att protestera mot vuxenvärlden när den styrs av korrupta maktbegär snarare än av en omtanke om de ungas säkerhet (Jfr. Alkestrand 2016: 153–160).

Ambivalensen i hur ungas maktinnehav skildras i Harry Potter-serien är en av de frågor som jag har fortsatt att fundera över långt efter att jag avslutade mitt avhandlingsprojekt. Vad är det som gör att de uppenbart fullt kapabla ungdomskaraktärerna trots allt blir räddade av vuxna karaktärer vid slutet av *Harry Potter and the Order of the Phoenix*? Varför upphör deras ungdomliga upproriskhet så fort de vuxna kommer till deras räddning? Ett alternativt teoretiskt perspektiv som kan fördjupa förståelsen av denna ambivalens är kognitiv *script theory*.

## Åldersrelaterade script i de sju Harry Potter-böckerna

*Script theory* har sin hemvist i ett kognitionsteoretiskt perspektiv och har i den samtida barnlitterära forskningen tillämpats vid analys av barnlitterära texter.<sup>5</sup> Ett script är enligt litteraturvetaren Peter Stockwells definition i *Cognitive Poetics: An Introduction* ”a socioculturally defined mental protocol for negotiating a situation” (2002: 77). Det finns tre olika sorters script som skapar mentala modeller för olika sorters situationer. *Situational scripts* skapar förutbestämda mönster som klargör hur individer förväntas agera i olika situationer, exempelvis när vi går till en pub och följer de oskrivna regler som finns för hur drinkar beställs och betalas för. Stockwell understryker att script är sociokulturellt definierade, vilket han förtydligar genom att klargöra att denna process kan gå till på olika sätt på olika sorters barer och i olika länder. Nästa sorts script är *instrumental scripts*, det vill säga mentala modeller som hjälper oss att komma ihåg hur vi tänder en grill eller använder en eltandborste. När vi har gjort procedurer såsom dessa ett mycket stort antal gånger blir de närmast automatiserade, och därmed hjälper oss instrumentella script att lära oss saker

---

<sup>5</sup> Se exempelvis Stephens (2011), Trites (2014) och Oziewicz (2015) för kognitiva analyser av barn- och ungdomslitteratur. Då det inte finns någon etablerad svensk översättning kommer jag i det följande att använda det engelska begreppet script.

utantill. Beroende på i vilket sociokulturellt sammanhang vi lever kommer vi att ha automatiserat olika procedurer, det vill säga ha lärt oss olika instrumentella script. Den tredje sortens script är *personal scripts* som skapar modeller för hur vi interagerar med andra människor i olika sammanhang, exempelvis när vi träffar någon som vi aldrig tidigare har mött, är elever i ett klassrum eller umgås med olika familjemedlemmar (Stockwell 2002: 77). Självklart skiljer interaktion mellan barn och vuxna sig åt i olika sociokulturella sammanhang i linje med hur Stockwell betraktar script som beroende av sin sociokulturella kontext.

Jag tillämpar personliga script på karaktärsnivå för att belysa vilka modeller för interaktion mellan unga och vuxna karaktärer som finns i mitt skönlitterära material.<sup>6</sup> I *Barnbokens byggklossar* klargör Nikolajeva att det finns två distinkt olika synsätt gällande skönlitterära karaktärer. Det *mimetiska* betraktar karaktärer som mycket lika människor, och därmed är det utifrån detta perspektiv möjligt att applicera psykologiska och psykoanalytiska teorier på litterära karaktärer. Ett sådant angreppssätt är oförenligt med det mimetiska synsättets motpol: det *semiotiska*. Enligt det senare är karaktärer uteslutande en del av den skönlitterära textens uppbyggnad; de har ingen ontologisk existens utanför texten, och därmed är det inte heller legitimt att jämföra dem med eller behandla dem som människolika (Nikolajeva 2017: 146–149). Lars-Åke Skalin gör samma uppdelning, men han använder begreppen *internt* och *externt* perspektiv, där det förra motsvarar den mimetiska positionen och det senare kan likställas med den semiotiska polen i Nikolajevas begreppsanvändning (1991: 13–14, 46, 96, 80).

Jag anser dock att ingen av dessa poler beskriver karaktärer på ett tillfredsställande sätt och utgår därför från den mellanposition som Shlomith Rimmon-Keenan presenterar i *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983):

In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are—by definition—non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader's conception of people and in this they are person-like. (Rimmon-Keenan 1983:33)

Definitionen bibehåller distinktionen mellan litterära karaktärer och människor av kött och blod, samtidigt som den klargör att karaktärer uppvisar vissa likheter med faktiska människor, vilket ligger till grund för hur läsare uppfattar dem som människolika under läsakten. Detta gör det i sin tur relevant att applicera kognitiv scriptteori på karaktärsnivå.

---

<sup>6</sup> Stockwell skriver som framgått om hur script påverkar faktiska människor av kött och blod. När denna teori ska tillämpas på ett skönlitterärt material finns det ett antal olika alternativ för tillämpningen. I *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading* fokuserar Marek C. Oziewicz på faktiska läsare och hur de påverkas av olika script (2015: 53). Han utnyttjar skönlitteratur som ett källmaterial i vilket olika script som berör synen på vad rättvisa är har aktualiserats (Oziewicz 2015: 59). Roberta Seelinger Trites applicerar teorin om script på två olika nivåer i *Literary Conceptualizations of Growth: Metaphors and Cognition in Adolescent Literature* (2014). Dels fastslår hon att skönlitteratur innehåller olika script som kräver en faktisk läsare för att bli en del av meningsproduktionen i läsakten, dels använder hon teorin för att beskriva hur olika karaktärer inom diegesen agerar i förhållande till olika script (Trites 2014: 52). John Stephens tillämpar scriptteori på karaktärsnivå i "Schemas and Scripts: Cognitive Instruments and the Representation of Cultural Diversity in Children's Literature" (2011). Han resonerar kring hur karaktärerna agerar i enlighet med olika script och gör kopplingar till diskurser i verkligheten.

Genom att undersöka personliga script på karaktärnivå kan jag belysa vilka modeller för interaktionen mellan unga och vuxna som finns i mitt skönlitterära material. David Herman klargör i *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* hur ett script skiljer ut sig på en narrativ nivå: "As stereotyped sequences of events, scripts, in particular, help explain the difference between a mere sequence of actions and occurrences and a narratively organized sequence, that is, a molecular narrative" (2002: 85). Ett script är således mer specifikt än ett *motiv*, då det är nära kopplat till begreppet narrativitet. Script är dynamiska och klargör hur en följd av händelser utspelar sig i en tidssekvens (Herman 2002: 85, 89). Det är i denna narratologiskt inriktade tillämpning som jag kommer att använda scriptteori.

Ambivalensen i de ungas bemäktigande i förhållande till upproret mot Umbridge och Trolldomsministeriet kan conceptualiseras utifrån att två sinsemellan mycket olika personliga script ställs mot varandra: DET KONTROLLERADE BARNET och DET MÄKTIGA BARNET. Scriptet DET KONTROLLERADE BARNET innehåller följande sekvens av händelser: Vuxna karaktärer värnar om barnkaraktärers säkerhet, de etablerar regler för barn och de använder olika tillvägagångssätt för att se till så att reglerna efterlevs. De vuxnas avsikt är att skydda barnen, men det är inte säkert att barnen själva upplever reglerna som nödvändiga och/eller rättvisa. Därför bryter de mot reglerna. Aetonormativitet genomsyrar detta personliga script så tillvida att de vuxnas farhågor bekräftas och de vuxna därmed måste komma till de ungas räddning. Barnen inser att de vuxna hade rätt, och de blir lättade när de vuxna räddar dem. Detta förhindrar inte att utmaningen mot de vuxnas maktinnehav upprepas, men om scriptet i fråga återkommer flertalet gånger inom ett litterärt verk förstärks varje gång legitimeringen av de vuxnas agerande och aetonormativiteten befästs. Detta script sammanfattar hur aetonormativiteten enligt Nikolajeva brukar komma till uttryck i barnlitteratur.

DET KONTROLLERADE BARNET går att tillämpa på upproret mot Umbridge och Trolldomsministeriet så tillvida att de vuxna i Fenixorden gestaltas som att de agerar med ungdomarnas bästa för ögonen när de, med Molly Weasley i spetsen, förbjuder ungdomarna att bli en del av Fenixorden på grund av deras unga ålder. Harry får aldrig veta att det är högst sannolikt att Voldemort kommer att försöka locka iväg honom till Trolldomsministeriet och att vapnet som Voldemort letar efter är den kristallkula i vilken profetian om Harry och Voldemort finns bevarad. Att Harry undanhålls den här informationen gör honom inte endast mer sårbar för Voldemorts försök att påverka honom, utan innebär också att han och de andra ungdomarna stängs ute från de vuxnas försök att motarbeta ondskan, vilket Rons mor Molly Weasley motiverar med att de är för unga för att vara en del av Fenixorden (Rowling 2003: 76–91, 727–731). Dumbledores armé är inte endast ett uppror mot Umbridge och Ministeriet, utan också en tydlig markering från ungdomarnas sida att de vill vara delaktiga i kampen mot olika sorters ondska inom magivärlden. Studiegruppen kan ses som en systerorganisation till Fenixorden, men på grund av att ungdomarna saknar helt central information lyckas de med vissa av sina mål – såsom att se till så att Umbridge inte längre styr på skolan – samtidigt som de går i den fälla som Voldemort har gillrat för att se till så att Harry anländer till Ministeriet, vilket i sin tur gör att Fenixorden kommer för att rädda dem och Sirius blir mördad. Dumbledore lyckas rädda Harry från Voldemort och ordningen är återställd: De goda vuxna styr återigen på Hogwarts (Rowling 2003: 687–722, 727–728).

Samtidigt går det inte att förneka att ungdomarna faktiskt lyckas etablera omvälvande resultat via sitt uppror. Umbridge lämnar skolan med svansen mellan benen, Dumbledore är

återigen rektor och hela magivärlden vet nu om att Voldemort har återvänt efter att han sågs av flertalet ministeriearbetare när han anlände till Ministeriet för att förgöra Harry (Rowling 2003: 720–722, 755). Ungdomarna har i detta fall uppenbarligen en potential att förändra samhället på ett sätt som de vuxna inte har. Därmed skildras deras unga ålder inte bara som en grund för att bli kontrollerade av vuxna, utan också som en potential att förändra det samhälle som de lever i. Scriptet DET MÄKTIGA BARNET, vilket jag baserar på Clémentine Beauvais studie *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature* (2015), kan sammanfattas i denna händelsesekvens: Vuxna karaktärer gestaltas ha mer kunskap, livserfarenhet och auktoritet än barnkaraktärerna. Barnkaraktärerna är dock ändå de som lyckas rädda världen, då de har en orealiserad potential att omvandla och tillämpa de vuxnas förmedlade kunskaper på sätt som de vuxna aldrig hade kunnat förutse. Därmed tar barn de vuxnas kunskap och gör någonting nytt och kreativt med den. Detta gör barnet *mighty*, mäktigt, på grund av vad det *might*, må, göra med denna potential (Jfr. Beauvais 2015:3, 19, 57).

Beauvais teoretiserar inte DET MÄKTIGA BARNET inom ramen för scriptteori, men hon använder Harry Potter-serien för att klargöra begreppets innebörd. Harry har mindre kunskap om magivärlden än de vuxna karaktärerna. Exempelvis är Dumbledores kunskap om Voldemorts bakgrund och hans horrokruxer helt outhärlig för att Harry ska lyckas besegra Voldemort vid *Harry Potter and the Deathly Hallows* slut. Dock är inte den informationen tillräcklig, utan det är den beredskap inför framtiden som Harry har etablerat som gör att han kan besegra Voldemort. Det är inte faktakunskap, utan insikter om kärlekens makt och behovet av att prioritera det större samhälleliga sammanhanget före sin personliga vinning som gör att han lyckas med sitt uppdrag (2015: 100–101). Detta beskriver Beauvais som den orealiserade potential inför framtiden som barn besitter och som vuxna aldrig kan komma att ha kunskap om, då barn kommer att leva vidare långt efter att de vuxna har dött (Beauvais 2015: 57). När scriptet DET MÄKTIGA BARNET ställs mot DET KONTROLLERADE BARNET i relation till upproret mot Umbridge blir den ambivalens som jag tidigare har identifierat tydligare specificerad. De olika scripten aktualiseras parallellt, trots deras oförenlighet, och resulterar i att explicita och implicita ideologier konfronteras med varandra.

Harry följer sammanfattningsvis scriptet DET MÄKTIGA BARNET, då han är den ende som har makten att slutgiltigt besegra Voldemort, och därmed har mer makt än alla de vuxna karaktärer som kämpar mot ondskan. Scriptet DET KONTROLLERADE BARNET genomsyrar dock Harry Potter-serien i stort och får sitt genomslag i hur upproret mot Umbridge inte längre framstår som nödvändigt efter det att de vuxna karaktärerna har räddat ungdomarna under striden på Trolldomsministeriet. Eftersom dessa två sinsemellan mycket olika personliga script formar gestaltningen av maktrelationen mellan unga och vuxna i Harry Potter-seriens sju första böcker blir det potentiella ifrågasättande av aetonormativiteten som DET MÄKTIGA BARNET möjliggör inte så omfattande som om DET KONTROLLERADE BARNET inte hade haft en så central roll i böckerna. Aetonormativiteten bekräftas, även om det finns ett visst utrymme för ifrågasättanden av vissa vuxna karaktärernas agerande och deras sätt att förvalta sin åldersrelaterade makt. Mot denna bakgrund kommer jag nu att undersöka hur motsvarande script präglar interaktionen mellan föräldrar och barn när de före detta barnen plötsligt befinner sig i de vuxna föräldrarnas maktposition i *Harry Potter and the Cursed Child*.

## Script relaterade till ålder i *Harry Potter and the Cursed Child*

DET KONTROLLERADE BARNET präglar händelseförloppet och karaktärsutvecklingen i *Harry Potter and the Cursed Child* i mycket hög utsträckning. Förutom att Albus och de övriga eleverna på Hogwarts förväntas följa de regler som gäller på skolan och sina föräldrars förmaningar leder den nära relationen mellan Albus Potter och Scorpius Malfoy till flertalet konfrontationer där Harry använder sin makt som vuxen förälder för att kontrollera sitt barn. Redan från början är Harry avogt inställd till Scorpius i egenskap av Dracos son, men när en kentuar talar om för honom att det finns en mörk skugga som hotar hans son utgår Harry ifrån att det måste vara Scorpius som utgör detta hot. Det finns nämligen ett rykte om att Scorpius är Voldemorts son. Harry förbjuder de båda vännerna att umgås och han tvingar en högst motvillig Professor McGonagall att övervaka dem med hjälp av Marodörskartan<sup>7</sup> för att se till så att denna regel efterlevs (Rowling m.fl. 2016: 24–25, 111, 125, 131–133). Han motiverar sitt agerande enligt följande: ”I have very good reason to believe that Dark Magic is in resurgence and I need to keep you safe from it. Safe from him. Safe from Scorpius” (Rowling m.fl. 2016: 125).

För de båda pojkarna är detta ett ödesdigert beslut. Deras umgänge har tidigare hjälpt dem att hantera mobbing och nedsättande kommentarer. I en scen som utspelar sig på Hogwarts rörliga trappor och påminner om balkongscenen i William Shakespeares *Romeo och Julia* (ca. 1594–95) gestaltas pojkarnas längtan efter varandra via blickar och försök att närma sig varandra (Rowling m.fl. 2016: 137). Harry inser snart att han har agerat felaktigt (Rowling m.fl. 2016: 146–148), men hans försök att undanhålla sonen från det som han betraktar som ett hot utgör en mycket tydlig illustration av de inledande händelserna i den händelsesekvens som är kopplad till scriptet DET KONTROLLERADE BARNET. Harry övertygar sig själv om att han agerar rätt och riktigt utifrån ett starkt aetonormativt synsätt där det viktigaste är att de vuxna skyddar barnkaraktärerna från delar av verkligheten som de vuxna karaktärerna anser är för farliga för dem att ta del av: ”Albus didn’t like me before. He might not like me again. But he will be safe” (Rowling m. fl. 2016: 132–33).

Ett litet avsteg sker från scriptet DET KONTROLLERADE BARNET i och med att Harrys agerande framställs som onödigt, överdrivet och förödande för både Albus och Scorpius (Jfr. Rowling m.fl. 2016:139, 131–133, 139, 154–155). Harrys agerande i linje med det aktuella scriptet ifrågasätts både av Draco som betonar att hans egen far trodde att han skyddade honom, men att så inte var fallet (Rowling m. fl. 2016: 147), och av Dumbledores porträtt som fastslår att vuxna inte kan skydda barn från alla hot, utan istället bör lära unga ”how to meet life” (Rowling m. fl. 2016:121). Detta överensstämmer med hur Dumbledore vid slutet av *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003) klandrar sig själv för Sirius död, då han undanhöll information från Harry som hade kunnat förhindra att Harry skulle komma att falla offer för Voldemorts försök att locka honom till Ministeriet (Rowling 2003: 727–728).

Sammantaget är dessa få ifrågasättanden av DET KONTROLLERADE BARNET dock inte lika omfattande som de händelser som bekräftar att vuxna måste kontrollera barn för deras eget bästa, om än inte på lika drastiska sätt som när Harry förbjuder Albus och Scorpius att umgås med varandra. När pojkarna tillsammans återvänder till dåtiden upprepade gånger för att

---

<sup>7</sup> Marodörskartan är en magisk karta som visar var alla Hogwarts invånare befinner sig vid en given tidpunkt. Se Rowling 1999: 143–144.

försöka rädda Cedric Diggory (Rowling m. f. 2016: 68–71), eleven som mördades på Voldemorts order inför Harrys ögon vid slutet av *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000: 553–554), bekräftas nämligen delvis Harrys farhågor om att umgänget med Scorpius kan försätta Albus i farliga situationer, om än inte på det sätt som Harry har förväntat sig. Det är närmast Harrys tvivelaktiga val som far som leder fram till att pojkarna känner ett behov av att försöka rädda Cedric, inte minst Harrys oförståelse för att sonen är annorlunda än han själv och hela tiden försöker få bekräftelse av sin far genom att leva upp till hans rykte. Albus försöker bli någon som kanske inte räddar hela världen, men åtminstone räddar en person som råkade bli mördad när Voldemort försökte förgöra Harry (Jfr. Rowling m.fl. 2016: 68–71). Scorpius och Albus tidsresor får ödesdigra konsekvenser när hela världen förändras som ett resultat av deras ingripanden i dåtiden (Rowling m.fl. 2016: 170–174). Mot denna bakgrund går det att betrakta pojkarnas beteende som någonting som behöver kontrolleras av vuxna, även om det inte råder någon tvekan om att Harry agerade felaktigt när han förbjöd pojkarna att umgås.

Scriptet DET MÄKTIGA BARNET fyller inte alls en lika omfattande funktion i *Harry Potter and the Cursed Child* som i de sju första Harry Potter-böckerna. Medan unge Harry gestaltas som en hjälte och räddare som magivärlden riktar sitt hopp mot framstår Albus och Scorpius som två försiktiga pojkar som via sina försök att förändra världen till det bättre och rädda Cedric närmast förgör allt det som deras vuxengeneration har kämpat för att etablera. Efter en av sina tidsresor har pojkarnas inverkan på dåtiden lett till att Voldemort vann slaget om Hogwarts. Istället för att Harry Potter-fans världen över firar "Harry Potter Day" till minne av Harrys slutgiltiga seger mot Voldemort den 2 maj varje år firas i denna alternativa värld "Voldemort Day", och den maktörstande och sadistiska Dolores Umbridge styr på Hogwarts. Harry dog under slaget om Hogwarts och följaktligen föddes aldrig Albus (Rowling m. fl. 2016: 170–174). Scorpius har förlorat sin vapendragare och även om han på sikt lyckas ändra världen igen så att Albus återigen lever (Rowling m. fl. 2016: 210), kan detta knappast ses som en framgång liknande Harrys seger mot Voldemort. Ron, Hermione och Snape som fortfarande är vid liv i denna alternativa värld måste alla offra sina liv för att distrahera en grupp dementorer<sup>8</sup> från att förgöra Scorpius, så att han kan återvända till sin egen version av världen och förhindra det mardrömsscenario som utspelar sig i denna alternativa värld från att ske (Rowling m. fl. 2016: 204–210).

Den enda gången som scriptet DET MÄKTIGA BARNET aktualiseras är när Albus och Scorpius återigen har rest i tiden, men en fiende har förstört den tidsvändare som de har tänkt använda för att återvända till nutiden (Rowling m. fl. 2016:256). De vuxna inser att de är maktlösa och att de enda som kan åtgärda situationen är Albus och Scorpius. Sönerna måste hitta en lösning på de problem som de själva har skapat i sina, visserligen välvilliga, försök att förändra världen och samtidigt hjälpa sina fäder att finna sinnesro: "We have no idea where they are or when they are. Searching in time when we've no idea where in time to search, that's a fool's errand. No, love won't do it and nor will a Time-Turner, I'm afraid. It's up to our sons now – they're the only ones who can save us", konstaterar Harry (Rowling m. fl. 2016:279). Via tilltron till de ungas förmåga att rädda inte bara sig själva, utan även

<sup>8</sup> Dementorer är övernaturliga väsen som lever på människors ångest och förtvivlan. De kan suga ut människors själar genom deras munnar. Se Rowling 1999: 140.

vuxengenerationen, aktualiseras scriptet DET MÄKTIGA BARNET, men situationen skiljer sig fortfarande från Harrys seger mot Voldemort. De unga har ställt till det och nu är det upp till dem att återställa situationen, vilket framgår bland annat i denna dialog mellan Albus föräldrar:

HARRY: Poor kid thought he had to save the world.

GINNY: Poor kid has saved the world. [...] I mean, he also almost destroyed the world, but probably best not to focus on that bit. (Rowling m. fl. 2016: 295)

Dock finns det ytterligare en aspekt i pjäsmanuset som går att koppla till det aktuella scriptet. Faktum är att Albus och Scorpius inte endast kommer på ett sätt att meddela de vuxna om när och var de befinner sig i tiden så att de kan komma till deras undsättning (Rowling m. fl. 2016: 281–289), utan på ett mer symboliskt plan så räddar pojkarna de facto Harry. Harry gestaltas som en misslyckad förälder som på grund av sin föräldralösa uppväxt – framförallt frånvaron av en far – inte vet hur han ska etablera en relation till Albus. De övriga barnen, James och Lily, gestaltas inte som om de uppfattar relationen till fadern som ansträngd, men Albus uttrycker konstant en oro inför hur Harry inte förstår honom, respekterar honom för den han är eller lyckas uttrycka sin kärlek inför sonen (Rowling m. fl. 2016: 23, 28, 327). Vid ett tillfälle när Harry uttrycker oro över att Albus isolerar sig på skolan och inte presterar så bra på lektionerna tydliggörs Albus mindervärdeskomplex i förhållande till fadern: "So what would you like me to do? Magic myself popular? Conjure myself into a new house? Transfigure myself into a better student? Just cast a spell, Dad, and change me into what you want me to be, okay? It'll work better for both of us" (Rowling m. fl. 2016: 28).

Titeln *Harry Potter and the Cursed Child* kan tolkas på många olika sätt, men en möjlighet är att betrakta Harry själv som det fördömda barnet som aldrig fick den uppväxt med föräldrarna som han hade behövt. Till följd av Albus och Scorpius tidsresor tvingas han bevittna en scen där Voldemort mördar hans föräldrar. Samtidigt ser han den villkorlösa kärlek som hans föräldrar uppvisar när de offrar sig själva för att skydda sonen (Rowling m. fl. 2016: 316–318). Först när Harry bokstavligen har tvingats konfrontera förlusten av föräldrarna kan han gå vidare och bli den sorts förälder som hans egna föräldrar var. I den bemärkelsen räddar pojkarnas tidsresor Harry, även om de gestaltas som minst lika ogenomtänkta och vilda som Harrys egna upptåg under skolåren. Pojkarnas mål är att rädda Cedric, och även om de misslyckas med detta så är deras drivkraft bakom agerandet moraliskt sett rättfärdigt. I den bemärkelsen finns det drag av DET MÄKTIGA BARNET i *Harry Potter and the Cursed Child*, men scriptet DET KONTROLLERADE BARNET genomsyrar pjäsmanuset i mycket högre grad.

### När barn blir vuxna: Aetonormativitetens kretslopp

Sammanfattningsvis har det personliga scriptet DET MÄKTIGA BARNET en större inverkan på diegesens nivå i de första sju Harry Potter-böckerna än i pjäsmanuset *Harry Potter and the Cursed Child*. Framförallt får detta sitt uttryck i hur Harry gång på gång besegrar Voldemort och är förutspådd att vara den ende som kan besegra honom för gott. I pjäsmanuset är det istället det personliga scriptet DET KONTROLLERADE BARNET som genomsyrar berättelsen, inte minst i hur Harrys, visserligen missriktade, försök att kontrollera sin son trots allt verkar



nödvändiga, då Albus och Scorpius må ha ett moraliskt välmotiverat mål – att återvända till dåtiden för att rädda Cedric – men gång på gång försätter sig och sin omgivning i farliga situationer som de vuxna behöver hjälpa dem att reda ut. Detta script har en central roll att spela även i de sju Harry Potter-böckerna, vilket jag har illustrerat med hjälp av upproret mot Umbridge och Trolldomsministeriet som utgör en reaktion på att de förbjuder eleverna att träna på praktisk försvarsmagi. Ungdomarnas rebelliska agerande leder visserligen till att Umbridge tvingas lämna Hogwarts och den maktposition som hon har tillskansat sig där, men när ungdomarna hamnar mitt i en strid mot Voldemort och hans dödsätare är det Fenixorden med Dumbledore i spetsen som kommer till deras räddning.

Därmed gestaltar både Harry Potter-böckerna och pjäsmanuset de vuxna karaktärerna som normativa: Det är de som har den kunskap och livserfarenhet som behövs för att förstå riskerna i magisamhället, och de använder denna för att skydda barnkaraktärerna genom att kontrollera dem och undanhålla viktig information som de inte anser att barnen är mogna att hantera. Den centrala skillnaden är att medan Harry Potter-böckerna följer mönstret för en coming of age-berättelse med en ung hjälte som växer in i rollen av världens beskyddare och räddare, vilket trots allt ifrågasätter huruvida de vuxna alltid är de mäktigaste och därmed uppvisar en viss subversivitet i förhållande till maktkategorin ålder, bekräftas närmast uteslutande de vuxnas position som normativa i pjäsmanuset. Inte nog med att barn kontrolleras på välmotiverade om än överbeskyddande grunder; Harry missbrukar gång på gång sin åldersrelaterade makt i egenskap av en vuxen, manlig ministeriearbetande förälder. Att låta McGonagall övervaka varje steg sonen och Scorpius tar för att till varje pris se till att de inte umgås med varandra är en extrem variant av scriptet DET KONTROLLERADE BARNET, vars rättfärdighet ifrågasätts inte bara av de unga utan även av McGonagall och Harrys fru Ginny (Rowling m. fl. 2016: 131–133). Harry framstår som en närmast diktatorisk förälder, och vuxenvärlden i övrigt markerar aldrig fullt ut att detta är ett oacceptabelt förhållningssätt. Inte minst framgår den förtryckande tendensen i denna replik som följer direkt efter att Albus har börjat gråta som en konsekvens av att han inte längre får lov att träffa Scorpius:

HARRY: I thought for a long time that I wasn't a good enough dad for you because you didn't like me. It's only now that I realise that I don't need you to like me, I need you to obey me because I'm your dad and I do know better. I'm sorry, Albus. It has to be this way. (Rowling m. fl. 2016:126)

Ett tydligare uttryck för scriptet DET KONTROLLERADE BARNET går knappast att hitta. Harry legitimerar sitt agerande med att det är för Albus eget bästa, trots att det uppenbarligen har gjort hans son helt förkrossad.

Mot denna bakgrund förgörs i pjäsmanuset den begränsade subversivitet i förhållande till maktkategorin ålder som trots dess motstridiga explicita och implicita ideologier relaterade till åldersfrågan återkommande gör sig påmind i Harry Potter-böckerna. Harry som själv konstant gjorde uppror mot de vuxnas regler i sin ungdom har blivit en hård, regelcentrerad förälder som inte inser hur svårt det är för Albus att försöka leva upp till ryktet av att vara son till "The boy who lived" (Rowling 1997: 18). Vid pjäsens slut finns ett hopp om försoning, när Harry efter att bokstavligen talat ha tvingats återuppleva och konfrontera föräldrarnas död börjar inse att han och Albus kanske inte är riktigt så olika som de båda har trott (Rowling m. fl. 2016: 327–328), men faktum kvarstår: I pjäsmanuset ifrågasätts aldrig det legitima i ett

aetonormativt förhållningssätt ens i den begränsade omfattning som sker i Harry Potter-serien i stort.

Åtminstone en del av förklaringen till detta anser jag går att finna i att läsare av pjäsmanuset aldrig får ta del av karaktärernas tankar inifrån, fokaliserat utifrån en eller flera karaktärer, vilket är fallet i romanerna i Harry Potter-serien. Skillnaden mellan epik och dramatik gör att vi inte får veta vad Harry, Albus eller de andra karaktärerna tänker, utan vi får endast ta del av deras handlingar och den dialog som förs. Därmed finns det möjlighet att betrakta pjäsmanuset ur flera olika karaktärers perspektiv. Ur Harrys perspektiv agerar han endast beskyddande i ett försök att ta hand om sin son, men ur Albus perspektiv blir den kontrollerande och orättvisa dimensionen i Harrys agerande mycket tydlig. Texten kan potentiellt läsas ur både ett vuxen- och ett barnperspektiv. Med tanke på att Harry är huvudpersonen i de sju Harry Potter-böckerna ligger det nära till hands att åtminstone delvis läsa pjäsmanuset utifrån det vuxenperspektiv som han numera har anammat, och detta är en helt central skillnad från romanerna, vilka genomsyras av Harrys syn på verkligheten och hans sätt att förhålla sig till den. Exempelvis gestaltas upproret mot Umbridge och Ministeriet som fullständigt rättfärdigt mot bakgrund av att vi får ta del av hur Harry först tvingas bevittna när Cedric mördas av Voldemort och därefter förbjuds att träna på försvarsmagi.

I förhållande till Albus och Scorpius tidsresor skiftar perspektivet mellan de unga och de vuxna karaktärerna. Även om de ungas drivkrafter är tydligt gestaltade och har ett moraliskt högtstående mål – att rädda någon som Harry inte kunde rädda i sin kamp mot ondskan – så konfronteras detta med hur de vuxna karaktärerna betraktar de ungdomliga försöken att rädda Cedric som missriktade och problematiska, då de inte verkar anse att tidsresor kan åtgärda misstag och olyckor som redan har skett (Jfr. Rowling m. fl. 2016: 37). Visserligen blir Harrys fysiska konfrontation med sitt förflutna viktig för hans utveckling mot en mer förstående förälder, men perspektivet är aldrig odelat de ungas. Mot denna bakgrund blir vuxenperspektivet – och följaktligen föreställningen om att de vuxna är normativa och de som bör ha mest makt i samhället – inte ifrågasatt på det sätt som, visserligen inte odelat, sker i romanerna i Harry Potter-serien.

Publiceringen av pjäsmanuset kan betraktas som en bekräftelse på de utmärkande dragen för aetonormativitet som Nikolajeva nämner när hon beskriver vad som gör maktkategorin ålder så speciell. De unga karaktärerna har hunnit bli vuxna, få barn och överge det perspektiv på verkligheten som de representerade under sin ungdom, när de unga var de som förstod hur saker och ting stod till och var de enda som tog till tillräckligt drastiska medel medan vuxenvärlden lät ondskan växa sig större. Harry och de jämnåriga karaktärerna upplevde sig själva vara förtryckta av delar av vuxenvärlden, men när de har blivit medelålders verkar de inte se några större problem i hur de kontrollerar sina barn, ibland på direkt diktatoriska sätt. De förtryckta har blivit förtryckare i aetonormativitetens ständigt pågående kretslopp, och därmed kan *Harry Potter and the Cursed Child* illustrera centrala maktprinciper som ligger till grund för åldersrelaterade maktinskränkningar.

Möjligheterna att problematisera åldersrelaterad diskriminering och maktinskränkningar i förhållande till grund- och gymnasieskolans läroplaner utifrån Harry Potter-serien och pjäsmanuset är således många, tack vare de perspektivbyten mellan barn- och vuxenperspektiv som de ger upphov till. Den didaktiska potentialen i relation till ålderskategorin består i pjäsmanuset närmast av ett avskräckande exempel på hur vuxna kan

missbruka sin makt som föräldrar, visserligen i tron att de gör det bästa för sina barn, men likväl på ett förtryckande sätt. Harrys agerande som förälder ifrågasätts som har framgått i viss grad inom diegesen, både av de unga och de vuxna karaktärerna, men den försoning som sker mellan Albus och Harry vid slutet av pjäsen slätar närmast över det oacceptabla i Harrys maktutövning. I *Harry Potter and the Cursed Child* är barnkaraktärerna, till skillnad från Harry i de ursprungliga sju böckerna, inte mäktigt i den bemärkelse som Beauvais lägger in i ordet *might*. Barnen har inte möjligheten att självständigt skapa en ny och bättre framtid, utan när de försöker förbättra världen genom att via tidsresor rädda Cedric lyckas de istället fördärva världen och de ansträngningar som Harrys generation gjorde för att besegra ondskan i kampen mot Voldemort. Det framgår tydligt i pjäsmanuset att ett barn som inte blir lyssnat på kan känna en stor maktlöshet och ett behov av att bevisa sitt eget värde. Detta belyser vikten av att vuxna lyssnar på barn och har en förmåga att sätta sig in i deras perspektiv, vilket är ytterligare ett exempel på textens didaktiska potential utifrån maktkategorin ålder.

Det som gör det speciellt relevant att diskutera maktkategorin ålder i förhållande till just *Harry Potter and the Cursed Child* är att pjäsmanuset, när det sätts i relation till de sju böckerna i Harry Potter-serien, illustrerar det som Nikolajeva framhåller som unikt med maktkategorin ålder: De som nu är unga kommer själva att växa upp till vuxna som använder sin åldersrelaterade makt för att kontrollera barn och ungdomar. Frågan är vilka uttryck vuxnas omsorg om unga kan ta utan att den riskerar att resultera i åldersrelaterad diskriminering och förtryck. De problematiska aspekterna i hur Harry missbrukar sin makt som förälder för att beskydda sin son kräver en kritisk och nyanserad diskussion av hur Harry och de andra karaktärerna förhåller sig till åldersrelaterade maktinskränkningar "Nineteen Years Later".

## Referenser

- Alkestrand, Malin (2016), *Magiska möjligheter: Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete*. Stockholm & Göteborg: Makadam.
- Alkestrand, Malin (2014), "Righteous Rebellion in Fantasy and Science Fiction for the Young: The Example of Harry Potter", i Jon Helgason, Sara Kärrholm, Sara & Ann Steiner (red.), *Hype: Bestsellers and Literary Culture*. Lund: Nordic Academic Press, s. 109–126.
- Beauvais, Clémentine (2015), *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Diskrimineringsombudsmannen (2017), "Diskrimineringslagen". Tillgänglig på Diskrimineringsombudsmannens hemsida: <http://www.do.se/lag-och-ratt/diskrimineringslagen/> [170411]. Kopia finns i artikelförfattarens ägo.
- Helfenbein, Robert J. (2008), "Conjuring Curriculum, Conjuring Control: A Reading of Resistance in Harry Potter and the Order of the Phoenix", *Curriculum Inquiry* 38:4: 499–513.
- Herman, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Nikolajeva, Maria (2017), *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria (2009a), "Harry Potter and the Secrets of Children's Literature", i Elizabeth E. Heilman (red.), *Critical Perspectives on Harry Potter*. Second Edition. New York & London: Routledge, s. 225–241.

- Nikolajeva, Maria (2010), *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. London & New York: Routledge.
- Nikolajeva, Maria (2009b), "Theory, Post-Theory, and Aetonormative Theory", *Neohelicon* XXXVI:1: 13–24.
- Oziewicz, Marek C. (2015), *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading*. London & New York: Routledge.
- Rimmon-Keenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York & London: Methuen.
- Rowling, J. K., Tiffany, John & Thorne, Jack (2016), *Harry Potter and the Cursed Child: Parts One and Two*. London: Little, Brown.
- Rowling, J. K. (2007), *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2000), *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2003), *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1997), *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1999), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.
- Skalin, Lars-Åke (1991), *Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Skolverket (2011), *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen för gymnasieskola 2011* (Lpf 11). Tillgänglig på Skolverkets hemsida: [http://www.skolverket.se/om-skolverket/publikationer/visa-enskild-publikation?\\_xurl=http%3A%2F%2Fwww5.skolverket.se%2Fwtpub%2Fws%2Fskolbok%2Fwpubext%2Ftrycksak%2FRecord%3Fk%3D2705](http://www.skolverket.se/om-skolverket/publikationer/visa-enskild-publikation?_xurl=http%3A%2F%2Fwww5.skolverket.se%2Fwtpub%2Fws%2Fskolbok%2Fwpubext%2Ftrycksak%2FRecord%3Fk%3D2705) [170511]. Kopia finns i artikelförfattarens ägo.
- Skolverket (2016), *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011* (Lgr 11). Reviderad 2016. Tillgänglig på Skolverkets hemsida: <http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/grundskoleutbildning/grundskola/laroplan> [170511]. Kopia finns i artikelförfattarens ägo.
- Stephens, John (2011), "Schemas and Scripts: Cognitive Instruments and the Representation of Cultural Diversity in Children's Literature", i Kerry Mallan & Clare Bradford (red.), *Contemporary Children's Literature and Film: Engaging with Theory*. London: Palgrave Macmillan, s. 12–35.
- Stockwell, Peter (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Trites, Roberta Seelinger (2000), *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: University of Iowa Press.
- Trites, Roberta Seelinger (2014), *Literary Conceptualizations of Growth: Metaphors and Cognition in Adolescent Literature*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

# Fantasyomslag för alla åldrar

Eva Nordlinder

Det första intryck vi får av en pappersbok utgörs oftast av omslaget. Naturligtvis spelar även andra faktorer in, som var vi får syn på boken, om någon presenterar den muntligt på ett lockande sätt, hur tjock den verkar vara och så vidare. Omslagets utformning har dock stor betydelse för att väcka den blivande läsarens intresse och det signalerar även vilken målgrupp förlaget tänkt sig samt vilken genre boken tillhör. Ett missvisande omslag kan skrämja iväg presumtiva läsare, och ett alltför lockande kanske drar till sig fel målgrupp, som sedan blir besviken när själva läsningen inte lever upp till omslagets löften. ”Utformningen av bokomslaget är en retorisk handling som förlaget utför för att övertyga publikum om att boken är ett godt köp och värt att läsa” skriver Hanne Cath. Brkke, som studerat bokomslag ur retorisk synvinkel (Brkke 2010: 6). En vuxen kanske främst noterar författarens namn, bokens titel samt förlagsnamnet och vänder sedan på boken för att läsa baksidestexten. Barn och unga däremot bedömer i högre grad boken direkt efter omslaget – bild och layout – och har kanske svårare att ge en bok med ”fel” omslag en chans (se Nordlinder 2008).

Omslagslayouten är givetvis en väsentlig del av förlagens arbete och marknadsföring. Ofta avgör formgivare i samarbete med marknadsavdelningen hur omslaget ska utformas och vad som är viktigast att lyfta fram – författarens namn om denna är känd, titeln som presenterar bokens ämne, eventuellt serien en bok kan ingå i samt själva genren. På de stora förlagen har man som författare ibland, men inte alltid, möjlighet att påverka valet av omslagsbild och layout. Vissa förlag använder sig också av fokusgrupper med barn och unga, om dessa är målgruppen – något som fler måhända borde anamma. Formgivaren kan också ha önskemål, som kanske inte stämmer överens med förlagets idéer: ”Jag älskar svartvitt och gråskalan, fast ibland är det svårt att få göra sådana omslag” säger Lotta Kühnhorn, en av Sveriges mest kända omslagsformgivare, i en intervju i *Dagens Nyheter* (Wallgren 2016).

Fantasy är en genre som skickar tydliga signaler till sina läsare och där det finns en hög grad av konsensus kring symboliken (Guanio-Uluru 2015). En standarduppsättning av motiv används för att snabbt låta konsumenten känna sig trygg med att det är en fantasybok man håller i handen: ”For many people fantasy can be identified by its cover art. A dragon or a wizard is usually a clue; but so is a half-naked barbarian (male or female) wielding a sword”. (Mendelsohn & James 2012: 5)

Fantasy kan betraktas som en allålderskategori som lika gärna läses av vuxna som barn och unga. I denna artikel ska fantasykonventioner i klassisk fantasy studeras, och hur de återanvänds på omslag riktade till yngre läsare.

## Paratextens teori

En teoretisk bakgrund till bokens yttre signaler finner vi i Gerard Genettes bok *Paratexts – Thresholds of Interpretation* (1997). Den franska titeln *Seuils* (1987) betyder helt enkelt ”trösklar” och saknar underrubrik. Varför man i den engelska översättningen valt det mer

teoretiska begreppet "paratexts" som titel och hänvisat tröskelbegreppet till underrubriken kan vi bara spekulera i, men åtminstone på svenska uppfattas kanske ordet tröskel mer negativt – ett litet hinder, som kan orsaka att man snubblar. Genette laborerar också med begreppet "vestibule" (1997: 2), som på svenska kanske snarast motsvarar "farstu" – alltså ett mellanting mellan inne och ute där man kan fortfarande ändra sig och vända om, men lika gärna välkomnas in.

Allt utom den berättande textmassan kallas paratexter enligt Genette. Paratexten är en övergång, tröskel eller farstu om man så vill, mellan författare, förlag, bok och läsare. Paratexten – och i detta sammanhang särskilt omslaget – kan alltså både underlätta och försvåra för en presumtiv läsare att ta sig an en bok. När omslaget öppnar dörren in i texten skickar det signaler, som den tilltänkta köparen/lånaren/läsaren känner sig bekväm med och som väcker nyfikenhet och positiva känslor. Det krävs inslag både av det välbekanta och trygga, men även en viss del av spänning samt något som väcker nyfikenhet. Det kan ju vara något så enkelt som en ny del i ens favoritserie, som väcker förväntningar och lockar till läsning.

Paratextens funktion är att utgöra det första mötet med boken – vad ser vi? Vilka förväntningar har vi och vilka får vi? Vilken förförståelse har vi? Känner vi till författarens namn, bokserien eller reagerar vi kanske på omslagssymboliken? Blir vi lockade eller bortstötta? Även e-böcker och ljudböcker har paratexter i form av "omslag" och information. Till och med en muntligt framförd text kan sägas ha en paratext i form av rösten och kanske åsynen av den som läser eller berättar.

Paratext består enligt Genettes teorier av de båda kategorierna peritext och epitext. Peritexten utgörs av inslag som finns i eller på själva bokvolymen, medan epitexten befinner sig utanför den fysiska boken i form av marknadsföring, intervjuer, författarporträtt, leksaker och andra tillbehör, förhandspublicering eller privata brev. I detta sammanhang kommer inte epitexten att behandlas.

"Genette hävdar att det enda vi kan vara riktigt säkra på är att ingen paratext, hur oansenlig den än framstår, finns där av en slump" skriver Anette Årheim, som studerat bl a omslagen till "sanna berättelser" i boken *Misery Lit* (2012: 33). Detta motsägs delvis av Braekke, som menar att ett författarporträtt kan komma på avvägar, tidsbrist göra att delar måste utgå, designer och redaktör kan bli osams och så vidare, vilket leder till ett visst mått av slumpmässighet även i formgivningen (Brkke 2010: 7).

### **Omslagets delar**

*Formatet* på boken spelar självklart roll för hur omslaget kan designas. De allra flesta böcker har numera ett stående rektangulärt format (bilderböcker undantagna). Ett liggande format eller ett mycket smalt stående skickar genast ett budskap om originalitet, liksom ett mycket litet eller mycket stort format.

*Omslagsbilden* fångar i många fall ögat först. Den kan sträcka sig runt hela boken – fram- och baksida samt ryggen. Brkke menar (och här stöder hon sig på medieforskarna Kress och van Leeuwen) att bilden alltid får den omedelbara uppmärksamheten, och att blicken först efter det går till textelementen. I västerlandet läser vi av omslaget från vänster till höger, uppifrån och ner (Brkke 2010: 17). Omslagsbilden kan väljas som en illustration till bokens

innehåll, eller för att väcka nyfikenhet, eller bara som ett dekorativt element. Den kan också samspela med titel och författarnamn i färg och stil.

*Författarnamnet* kan naturligtvis på ett sätt anses som den viktigaste informationen – utan författare ingen text. Beroende på författarens status får dock namnet varierande placering på omslaget. Ju mer känd författaren är, desto större, mer lättläst och centralt placerat är namnet enligt den generella regeln (Genette 1997: 39). Författaren behöver inte vara känd just som författare, utan kan vara en idrottspersonlighet, artist, skådespelare, mediakändis eller något annat – om namnet är välkänt förutsätts det bidra till marknadsföringen.

*En bild på och presentation av författaren* är mycket vanlig när det gäller vuxenlitteratur. Denna information placeras ofta på insidan av skyddsomslaget (även kallat ”dust jacket”). De flesta barn- och ungdomsböcker saknar dock skyddsomslag, och information om författarens person framstår inte som så högt prioriterad för barn och unga. Ibland kan även en bild på författaren själv användas som omslagsbild, särskilt på verk som balanserar mellan skönlitteratur och självbiografi.

*Titeln* är naturligtvis viktig för hur vi uppfattar boken. Ibland är det en beskrivning av innehållet, kanske främst när det gäller fackböcker. Skönlitteratur namnges ofta på ett sätt som ska kittla nyfikenheten. Ibland är titeln central för hur boken ska uppfattas. Ett exempel som Genette nämner är James Joyce *Ulysses* (1922, på svenska *Odysseus* 1946) – läsningen av den boken skulle blivit helt annorlunda om den haft en annan titel. I barnlitteraturen är personnamn relativt vanliga i titlarna. Oftast ger det en vink om vem huvudpersonen är, men inte alltid. Ett välkänt exempel är *Janne, min vän* (1985) av Peter Pohl, där de flesta anser att bokens huvudperson är berättaren Krille istället för Janne (se till exempel Nikolajeva 2004: 94). När det gäller deckargenren är dock inte titeln det viktigaste (tvärtom kan de många gånger vara svåra att komma ihåg eftersom de ofta är så lika varandra), utan författarens namn, förlaget och en eventuell serie – som ofta utgörs av huvudpersonen/detektiven i boken – är viktigare. Hur titeln är designad på omslaget är självklart också av stor betydelse – storlek, placering, typsnitt och färg på bokstäverna är faktorer som har betydelse. Rosa, runda bokstäver ger givetvis ett annat intryck än svarta, gotiska. *Undertitel* förekommer inte så ofta på skönlitterära omslag, men när den finns kan funktionen vara att definiera genren, till exempel ”en sann historia”, eller på annat sätt leda in läsarens tankar på ett visst spår i läsningen.

*Förlagsnamn* och *logotyp* är kanske viktigast när det gäller så kallad genrelitteratur. En deckarentusiast vet vilka förlag som ger ut brittiska kvalitetsdeckare, vilket ger en trovärdighet och kan väcka läslust även om man aldrig hört författarnamnet förut, och samma gäller för fantasy och science fiction. Allmänt sett har dock klyftan mellan kvalitetsförlag och mer ”populära” förlag minskat – för 30 år sedan kunde man vara mer säker på vad man fick i handen bara utifrån förlagsnamnet. Men fortfarande har de stora etablerade förlagen en viss tyngd och gott renommé – förlaget blir en garant för författaren som i sin tur blir en garant för texten, skriver Genette (1997: 46). En *seriebeteckning* kan vara mycket viktig för den läsare som följer en serie.

På vissa böcker anges en *genrebeteckning* redan på omslaget (till exempel roman eller thriller). Detta tycks dock betydligt vanligare när det gäller vuxenlitteratur. Barn- och ungdomsböcker har sedan länge släppt den typen av bestämningar som var vanliga för 100 år

sedan, ”Berättelse för unga flickor”, ”Äventyrsberättelse för pojkar” och så vidare där inte bara genre, utan även målgrupp angavs redan på omslaget.

*Citat* från tidigare recensioner eller rekommendationer brukar oftast förekomma på pocketutgåvan eller nya upplagor, av förklarliga skäl. Det har dock blivit allt vanligare att man trycker en rekommendation, gärna från en mer känd författarkollega, redan på första upplagans omslag.

*Baksidestexten* är naturligtvis utomordentligt viktig för den blivande läsaren, och är en genre i sig, som inte kan utredas här. Oftast är det förlaget som står för baksidestexten, och det är tyvärr inte alltid som den gör innehållet rättvisa. Men för de flesta av oss är det förmodligen baksidestexten som avgör om vi tar med oss en bok hem för att läsa den. Det initiala intresset, som gör att vi greppar boken och vänder på den, måste dock väckas av komponenter på framsidan.

*Strekkoden* fyllde tidigare ingen funktion för köparen, utan var endast en uppgörelse mellan förlag och handel för att underlätta hanteringen, medan man numera kan scanna den med hjälp av en app och få mer information om boken i handen. Även ISBN-numret som identifierar boken återfinns på strekkodsetiketten. *Priset* återfinns oftast på omslaget, men är i många fall ditsatt av bokhandlaren. I den presumtiva köparens ögon spelar avsändaren dock mindre roll, priset bidrar ändå starkt till hur motiverad man blir att köpa boken!

*Ryggtext* består oftast av författarnamn, titeln och en förlagslogotyp (eller namnet), men detta kan variera, delvis beroende på bokens tjocklek och höjd. När boken har bundits in i ett biblioteksband ersätts den ursprungliga designen av ett standardiserat tryck på enfärgad bakgrund. Detta kan drabba bilder som sveper runt hela omslaget, alltså även ryggen.

Även *bokens fysiska utformning*, det vill säga papperskvalitet, tjocklek, typ av band (pocket, inbunden, kartonnage, skinnband, infärgning av kanterna, sidenband som bokmärke med mera) ger signaler till läsaren/köparen. Att en bok kommer som pocket tyder oftast på att den sålt bra i sin ursprungliga, inbundna utgåva. Det i sig ger en positiv signal, att boken gillats av andra. På pocketutgåvorna är det också i det närmaste obligatoriskt med citat från uppskattande recensioner.

## Fantasyomslagens huvudingredienser

Bokomslagen kan ses som ”genrernas uniformer”, skriver Anette Årheim apropå ”sanna berättelser ur livet” (2012: 92). Detta stämmer även bra på fantasygenren, som ofta uppträder i en ganska likartad ”uniform”. Därför passar fantasyböcker bra som exempel på omslagsdesign och hur man utnyttjar olika element.

I det följande ska vi studera några av fantasyns standardverk, och hur man valt att formge omslagen till dessa böcker. Böckerna är endast exempel som visar på typiska ingredienser och stilar, och många andra titlar och motiv kunde tagits upp. Flera titlar finns dessutom utgivna med olika omslag, vilket också hade varit intressant att studera.

### Kampen

På omslaget till Elizabeth Moons *The Deed of Paksenarrion* (1992) etableras ett grundmotiv i fantasyn, *konflikten eller kampen*. Hjälten som kommer ridande på en häst är en kvinna, vilket avslöjas av den tajta *brynjan*, men hon har ändå en full *rustning* på sig, vilket inte är



alla kvinnliga fantasygestalter förunnat – ofta återges de halvklädda och med starka sexistiska undertoner (se t ex Roberts & MacCallum-Stewart, 2016). *Motståndarna* presenteras av två vargliknande varelser. Hästens muskler och *svärdet* som är lyft till anfall signalerar kraft och rörelse – svärdet och vargarna rör sig mot varandra. Den välvda titeln understryker rörelsen och förhåller sig också till *skogshorizonten* i bakgrunden. Författarnamnet – väl bekant för fantasyläsare – är något mindre än titeln men i gengäld mer lättläst. Högst upp meddelas: ”Complete at last – the finest trilogy of the decade”. Förlaget vänder sig här till dem som hört tals om serien och vill läsa alla delarna i ett svep.



Bild 1

Gary Gygax *Saga of old city. Greyhawk Adventures* (1985) är måhända främst intressant tack vare författaren (Dungeons & Dragons skapare), men omslaget förtjänar ändå att diskuteras. Författarnamnet är visserligen litet men sticker ut rejält tack vare att det har ett avvikande typsnitt och dessutom lyser vitt. På detta omslag står kampen mellan en manlig hjälte (faktiskt mer lättklädd än kvinnan i föregående exempel) och en *demon* med drakliknande framtoning, som befinner sig närmast åskådaren, vilket gör att hjälten framstår som allt mer hotad. Hjälten har både ett *svärd* och en *dolk* samt en fladdrande *mantel*. *Döds kallarna* som demonen tycks stå stadigt på symboliserar ondskan. Liksom på många fantasyomslag är det svårt att avgöra vilket som är serien och vilket som är den enskilda volymens titel. ”Greyhawk Adventures” är inramat i *keltisk stil*, något som också är mycket vanligt förekommande. Logotypen med serienamnet knyter också an till en av förlagets TCR:s Dungeons & Dragons-världar.

### Det metafysiska uppdraget

Den andra kategorin av typiska fantasyomslag kan kategoriseras som *det metafysiska uppdraget*, vilket Robin Hobbs *Vargbroder* (2003), i original *Royal Assassin* (1997), är ett exempel på. Hjälten på bilden är lugn, säker på sin storslagna uppgift och blickar uppåt och framåt mot seger (eller har han redan uppnått den?). Även här finns en *varg*, men i denna situation som *hjälpare och följeslagare*. Vargen och hjälten lyfter ansiktet respektive nosen i samma vinkel, mot det himmelska ljuset. *Månen och solen* (solnedgång eller soluppgång?)

lyser upp. Hjälten håller fortfarande i svärdet men är inte längre beredd till strid. Bröstat är blottat, han har alltså ingenting att frukta (längre?) – han har kastat sin rustning. I bakgrunden skymtar ett *gotiskt slott*, något som återkommer på flertalet fantasyomslag. Den knotiga rotvälta de befinner sig på kan vara ett dekorativt inslag i likhet med *keltiska slingor*.

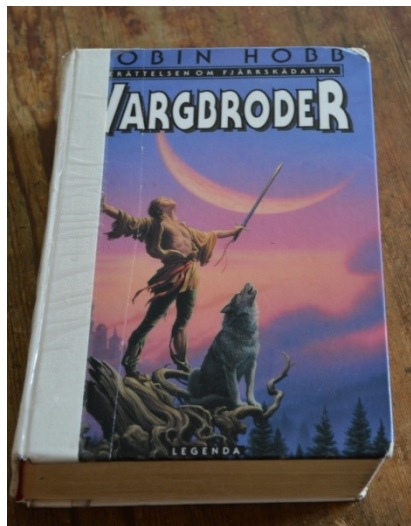


Bild 2

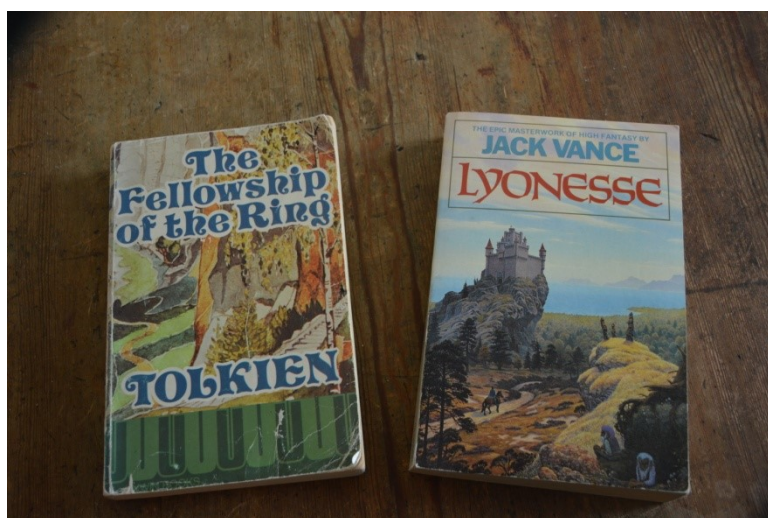


Bild 3

### Det mytiska landskapet

En tredje grundkategori av fantasyomslag kan beskrivas som *det mytiska landskapet*. Omslaget till Jack Vance *Lyonesse* (1983) visar de olika landskapselementen – *skog, klippor, hav* – och det ofta förekommande *slottet* i huvudrollen, människor och andra varelser ingår bara som en liten del i det stora hela. Här dras blicken till slottet på klippan och leds dit av *den vindlande vägen*. Även ryttaren är på väg till slottet, men vi vet inte i vilket ärende. De små vättarna i förgrunden betraktar ryttaren, men deras avsikter är oklara. Även de anspelar på keltisk/irisk mytologi, liksom kraftstenarna uppe på klippan. Typsnittet på titeln ger också keltiska associationer. Havet ger en känsla av oändlighet, medan de ytterst *detaljerat avbildade växterna* markerar nuet. Boken får av förlaget beteckningen ”The epic masterwork of high fantasy”, vilket kanske med ännu större rätt kunde använts på omslaget till Tolkiens

*The Fellowship of the Ring*, som här exemplifieras av en utgåva från 1974, med Tolkiens egen illustration som omslagsbild, året efter hans död. Sambandet mellan författare, text och bild understryks av att titeln och författarnamnet har samma typsnitt – han är boken, boken är han. Förnamnen finns inte med, ens som initialer. Här får läsaren ett landskap som ingång till handlingen – inga varelser syns till. Vi har två vägar att välja mellan, den vindlande vägen till vänster och en trappa till höger. Vägvalet är viktigt – vilken väg är den rätta? Den sirliga björken antyder ett nordiskt landskap snarare än ett keltiskt.

## Ungdomsfantasys omslag

Omslagen är som sagt det främsta medlet att nå särskilt yngre läsare – ändå tycks det många gånger vara svårt för förlagen att hitta rätt ton när målgruppen är barn och unga.<sup>1</sup> Vissa förlag använder sig som sagt av fokusgrupper, medan andra verkar lyckligt omedvetna om vad som kan tänkas attrahera en ung läsare. Nedan studeras några barn- och ungdomsböcker i fantasygenren för att se hur grunddragen som beskrivits ovan används och eventuellt förändras.

### **Draken**

*Draken* är ett vanligt förekommande element och motiv i fantasy för barn och unga, som på Martin Bergströms omslag till A J Lakes *Drakens bok* (2007) återfinns både i titeln och naturligt nog på bilden. Både draken och titeln är blanka och nästan självlysande, och titeln är tryckt i silver, något som nästan blivit obligatoriskt i svensk ungdomsfantasy. Omslaget är inte alls lika detaljrikt som de tidigare behandlade böckerna, men drakens svans bildar i sig den vindlande vägen, och kan också påminna om en slottsmur eller dylikt. Ljuset i fjärran kan vara en soluppgång eller solnedgång. Författarnamnet är här litet och mörkt och placerat på samma rad som seriens namn, vilket gör det mindre betydelsefullt. Det är också oklart om författaren är man eller kvinna. På det svenska förlagets webbplats kan man dock läsa att ”hon har tidigare arbetat som lärare” (metoden att ersätta namnet med initialer för att göra det könsneutralt har ju även använts av J K Rowling).

---

<sup>1</sup> Omslagen till förklädnadsromaner för ungdomar har studerats av Mia Österlund i artikeln ”I textens tambur”. Även hon menar att: ”Det finns mycket att önska när det gäller omslagen till ungdomsromaner.” (s. 32)



Bild 4

På omslaget till Cornelia Funkes *Drakryttaren* (2005) hittar vi föga förvånande ytterligare en drake, men nu med passagerare. Här märker man tydligt att den tänkta målgruppen är yngre, både genom drakens finurligt godmodiga ansiktsuttryck, den pyjamasklädde pojken som påminner om en seriefigur och den käcka katten som tittar fram. För övrigt återfinner vi både klassiska bergstoppar och en måne, här i form av en fullmåne. Författarnamnet – ett av de främsta inom barn- och ungdomsfantasyn – matchar väl titeln i storlek och färg, och den orange färgen tas också upp av månen.

Omslaget till Cornelia Funkes *Igraine den modiga* (2007), även det en bok riktad till målgruppen 9–12 år, saknar inga fantasyingredienser. Här finns drakar i pluralis, den vindlande vägen, det mystiska slottet och de tydligt avbildade små träden. Dimhöljda berg i fjärran och en månskära bakom huvudpersonen fullbordar symboliken. Omslaget kan dock uppfattas som barnsligt och plottrigt, och dessutom ser hjältinnan mycket ung ut. Drakarna liknar måhända mer Bolibompadrakar än värdiga motståndare. Slottet är inte skrämmande på det rätta gotiska sättet, och hjältinnan ser lite fånig ut, vilket katten tycks hålla med om. Detta omslag avvisades kategoriskt av de detagande barnen i projektet Barns smak, där elever i åldrarna 9–12 röstade fram sina omslagsfavoriter (se Nordlinder 2008). Det välkända författarnamnet hjälpte alltså inte. Ramen som ger illusion av ett gammalt bokband tilltalade inte heller – man ville inte ha ”gamla” historier.

### Vargar

Melissa Marrs *I ljuset av din skugga* (2011) är ett exempel på vad man lite slarvigt skulle kunna kalla för ”tjejfantasy”, eller ”paranormal” (som utspelar sig huvudsakligen i vår realistiska värld, men med magiska och romantiska inslag) – en subgenre som ökat på senare

år. På detta omslag finns delar av fantasysymboliken kvar, som vargar och slingor, men hela tilltalet har blivit mer personligt. Det mänskliga ansiktet är i centrum, även om det är lite suddigt och distanserat, med en huvudperson som inte möter betraktarens blick. Det är svårt att veta om hon är hjältinga eller offer. Vargarna som tycks tatuerade på hennes arm är en del av henne själv men ändå hotfulla, och här anas den obligatoriska konflikten eller kampen. Färgskalan spelar på traditionella "flickfärger" som lila och rosa. Det finns också slingor runt namnet, som dock mer liknar blomstergirlanger än keltiska slingor.

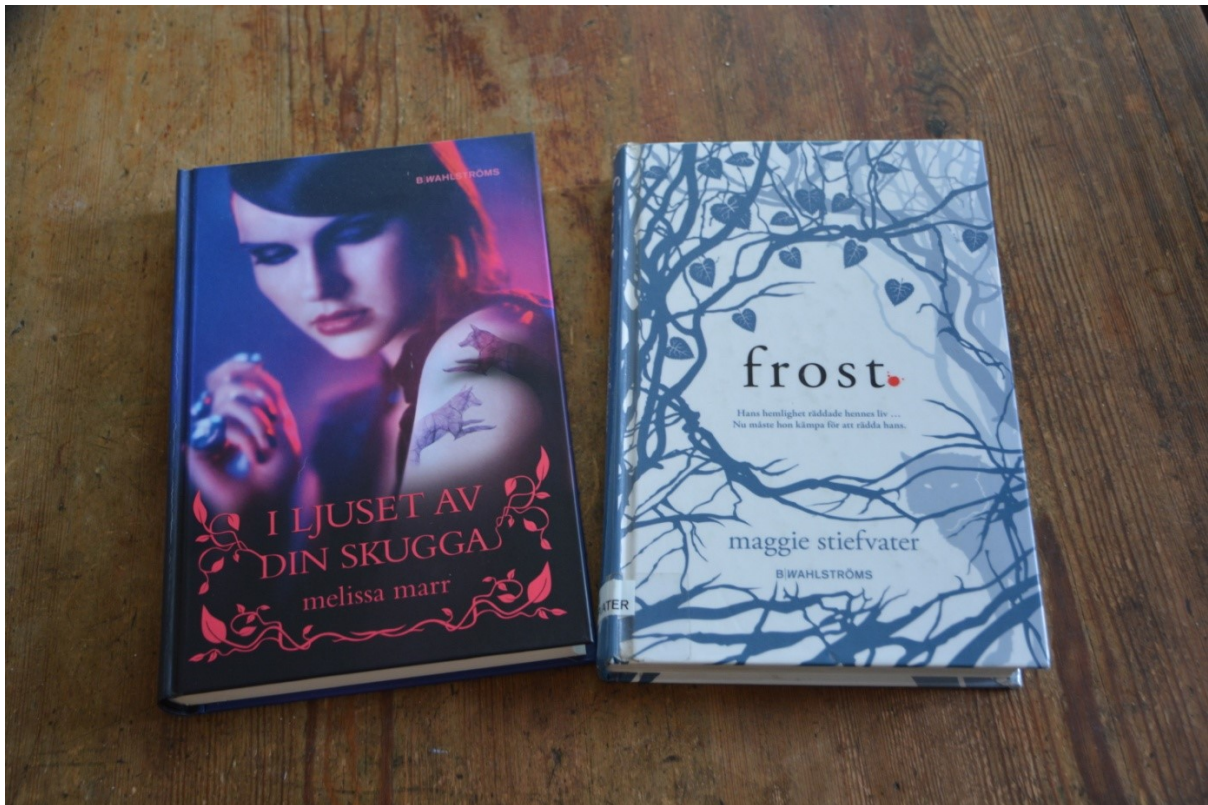


Bild 5

I Maggie Stiefvaters *Frost* (2010) möter vi några collegeungdomar som förvandlas till vargar, men i övrigt kämpar med samma känslor och problem som andra. Omslaget visar bara en vargsiluett som antyder handlingen, i övrigt är det täckt av diskret blågrå slingor och lite taggiga buskar och grenar. Såväl titeln som författarnamnet är skrivet enbart med gemener, vilket ser modernt ut, och omslaget är tämligen monokront. En blodröd fläck efter ordet *frost* är den enda färgklicken som bryter av. Boken presenteras istället med två rader text: "Hans hemlighet räddade hennes liv... nu måste hon kämpa för att rädda hans". Här leds vi in på tanken att romantik kan spela en roll i handlingen.

*Middagsmörker* (2016) av Charlotte Cederlund utspelar sig i en samisk by, dit huvudpersonen flyttar, och upptäcker att hennes plats i den samiska föreställningsvärlden är mycket viktigare än hon kunnat tro. Märkligt nog återfinns ingenting av samiska symboler eller färger på omslaget, som visar en varg i närbild transparent över ett snöigt skogslandskap återgivet i mörkt grått. Över himlen drar blodröda skyar, vilket ger ett oroväckande intryck. Det röda återkommer på några av titelns bokstäver (Mid).



Bild 6

*Vargbröder* (2005–2010) av Michelle Paver var under flera år en av de mest populära barn/ungdomsserierna (se t ex Bokjuryn 2006–2010). Serien är en blandning av fantasy och historisk skildring av stenåldern, men själva berättelsen i del I: *Han som föddes att möta mörkret* (2005) innehåller många klassiska fantasyinslag, som ett övermänskligt uppdrag, en demonbjörn och ett djur (en varg) som hjälpare. Huvudpersonen Torak möter både en flicka, Renn, som blir hans följeslagare och en vargunge, Ulv, vars språk han förstår utan att veta varför. Omslaget visar alla de viktiga huvudpersonerna – Torak, Renn och Ulv är avporträtterade i färg i fonden av omslaget. Det är beredda på kamp med vapen i högsta hugg. Bakom dem springer en vargflock – den familj som Ulv förlorat – och överst, men transparent, tronar en grym björn (som vid läsningen visar sig vara en demon). En klunga flygande korpar fullbordar bilden. VARGBRÖDER är skrivet i kraftiga ljusa bokstäver, såväl författarnamnet som deltiteln är betydligt mindre och mörkare (så till den grad att katalogisatören som lagt in boken i nationalbibliografen Libris missuppfattat vad som är serietitel och vad som är boktitel). Man förstår att detta är början på en serie, och att det är den som är viktig. En senare upplaga, Mån-pocket från 2006, har helt avskaffat de mänskliga huvudpersonerna och har betydligt färre omslagselement. Här dominerar vargen helt, författarnamnet är större och endast en korp seglar ovanför texten. Bokens titel syns inte utan endast ordet Vargbröder i ett kraftigt vitt typsnitt. En förklaring kan vara att Mån-pockets böcker vänder sig till alla åldrar och att man velat minska ner på de barntillvända inslagen. Att Harry Potter-böckerna på engelska gavs ut med olika omslag för barn respektive vuxna är välkänt.

### Fantasy för nybörjarläsarna

Att etablera huvudpersonen eller huvudpersonerna redan på omslaget är vanligt när det gäller fantasy för barn, som ovan i fallet *Vargbröder*. Vi ser också en ökande trend att ha flera huvudpersoner, gärna en av vardera könet, för att tilltala så många läsare som möjligt (se Svenska barnboksinstitutets Bokprovning, [www.sbi.kb.se](http://www.sbi.kb.se)).

Fantasyvägen har på senare år gått allt längre ner i åldrarna. Niklas Krogs första bok om *Tanarog Yxkämpen* (2007) blev den absoluta favoriten bland barnen i klass 3 i projektet *Barns smak* (Nordlinder 2008). Detta omslag av Nils-Petter Ekwall är fullproppat av tydliga fantasy-associationer. Vi känner igen den lilla (keltiska) dvärgen – även namnet Tanarog har keltiska associationer – de röda flätorna, yxan, draken vars nos sticker fram och den detaljerade grönskan. Trädet är en levande varelse (med inspiration från Tolkiens vandrande enter), liksom det svarta monstret som dvärgen kämpar mot. Den lilla etiketten ”Läsa själv” bryter fiktionen men detta tycks inte ha stört de unga läsarna. Författarnamnet är välkänt för vuxna, men är inte den viktigaste komponenten för barn i nioårsåldern. Författare och illustratör tillmäts samma vikt och står på samma rad.

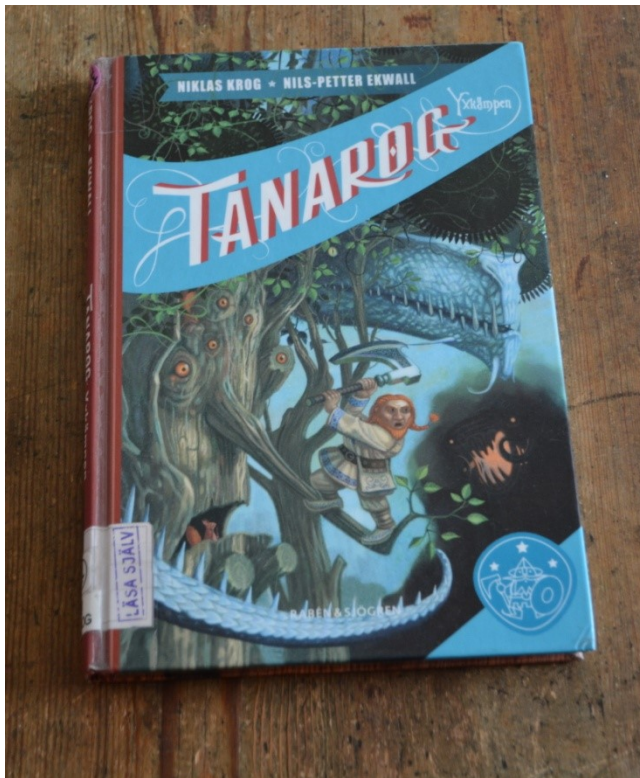


Bild 7

Eleverna i projektet *Barns smak* visade stor medvetenhet kring genrekonventioner, delvis i text men framförallt när det gällde bild. De identifierade omedelbart de centrala fantasyinslagen på omslaget till Krogs bok, trots att de bara var nio-tio år. En tydlig hjälte, keltiska symboler och en skrämmande motståndare var tacksamma element.

Sammanfattningsvis tycks omslagsbilden och dess genremarkörer av större betydelse för barn än övriga element i paratexten – för en vuxen presumtiv läsare spelar författarnamnet, förlaget, baksidestexten och rekommendationer från tidigare läsare sannolikt större roll än själva bilden. Många av de element som etablerats som klassiska fantasymarkörer på

bokomslag för vuxna (även om fantasy som sagt är allålderslitteratur) återfinns i lite förenklad form på de omslag som riktar sig främst till yngre läsare. Bilderna är ofta mindre detaljerade, drakarna är mer stiliserade eller humoristiskt tecknade. Naturinslagen med sirliga träd och skrämmande berg saknas, åtminstone på de flesta av de studerade omslagen (ett undantag är *Middagsmörker* där den täta skogen utgör en olycksbådande fond). Huvudpersonerna står också mer i centrum, vilket kanske är ett sätt att göra omslagen mer lockande för unga läsare.

## Referenser

Bokjuryn, [www.bokjuryn.se](http://www.bokjuryn.se) [20160920]

Brkke, Hanne Cath. (2010), *Omslagets retorikk. Hvordan skjønnlitterære debutanter konstitueres som forfattere på bokomslag*. Oslo: univ.

[https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26421/Brxkke\\_Master.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26421/Brxkke_Master.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [20160940]

Cederlund, Charlotte (2016), *Middagsmörker*. Bromma: Opal. Omslag: Anna Henriksson.

Funke, Cornelia (2005), *Drakryttaren*. Bromma: Opal. Omslagsbild: Don Seemiller.

Funke, Cornelia (2007), *Igraine den modiga*. Bromma: Opal. Omslagsbild: Nick Price.

Genette, Gérard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guanio-Uluru, Lykke (2015), *Ethics and Form in Fantasy Literature: Tolkien, Rowling and Meyer*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Gygax, Gary (1985), *Saga of old city. Greyhawk Adventures*. Lake Geneva: TSR. Omslagsbild: Clyde Caldwell.

Hobb, Robin (2003), *Vargbroder*. Stockholm: Legenda (orig *Royal Assassin*, 1997, Bantam Books). Omslagsbild: Michael Whelan.

Krog, Niklas (2007), *Tanarog Yxkämpen*. Stockholm: Raben & Sjögren. Omslagsbild: Nils-Petter Ekwall.

Lake, A J (2007), *Drakens bok*. Stockholm: Bonnier Carlsen. Omslagsbild: Martin Bergström.

Marr, Melissa (2011), *I ljuset av din skugga*. Stockholm: B Wahlström. Omslagsbild: Mark Tucker.

Moon, Elizabeth (1992), *The Deed of Paksenarrion*. Riverdale: BAEN Fantasy. Omslagsbild: Keith Parkinson.

Nikolajeva, Maria (2004), *Barnbokens byggklossar*. 2., [rev. och utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur.

Nordlinder, Eva (2008), *Barns smak – att välja sin läsning*. Paper presenterat vid konferensen Mötesplats Borås 15–16 oktober 2008 (<http://bada.hb.se>)

Paver, Michelle (2005), *Vargbröder I: Han som föddes att möta mörkret*. Sundbyberg: Semic. Omslagsbild: Alvaro Tapia.

Roberts, Jude & MacCallum-Stewart, Esther, red. (2016), *Gender and Sexuality in Contemporary Popular Fantasy: Beyond Boy wizards and Kick-ass Chicks*. Abingdon/Oxon:

Routledge.

Stiefvater, Maggie (2010), *Frost*. Stockholm: B. Wahlström. Omslagsbild: Christopher Stengel.

Tolkien, J R R (1974), *The Fellowship of the Ring*. London: Unwin Books. Omslagsbild: J R R Tolkien.

Wallgren, Måns (2016) "Jag vill forma världen som jag vill – intervju med Lotta Köhlhorn", i



*Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se/bostad/jag-vill-forma-varlden-som-jag-vill/> [2016-09-15]

Vance, Jack (1983), *Lyonesse*. London: Granada Publishing. Omslagsbild: Mick van Houten.  
Österlund, Mia (2001) "I textens tambur: en studie av omslagen till förklädnadsromaner", i  
*Horisont* 2001 (48:2), s. 30–39

### **Bildförteckning**

Samtliga bilder är tagna av författaren.

# Astrid Lindgren – den motvilliga celebriteten

Helene Ehriander

När Mark Levengood invigningstalade på litteraturfestivalen LitteraLund våren 2015, berättade han om när han och Astrid Lindgren var ute och tog en öl tillsammans och han frågade henne:

– Hur känns det att vara en levande legend?

– Du skulle bara veta hur svårt det är för en levande legend att få ett ordentligt stopp öl!

svarade hon rappt och med glimten i ögat.

I denna lilla anekdot ryms mycket av det som vi förknippar med Astrid Lindgren: hon var och är en ikon och hon försökte själv tona ner detta. Hon eftersträvade inte sin berömmelse, något som fick motsatt effekt och bidrog till konstruktionen av en sann celebritet och ledde till att hon kom att uppskattas ännu mer. Med denna artikel vill jag undersöka författaren Astrid Lindgren utifrån ett celebritetsperspektiv, det vill säga att utifrån de teorier som finns om litterära celebriteter, studera hur celebriteten Astrid Lindgren konstruerades och vad som bidrog, och fortfarande bidrar, till att upprätthålla denna föreställning. En metod som används i studiet är så kallade frågelistor, där några hundra personer fått svara på frågor om vad de kommer att tänka på när de hör namnet Astrid Lindgren. När olika typer av mätningar på vem som är den mest populära och betydelsefulla svensken genom tiderna har genomförts, har alltid Astrid Lindgrens namn kommit bland de främsta. I samband med millennieskiftet var det många som i olika sammanhang röstade för att Astrid Lindgren faktiskt varit den mest betydelsefulla personen de senaste tusen åren! Detta säger förvisso något om hur kort vårt minne är, men det säger desto mer om den popularitet Astrid Lindgren under många år omgetts av och att hennes person betytt så mycket för så många att hon blivit en genuin nationalikon (Ehriander 2011: 59-80).

## Ikonstatus

I vardagligt tal är en kändis en person som är allmänt känd i en stor del av samhället och ibland graderas dessa också som A-kändisar och B-kändisar beroende på hur deras kändisskap för tillfället ser ut. B-kändisar kan vara personer som är på väg att bli kända och som arbetar hårt för att nå kändisstatus, men det kan också stå för personer som under en tid varit kändisar men som är på väg ut och som med alla medel klamrar sig fast för att bibehålla sitt kändisskap. Många är de personer som inom olika områden är kändisar, men det är betydligt färre som får status som celebritet eller ikon. Journalisten och författaren Åke Persson har skrivit boken *Berömda sista ord och historien bakom dem* (2013) där han lyfter fram sådant som gör att vissa personer får ikonstatus: De ska ha ett karakteristiskt utseende så att de är lätta att känna igen, de ska ha varit berömda redan i sin samtid och de måste fylla ett behov i den samtid som hyllar dem som ikoner. Allt detta stämmer väl in på Astrid Lindgren. Vidare ska ikonerna gärna stå i opposition mot något eller ha börjat som en underdog, ikonerna ska gärna ha dött ung och på ett dramatiskt sätt och slutligen ska ikonerna ha lyckats att

profilera sig inom den anglosaxiska kultursfären då detta av oss ofta upplevs som ”hela världen”. Astrid Lindgren uttalade sig vid ett flertal tillfällen med sunt förnuft om olika samhällsfrågor där kända politiker fick både tänka om och backa från sina ställningstaganden. Att Astrid Lindgrens böcker översatts till över hundra språk är välkänt och gör henne till en världskändis. Dock levde hon ett långt och relativt ”vanligt” liv, något som på ett paradoxalt sätt bidrar till en känsla av närhet istället för den distans som ofta finns till ikoniska personligheter.

Celebritetsforskaren Chris Rojek skriver i *Celebrity* (2001: 10 f.) att en person blir kändis när den får en upphöjd och glamourös status i offentligheten, och Graeme Turner framhåller i *Understanding Celebrity* (2004:8) att det som kännetecknar en kändis jämfört med en välkänd person är att intresset förflyttas från den offentliga rollen, i det här fallet litteraturen, till personens privatliv. Rojek skiljer mellan olika typer av kändisar: de som redan från födseln är kändisar eftersom de är kungligheter eller eftersom deras föräldrar är berömda, de som blir kändisar eftersom de presterar något och vinner framgångar och popularitet utifrån detta samt sådana som blir kändisar för att de förekommit i medierna (2004: 17). I denna artikel diskuterar jag vidare utifrån den ikonstatus som konstrueras runt den välkända svenska barnboksförfattaren Astrid Lindgren och det meningsskapande runt Lindgren som kändis som vi har att förhålla oss till. Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson skriver i sin bok *Författaren som kändis* att celebritetskulturen är ”en i grunden tolkande verksamhet” (2011: 42). Detta innebär att de berättelser som presenteras i media inte är färdiga eftersom de utvecklas med tiden och kräver aktivt tolkningsarbete från mottagarna (ibid.). När jag i denna artikel väljer att skriva om Astrid Lindgren utifrån ett celebritetsperspektiv, innebär det således också att jag bidrar till att tolka Lindgren som en finkulturell celebritet. I den forskning om författaren som jag är med om att skriva fram, bidrar jag vidare till att konstituera och föra vidare hennes roll som en finlitterär celebritet, något som grundas på hennes litterära prestationer som är av intresse för forskning och högre utbildning.

När jag nu ser på Astrid Lindgrens roll utifrån ett celebritetsperspektiv, inser jag de svårigheter som mina studenter upplever när jag uppmanar dem att ”kritiskt analysera” Astrid Lindgrens verk. Studenterna brukar se ömsom förfärade, ömsom förvirrade ut, och de ställer frågor om hur de ska kunna vara kritiskt granskande när de valt kursen om Astrid Lindgrens författarskap för att de beundrar henne så mycket och älskar de karaktärer hon skapat.

Det har även fram till ganska nyligen varit svårt att hitta kurslitteratur med goda exempel på litteraturanalys av Astrid Lindgrens verk, eftersom de flesta som skrivit om författarskapet också är överens om att hennes verk är både fantastiska och underbara, och därmed har svårt för att såväl distansera sig från de texter de skriver om som att skilja mellan personen Astrid Lindgren och hennes verk. Detta hänger samman med att Astrid Lindgrens ikonstatus varit hög och intakt ända sedan hon blev känd som författaren till Pippi Långstrump för över 70 år sedan. En artikel om de traditionella könsroller som finns i Lindgrens verk, kunde för inte så länge sedan vara svår att få publicerad, eftersom ingen ville bidra till något som kunde uppfattas som kritik av den älskade författaren. Att Astrid Lindgren i sina berättelser ofta skildrade en svunnen tid, då pigor respektive drängar hade sina bestämda sysslor och då mammor rullade köttbullar och pappor yrkesarbetade, hjälpte inte eftersom det kunde uppfattas som kritik att lyfta fram det i en tid då kampen för att bryta upp invanda könsroller var i full gång. Nu är emellertid läget annorlunda och det har publicerats både

litteraturvetenskapligt intressanta artiklar och en antologi med titeln *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap* (2015). Att göra nya läsningar av verken innebär inte på något sätt att man förringar deras litterära värde, utan att man sätter dem i nytt ljus utifrån ny litteraturvetenskaplig teori och ser dem i nya sammanhang för att visa hur Astrid Lindgren skrev in sig i sin samtid och de värderingar som då rådde.

Det har skrivits flera biografier om Astrid Lindgrens liv, både för vuxna och för barn, och därutöver en mängd artiklar i dags- och veckopress. Någon gång har hon också förekommit i samlingsverk tillsammans med andra berömda personer. Ett intressant exempel på det sistnämnda är Jan Berggrens bok *Inte bara kungar. Makten och kunskapen, näringarna och kulturen från Nils Dacke till Astrid Lindgren* (2008). De enda kvinnor som fått ett eget avsnitt i boken är Fredrika Bremer och Astrid Lindgren; den sistnämnda lyfts ju också i titeln. Alla de 44 betydelsefulla männen omnämns i de olika avsnitten företrädesvis med för- och efternamn eller efternamn; om de nämns vid förnamn är det i stor utsträckning då Berggren skriver om deras barndom eller ungdom. Fredrika Bremer och Astrid Lindgren omnämns oftast med förnamn och rubriken på Astrid Lindgren-avsnittet är anmärkningsvärt nog ”Sagotanten” (2008: 221). Detta nedsättande och förringande epitet fick också den första svenska och första kvinnliga Nobelpristagaren i litteratur, Selma Lagerlöf, dras med, trots att de båda kvinnorna var både intellektuellt arbetande och litterärt originella. Att Astrid Lindgren får plats i boken bland män som Carl von Linné, Lars Johan Hierta, Alfred Nobel och Olof Palme är i sig ett bevis på hennes berömmelse, men Berggren påpekar också att ”[b]öckerna är välkända” (ib. 221) och motiverar hennes plats i boken med: ”Berömmelsen i världen tilltog. I Sovjetunionen/Ryssland, Tyskland, Storbritannien, USA och många andra länder var framgången stor. Det var bara i Frankrike som den var mer dämpad, kanske beroende på att barnuppfostran där alltid har varit ganska auktoritär” (ib. 224). Astrid Lindgrens plats i boken motiveras således med att de böcker hon skrev är *välkända* och att de bidragit till hennes *berömmelse* samt att hennes böcker nått läsare utanför Sveriges gränser. Forslid och Ohlsson skriver:

grundläggande när det gäller litterära celebriteter är den litterära prestationen. Det är de publicerade böckerna som lägger grunden till kändisskapet. Därtill kommer den mediala exponeringen, som är en absolut förutsättning för kändisskap och efterhand alltmer inriktas mot privatlivet. I motsats till vissa andra typer av mediala kändisar är aktörspektivet centralt för den litterära celebritetskulturen. En författare ger – oavsett om han eller hon avser att göra det eller inte – en bild av sig själv genom sina texter. Författaren som kändis konstrueras därför i samspelet mellan författarens eget agerande i offentligheten och mediernas gestaltning av detta agerande. (2011: 49)

I december 2014 utkom Jens Andersens biografi om Astrid Lindgren, *Denna dagen, ett liv: En biografi över Astrid Lindgren*, och den blev snabbt en bestseller i Danmark där den först utkom, och den översattes omgående till svenska och tyska, något som också visar att Astrid Lindgren är en känd person och ett kulturarv även i andra länder: det må vara att hon inte är att betrakta som en ”global celebritet” trots att hennes böcker är översatta till fler än hundra språk. Varje land och kultur har sina egna celebriteter, men för de flesta av dessa gäller att deras berömmelse inte sträcker sig utanför det kulturella området eller landets gränser (Driessens 2013: 643). Astrid Lindgren blev främst en celebritet i de nordiska länderna och i Tyskland, även om de karaktärer hon skrev om är kända globalt. Förutsättningen för att

skriva en ny biografi är att en ny bild av Astrid Lindgren måste kunna växa fram och Andersen skildrar framför allt på ett respektfullt sätt en lite mer nyanserad bild av den privata Astrid samtidigt som han lyfter fram en intellektuellt kraftfull och starkt politisk kvinna, en sann idealist som inte i någon av sina roller arbetade för egen vinning, och som i sitt författarskap är starkt värderingsskapande. Andersen understryker också Astrid Lindgrens roll som en medvetet arbetande författare, en kvinna som förvisso har en särpräglad begåvning men som också måste arbeta för att ta hand om den. Han slår därmed i sin biografi en gång för alla hål på det romantiska författaridealet som många velat förknippa ”sagotanten Astrid” med under årens lopp.

Kort efter att biografien släpptes i bokhandeln, gick Kristina Lindströms Astrid Lindgren-dokumentär i tre delar på SvT, och här berättades också om sådant som tidigare varit mindre känt om författarens liv. På norska utkom 2015 en ny biografi för barn om Astrid Lindgren, med titeln *Astrid Lindgren*. Författaren till denna är Agnes-Margrethe Bjorvand, som också är Astrid Lindgren-forskare, och hon inleder boken med att hälsa läsaren välkommen och skriva: ”Dette er ei bok om Astrid Lindgren – verdens beste forfatter. Det synes i hvert fall jeg” (s. 8). Boken är konstnärligt illustrerad av Lisa Aisato och den översattes 2016 till svenska.

Även på svenska har det nyligen utkommit en nyskriven biografi med titeln *Astrid Lindgren. Ett liv* (2017). Detta är en lättläst biografi för vuxna och målgruppen förefaller vara nysvenskar i behov av lättläst litteratur då ”svenskar” i förordet kallas ”de” och inte ”vi”, något som blir lite egendomligt ur flera aspekter: ”Astrid Lindgren är en av Sveriges mest kända författare. Nästan alla svenskar vet vem hon är. De har läst hennes böcker, sett filmer och teve-program och använder ord och uttryck som Astrid hittat på” (Dahlén & Drewsen 2017:4). Rubriken till detta inledande avsnitt travestierar hennes kända karaktär Karlsson på taket och slår samtidigt fast celebritetsstatusen: ”Världens bästa Astrid”. Redan inledningsvis, och sedan också genomgående, omnämns Lindgren familjärt med förnamn som om hon vore en av våra nära vänner. Ett kapitel har rubriken ”Känd och älskad” och här får läsarna insikt i hur vägen till berömmelse såg ut: ”Många läste hennes böcker och hon var med i radion och fick många priser för sina böcker. [- - -] När Astrid var med i radio och senare i teve visade hon att hon var klok och rolig. / I böckerna märktes det också att hon förstod hur det kändes att vara ensam och ledsen. Det gjorde att många människor tyckte om Astrid och fick förtroende för henne” (s. 38). Svåra ord och begrepp förklaras i faktarutor och boken avslutas med ”Viktiga årtal i Astrids liv” och ”Åren då några av Astrids böcker gavs ut”.

## Mediernas betydelse för Astrid Lindgrens kändisskap

Det är i någon mån alltid medierna som bidrar till att en person går från välkänd med kvaliteter och karisma till celebritet (Forslid & Ohlsson 2011: 40). Celebritetskulturen är beroende av masscirkulation av tidningar, TV, radio och film (Rojek 2001: 16). Astrid Lindgren var en person med stark integritet och hon förefaller tidigt ha förstått att celebritetsstatus alltid innebär en uppdelning mellan den privata och offentliga personen (Rojek 2001: 11), något som gjort att hon bestämt sig för att skilja på de olika rollerna och att medvetet bidra till hur konstruktionen av hennes kändisskap skulle låta sig göras. Till denna medvetenhet om privat och offentligt bidrog säkert det ”hemliga beredskapsarbete” som

Astrid Lindgren påbörjade den 15 september 1940, och som hon antyder i sina dagboksanteckningar från krigsåren (Lindgren 2015). Långt senare kom det till allmänhetens kännedom att hon, tillsammans med många hundra andra kvinnor, arbetade på försvarsstabens underrättelseavdelnings brevcensur. Där läste hon andra människors brev till varandra i jakt på information om i första hand nazister, men också kommunister och andra som ansågs farliga för rikets säkerhet (Breitner 2015). Läsningen av dessa brev gav också den unga Astrid Lindgren information om hur vanliga människor i olika länder levde och hur kriget påverkade dem.

Den offentliga personen regisserar alltid sina framträdanden och väljer vilket ansikte som ska visas utåt, samtidigt som det privata med varierad framgång försöks hållas just privat (Rojek 2001:11). När jag tillsammans mina dåvarande studenter i samband med Astrid Lindgrens 90-årsdag tog fram tidningsartiklar från tidigare bemärkelsedagar, visade det sig att hon upprepat sig på ett likartat sätt när journalisterna ställde sina frågor alltsedan hon fyllde 60 år. Hon gav formelartade svar på frågor från pressen, vinklade svaren så att hon fick sagt det hon ville, styrde konsekvent bort från det privata, och hon hade dessutom ett litet lager av trevliga anekdoter som hon valde att berätta både för att underhålla och för att leda bort från de frågor som hon var mindre intresserad av att svara på. Journalisterna blev trevligt bemötta och de har omvittnat att de kände sig utvalda och sedda, något som ofta syns i de artiklar de skrev. Att de styrdes bort från svaren på de frågor de ställt upptäckte de ibland inte förrän långt efteråt, och det är mer än en journalist som i efterhand förstått och erkänt att Astrid Lindgren fått dem att berätta om sig själva istället för att svara på de ställda frågorna. Detta fick även jag själv erfara när jag skulle intervjuva Astrid Lindgren i samband med mitt avhandlingarbete och hon uppmanade mig att berätta om mitt eget liv. Forslid och Ohlsson skriver att ”det i den svenska litteraturhistorien är lätt att finna exempel på författare som befunnit sig mitt i rampljuset” och som ”varit både kulturellt och massmedialt framgångsrika, men som ändå tagit skarpt avstånd från livet i offentligheten” (2011: 45). Som exempel nämner de bland annat Lars Norén och Sven Delblanc, och som ytterligare ett exempel hade också Astrid Lindgren kunnat tillfogas. Astrid Lindgren skrev på nyårsdagen 1957 till sin väninna Louise Hartung: ”Häromdan var det på en enda dag fyra personer som i tur och ordning sa till mig: Jag älskar dig. Med större eller mindre eftertryck. Nu säger jag inte det här för att liksom slå mig för mitt bröst och konstatera, se bara hur underbar jag är! Tvärtom, det är för mig en fullständig gåta, varför någon fäster sig så hårt vid mig och ibland skulle jag nästan tycka det vore lättare, om inte kraven på engagemang från min sida vore så stora.” Vidare kallar hon sig själv i samma brev: ”en enstöring med ett väldigt stort behov av att sitta alldeles ensam och stirra på min navel” och fortsätter med vad andras uppmärksamhet får för konsekvenser: ”Och när så många drar i mig, sätter jag mig istadigt ner och rör mig inte ur fläcken” (Lindgren & Hartung 2016: 194).

Bland det som Astrid Lindgren undvek att tala om var familjen. Det dröjde exempelvis många år innan svenska folket fick reda på att hennes son Lars var född utom äktenskapet och att hans pappa var en gift man. Det dröjde ännu längre innan det kom till allmänhetens kännedom att äktenskapet med Sture Lindgren inte var alltigenom lyckligt. Det som är intressant i detta sammanhang är att Astrid Lindgrens ikonstatus inte rubbats av de ”hemligheter” som avslöjats om hennes liv, utan tvärtom har hon nu fått ett nytt uppsving som beundrad och älskad författare och nationalikon. I detta ligger både en uppskattning för

den hon var och det hon utträttade, men det öppnar också för ett självspelande identitetsskapande. Liksom de flesta andra brottades hon med sådant som att som tonåring bli förälskad i fel man, äktenskapsproblem samt oro över barnen och åldrande föräldrar.

Engagemanget i Astrid Lindgrens liv har att göra med att många kan känna igen sig och använda hennes erfarenheter för att få perspektiv på sitt eget liv (Bird 2003: 32). Astrid Lindgren är ingen kändis att skvallra om och hennes sorger är inget att frossa i. Hon trillar inte ner från den piedestal hon blivit satt på; hon blir djupt mänsklig, vår empati väcks och vår beundran blir bara större när vi förstår att hon var den hon var trots de svårigheter hon mötte i sitt liv. Astrid Lindgren blir här också ett slags objekt för överförda känslor (*transferred feelings*, Johnson 2006: 524) genom att vi känner igen oss i de svårigheter hon genomgått; vi känner med Astrid Lindgren, vi bearbetar våra egna känslor och det uppstår en slags samhörighet i mötet. Forslid & Ohlsson skriver också att ”celebriteter ständigt måste förhandla sin position mellan det offentliga och det privata” och de ”framställs som på en och samma gång extraordinära och vanliga” (2011: 41). De påpekar vidare att detta leder till att celebriteter ofta upplevs som mångbottnade och motsägelsefulla, men vad gäller Astrid Lindgren så har hennes konsekventa taktik att en gång för alla bestämma sig för var gränsen går mellan privat och offentligt, inneburit att bilden av henne är förhållandevis helgjuten och stabil.

Astrid Lindgrens popularitet ökade ytterligare under våren 2015 när hennes *Krigsdagböcker 1939–1945* publicerades, redigerade av dottern Karin Nyman. I dessa dagböcker påbörjar Astrid Lindgren, innan hon debuterat, skapandet av sig själv som intellektuell och författare. Hon inleder det undersökande av gott och ont som sedermera kom att präglade hennes författarskap och leda till att hon blev den politiska aktivist som vi inte skulle få se agera förrän hon blivit pensionär. Som författare trädde hon emellertid fram samma år som krigsdagböckerna slutade, och då inleddes också det ”kändisskap”, den popularitet och den personkult som hon hela sitt liv spjärnade emot och som hon uttalade att hon var trött på. För att skilja på sig själv och celebriteten talade hon om den offentliga Astrid Lindgren i tredje person: ”Jag är så trött på den där Astrid Lindgren, som de tjarar om överallt, det är inte jag, det är som om det handlade om någon annan” (Strömstedt 2007: 384). Astrid Lindgren har också uttalat: ”Och jag *vill* inte vara populär längre”, och att hon är trött på att vara med i veckopressen (Strömstedt 2007: 385). Här är inte Astrid Lindgren unik; Forslid och Ohlsson menar att ”[n]ästän genomgående beklagar sig kändisar över att deras privatliv ’invaderas’ av medierna” (2011: 38). Naturligtvis bidrog denna tillbakadragenhet till att hon blev än mer attraktiv för journalisterna och att ett reportage med henne blev eftertraktansvärt och exklusivt, även om man bör ha i åtanke att den media som intresserade sig för Astrid Lindgren var betydligt mer försiktig och respektfull än de paparazzifotografer som idag jagar kungligheter och popstjärnor med teleobjektiv.

### **Astrid Lindgren som litterär personlighet och celebritet**

Astrid Lindgren ville naturligtvis gärna bli läst och även om hon inte ville vara en ”kändis” så insåg hon förstås att berömmelsen bidrog till marknadsföringen och böckernas spridning, liksom att hennes namn hade kommit att bli både ett varumärke och ett kvalitetsmärke. Som ”kändis” blev hon dock mer en personlighet än en ”stjärna”, och hon eftersträvade att vara sig

själv och att i högre utsträckning marknadsföra sitt författarskap än sin person. Utan media hade hon dock enbart varit känd genom sina böcker, och det är troligt att hennes berömmelse då inte varit lika stor. Ofta är det så att en kändisförfattares namn först förknippas med ett särskilt verk som blir omskrivet, omtalat och berömt. Därefter sprids författarens namn och används i andra sammanhang förknippat med författarskapet och förlagsverksamhet för att sedan övergå till att bli ett namn i sig som frigjorts från böckerna och börjar cirkulera i andra sammanhang. Joe Moran menar att den litterära celebriteten är speciell genom att den förvärvar och besitter kulturellt kapital genom att litterär, kommersiell och massmedial framgång kombineras. Media bidrog också till att höja Astrid Lindgrens kulturella kapital och en synergieffekt skapades, eftersom hon också syntes i media och kunde framhålla sitt författarskap i olika sammanhang och få en publik som kanske vanligtvis inte intresserade sig för litteratur. Moran menar vidare att för kändisar i den litterära världen kan det bli en konflikt mellan konst och pengar, och det finns en rad författare som försökt befria sig från såväl förväntningar vad gäller kändisskapet som de krav som ställts från den litterära marknaden (Moran, 2006: 327ff.).

Samtidigt som kändisskapet etablerades skapades också det som kommit att kallas en parasocial relation (Turner 2014:102) mellan Astrid Lindgren och hennes beundrare, en relation som imiterar en vanlig relation med människor man känner. Detta tog sig bland annat uttryck i de mängder av beundrarpost hon emottog genom åren där för henne helt främmande människor berättade om sitt liv, sina bekymmer och problem. 75 000 beundrabrev finns bevarade till eftervärlden och framtidens forskare på Kungliga biblioteket i Stockholm (Lindgren 2016:8) Ett exempel på såväl beundran och medvetenhet om det inflytande Astrid Lindgren hade samt på en parasocial relation är när den tolvåriga Sara skriver till henne och ber om en filmroll och sedan berättar om sådant som tynger henne. Här övergår den parasociala relationen efterhand till sann vänskap och ömsesidighet i den brevväxling som över 40 år senare publicerades som bok, *"Dina brev lägger jag under madrassen": en brevväxling 1971–2002* (Lindgren & Schwardt 2004). I den efterföljande boken *"Kära Astrid, det är jag igen". Brev utan svar* (2017) fortsätter den vuxna Sara Schwardt att skriva med Astrid Lindgren som tänkt mottagare genom att både tilltala henne och försöka tänka ut vad hon skulle ha svarat. Här fortsätter således vänskapen med den bortgångna Astrid Lindgren och Sara Schwardt reflekterar över de vändningar hennes liv har tagit sedan den första boken gavs ut. Hon funderar över det som varit, den betydelse Astrid Lindgren fått för henne på flera sätt samt vad hon nu ska göra med sitt liv. Boken igenom vänder sig Sara Schwardt till Astrid Lindgren och använder sig av de tankar hon delat med sig av brevlades och sätter sitt liv i relation till dessa. Berättelsen är Sara Schwardts, men den blir också vår genom den allmängiltighet som finns i funderingarna över hur man ska leva sitt liv. Genom att läsa denna bok där Saras och Astrids vänskap är den röda tråden blir man som läsare också indragen i deras relation och delaktig i en parasocial relation till dem båda.

I skönlitterära verk möts läsaren också ibland av referenser till Astrid Lindgren och hennes författarskap. I den år 2009 Augustnominerade ungdomsromanen *Svenhammets journaler* av Zulmir Bečević, berättar huvudpersonen om hur han, trots att han är född i Sverige och har svenska som modersmål, aldrig kommer att räknas som svensk. Han lever i ett ständigt utanförskap med sina rötter i två kulturer och intar en ambivalent hållning gentemot det svenska samhället. När han förälskar sig i en svensk flicka och dagdrömmer om att de är



tillsammans är det Astrid Lindgren och hennes författarskap som får stå som symbol för de bästa sidorna av Emilias svenska kultur:

När det blir kallt hänger vi på hennes rum. Lyssnar på musik. Ibland läser hon för mig högt i sängen, jag lägger mitt huvud i hennes knä, hon sitter med ryggen mot väggen. Hon läser Astrid Lindgren. Jag älskar när hon läser Astrid för mig. Hon tycker synd om mig när jag säger att jag inte vet ett skit om barnen i Bullerbyn (jag vet inte ens var Bullerbyn ligger), att jag aldrig hört talas om Tjorven, Ronja, Madicken och Emil. Hon pussar mig på pannan när jag säger att jag tror att Pippi är stumpan som svenskarna hänger över spisen när det är jul. Jag ber henne att ge fan i det, att ge fan i att tycka synd om mig. / Jag kan inte få nog av Bröderna Lejonhjärta, min favoritastrid. Det känns som att Astrid talar ett språk jag förstår. Astrid är definitivt getto, en brud jag inte skulle banga att ta med hem till morsan och farsan. (Bečević 2009: 164)

Här framhålls att Lindgrens författarskap också är aktuellt idag, att hon är en del av vår svenska identitet samt den sammanblandning mellan författaren och den litterära personligheten som ofta förekommer.

I Kristina Ohlssons barnroman *Det magiska hjärtat* (2016) finns också Astrid Lindgren, både som celebritet och som författare av välkända böcker, som intertext. Charlotte har hjärtfel och hennes bästa vän oroar sig över att hon inte ska hinna få ett nytt hjärta innan det är för sent. Sjukdomen väcker frågor om liv och död, precis som i Lindgrens författarskap, men det finns också reflektioner över vad som finns kvar av en människa som gått bort och vilka eftervärlden minns: "Och så finns det en massa kändisar, som är döda men som alla ändå pratar om. Som ... Elvis. Och Astrid Lindgren." (s. 90) För att bli ihågkommen utanför den närmsta familje- och vänskretsen krävs att man utträttat något som är värt att minnas, och Charlotte som varit hjärtsjuk hela sitt liv har inte hunnit åstadkomma sådana viktiga saker: "– Ingen minns någon som inte gjort något, sa jag. Alla minns Astrid Lindgren för hon skrev så många böcker. Men om Charlotte dör har hon inte hunnit göra något än. Ingenting som blir kvar. Mer än teckningar." (s. 148) Här finns en direkt intertext till det brev från Astrid Lindgren till Louise Hartung som skrevs våren 1964 och som publicerades 2016, precis som *Det magiska hjärtat*: "Ibland kan jag riktigt sörja över detta, att så många människor, så oändligt många, har levat på vår jord och dött utan att lämna några spår efter sig, ingenting som kan förkunna för oss som lever nu: Jag har också levat!" (Lindgren & Hartung 2016:10). Detta citat av Astrid Lindgren används även i titeln på den bok som innehåller brevväxlingen mellan henne själv och Louise Hartung: *Jag har också levat! En brevväxling mellan Astrid Lindgren och Louise Hartung*, sammanställd och redigerad av Jens Andersen och Jette Glargaard.

Få andra författare kan tänkas användas på liknande sätt i svensk barn- och ungdomslitteratur. Ingen är lika känd som person och ingen har ett författarskap som är lika välkänt och som går att referera till på samma sätt. Graeme Turner (2014) understryker att media är förutsättningen för att en person ska kunna bli en celebritet och redan när första boken om Pippi Långstrump gavs ut 1945, fick Astrid Lindgren mycket medial uppmärksamhet. Med denna bok bröt Lindgren mot tidigare barnbokskonventioner och många blev upprörda över Pippis frispråkighet och beteende. Pippi är förvisso en fiktiv gestalt, men hon är mer välkänd utomlands än författaren som skapade henne. Intressant är också att en röd fläta omedelbart får de flesta människor i Sverige att tänka på just Pippi. När omslaget till *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap* gjordes, var den röda flätan ett

självkliart val och den ger en tydlig signal till läsaren vad boken handlar om. När Lilian Bäckman gav ut sina *Tre feministiska sagor* på Astrid Lindgren-förlaget Rabén & Sjögren 2017 fanns på omslaget en ung kvinna i Pippi-peruk, något som är tänkt att stärka det feministiska anslaget. Pippi är inte nämnd i ord; två röda flätor som står rakt ut räcker för att alla ska associera till världens starkaste flicka.

## Mediernas berättelser om celebriteten Astrid Lindgren

Även om Astrid Lindgren inte var så intresserad av att figurera med sitt privatliv i veckotidningar och TV, blev hon med sin humor och sina kvicka repliker en välkänd och populär röst genom radions *Tjugo frågor*, som började sändas den 17 september 1949. Programmet fick många lyssnare i en tid när utbudet av underhållningsprogram var begränsat och alla fortfarande hörde på samma radioprogram. Genom att höras i en viss kontext vid en viss tidpunkt grundlades hennes popularitet som medial person och som en ”intellektuell celebritet”. Det var ett medvetet val att delta i programmet, och hon bör ha varit medveten om att hon kunde stärka sina roller genom att medverka. Programmets karaktär passade både hennes personlighet och profil som slagfärdig, spirituell och kulturell, och när man lyssnar på de gamla inspelningarna blir det också tydligt att deltagarna i programmet själva hade roligt på ett ”naturligt” sätt.

Filmvetaren Richard Dyer har skrivit om att berömmelse kan sammanstråla med de idéer och strömningar som finns i ett visst samhälle vid en viss tid och därmed fungera såväl epokgörande som konserverande (1986). Ett likartat sätt att se på celebriteters underliggande kulturella funktioner är att förstå mediernas berättelser om celebriteterna som en slags moderna myter, som kan användas av människor för att förstå sig själva och den värld de lever i (Bird 1992). Inom *celebrity studies* talar man om att kändisar kan flyttas från ett fält till ett annat (*migration*) och ett sådant exempel är när en skådespelare blir politiker. Förknippat med detta är också det fenomen som uppstår när en politiker blir en kändis; olika sociala och kulturella fält skapar sina egna kändisar (*diversification*) (Driessens 2013:644ff.). Astrid Lindgren blev inte politiker men hon kom att höras i flera politiska situationer och hon valde att använda sitt kändisskap för att sätta ljus på för henne viktiga frågor (Johnson 2006: 522). Exempelvis höjde hon rösten mot finansminister Gunnar Sträng och aburditeten i skatteskalorna och skrev den satiriska sagan ”Pomperipossa i Monismanien” som publicerades i *Expressen* 1976. Hon talade också för barnens och djurens rättigheter, mot rasism och för hjälp åt de utsatta i samhället. De åsikter hon framförde och argumenterade för var empatiska och sådana som större delen av den svenska befolkningen kunde hålla med om. Hon kommunicerade värderingar som kom från ett underifrånperspektiv och blev genom sitt kändisskap en god förebild. Hon blev en röst som talade för de som upplevde att de inte själva kunde göra sina röster hörda. Hon använde också sitt kändisskap för att sätta fokus på viktiga samhällsfrågor och inte sin egen person, men utan media hade hennes åsikter inte fått något genomslag. Medierna bidrog här till att både väcka allmänhetens och politikernas intresse, styra upp processen och att sätta ramarna för den diskurs som den politiska kommunikationen hade att förhålla sig till, något som inom mediastudier kallas för *mediatization* (Couldry & Hepp 2013). Eftersom hon var välformulerad, snabb i tanken och repliken och ofta humoristisk, blev många av hennes uttalanden bevingade, exempelvis: ”Ge

barnen kärlek, mera kärlek och ännu mera kärlek, så kommer folkvettet av sig själv”, ”Man bör leva sitt liv så man blir vän med döden” och ”Någon patriot har jag aldrig varit. Vi är alla människor – det har varit mitt speciella patos här i livet”. De mest karakteristiska citaten ur ett långt livs samhällsengagemang och skrivande samlades i *Astrids klockbok* i samband med hennes 90-årsdag (1997), och vidare i *Krumelurpiller: Astrid Lindgrens bästa citat för stora och små* år 2007 i samband med hennes 100-årsdag.

Intressant i detta sammanhang är att det också konstruerats citat som tillskrivits Astrid Lindgren i syfte att få lyssnarnas öra. På liknande sätt har det i flera politiska sammanhang använts mer eller mindre tydliga Lindgren-referenser för att föra fram ”svenskhets” som ett nostalgiskt värde, något som Anders Åberg skrivit om (2011: 84f.). Citatet ”När människor med makt slutar att lyssna på folk. Då är det dags att byta ut dom” cirkulerade i sociala medier tillsammans med ett foto på Astrid Lindgren hösten 2015 i samband med flyktingvågen. Det syftade då på att regeringen inte kunde hantera situationen och att den borde avgå. Senare dök detta citat också upp i en broschyr utgiven av Sverigedemokraterna och Astrid Lindgren användes då för att kritisera finansminister Magdalena Andersson. Det har inte gått att fastslå att detta citat härrör från Astrid Lindgren. Språkligt är det för övrigt bara ”nästan-lik” hennes sätt att uttrycka sig och misstänkt felciterat då interpunktionen avviker från Lindgrens gängse sätt att använda skiljetecken. Det som däremot mest upprört både Astrid Lindgrens familj, Saltkråkan AB (Ek 2017) och de som beundrar Astrid Lindgrens gärning, är dock inte att meningen delats upp på ett egendomligt sätt, utan att hon här används med ett konstruerat citat i ett sammanhang där hennes uttalade åsikter inte stämmer in. Astrid Lindgrens namn används för att föra fram ett budskap som inte överensstämmer med de åsikter hon framhöll i andra sammanhang, och med tanke på hennes hjälpsamhet mot utsatta människor, även flyktingar, blir det till ett rent missbruk av hennes namn och status som celebritet. Astrid Lindgrens popularitet och goda rykte används här både för att solka det socialdemokratiska parti hon sympatiserade med och för att sprida främlingsfientlighet, något som går rakt emot de åsikter hon öppet företrädde. Citatet, som inte är ett citat, har alltså konstruerats, eftersom det låter som något Astrid Lindgren skulle kunna tänkas ha sagt, för att få tyngd bakom den åsikt som ventileras. Naturligtvis kan det också vara så att minnet kan ha svikit den som försökte citera, men de flesta av Astrid Lindgrens mest kända citat går enkelt att hitta på internet och således kunde faktauppgiften kontrolleras.

## Frågelistor som kunskapsproduktion

För att söka svaret på varför Astrid Lindgren blev en sådan celebritet och nationalikon, sammanställde jag hösten 2009 en så kallad frågelistas som skickades ut från Folkklivarkivet vid Lunds universitet, LUF 229 (se bilaga) till 130 frivilliga informanter spridda över hela landet. Senare samma år skickades den också ut från Nordiska museet (Sp 231) till ungefär lika många personer. Informanterna består av en fast stab av frivilliga meddelare som någon gång om året via post får frågor i olika ämnen att besvara. Det kan vara de mest skiftande ämnen, men ofta har det handlat om sådant som traditionellt intresserat folkklivsforskare och etnologer. Meddelarnas svar och reflektioner får gärna vara subjektiva och utgör en kunskapsproduktion där det är viktigt både vad de berättar och hur de gör det. De som

frivilligt anmält sig skriver för att de är intresserade av att skriva, att bidra till framtidens kunskap om vår tid och för att de helt enkelt vill bli lästa. På så sätt skiljer sig inte meddelarnas syften från de flesta andra skrivande personers. Även en författare som Astrid Lindgren ville naturligtvis skriva för såväl samtiden som framtiden; hon ville bli läst och hon ville lämna avtryck (se Ehriander 2011 för en tidigare artikel om frågelistorna).

Det mest intressanta när jag vill få svar på frågan varför Astrid Lindgren blivit en celebritet och nationalikon, är de värderingar som kommer fram i samband med hennes person. Samtliga informanter berättar bredvilligt om sin beundran för Astrid Lindgren och hur mycket hennes böcker betytt för dem på olika sätt under livets olika faser. I inledningen väljer meddelarna antingen att följa frågelistans första fråga om vilken bok de tycker bäst om eller att skriva något inledande om sin barndoms läsning, förhållandet till litteratur eller slå fast den betydelse Astrid Lindgren haft på ett eller annat sätt: "Få författare i Sverige står nog så många människors hjärta nära som Astrid Lindgren" (LUF, kvinna f.1939). En kvinna född 1923 gör, trots att hon inte läst så många av böckerna, också sitt bästa för att bidra till bilden av en uppskattad och betydelsefull person: "Jag har nog inte så mycket att tillföra när det gäller Astrid Lindgren men tänker svara ändå. Denna underbara människa!" (LUF, kvinna f. 1923).

Astrid Lindgren benämns ofta i frågelistsvaren med bara förnamn, något som kan höra samman med att hon faktiskt känns som en närstående och att många personer upplevde att de hade en personlig relation till henne, trots att de aldrig träffade henne i verkliga livet. Denna så kallade parasociala relation handlar om hur vanliga människor införlivar "kändisar" och mediepersonligheter i sina liv, ofta för att de fungerar som positiva förebilder (Rojek 2001:52) "Astrid Lindgren, det känns som en god vän, fast jag aldrig träffat henne." (LUF, kvinna f.1935). "Hon blev ju så gammal och var en stor personlighet, jag kan ju säga att jag 'kände' henne mer än jag kände min egen mormor t. ex. När jag ser bilder känner jag inget speciellt, men att höra hennes röst; ja, då känner jag något extra, trygghet, så bekant, nästan som någon man kände. [- -] Hon blev så populär antagligen för att hon skrev så bra böcker, för att hon var en modig och tuff person som vågade säga vad hon tyckte. Som levde enkelt trots att hon var rejält förmögen (sådant gillar folk, så slipper de bli avundsjuka). Hon var en riktig tant, men ingen tråkig utan en tuff tant och rolig" (LUF, kvinna f.1947).

Sammantaget ger svaren en bild av en person med stort och varmt hjärta och med generös personlighet, någon som försökte leva ett vanligt liv och inte lät framgången stiga henne åt huvudet. Många meddelare skriver om att de ofta gått förbi hennes port och då alltid tänkt att "där inne bor Astrid Lindgren", att de sett henne promenera i Vasaparken, att de brukade åka samma buss eller att de mött henne när hon kom upp från tunnelbanan. Allt detta ger en bild av en person som, trots sin stora berömmelse, levde ett ganska vanligt liv. Flera är vittnesbörden om hur Lindgren på ett försynt sätt idkat välgörenhet och hjälpt nödställda i meddelarens bekantskapskrets, något som markerar att hon på ett uppriktigt och empatiskt sätt tänkte på andra. Astrid Lindgren var som tidigare nämnt mycket sparsam med information om sitt privatliv till media, men den information meddelarna inhämtat antingen från media eller mun-till-mun-skvaller, som de tolkat och delat med sig av i sina svar visar att Astrid Lindgren står för en idealbild, och detta hänger samman med den roll hon tillskrivs som celebritet. (Dyer 1998). Flera meddelare nämner också just hennes förmåga att hantera media och sitt kändisskap, liksom att hon valt att vara en enkel och vanlig människa. Det är

också intressant och paradoxalt i sammanhanget att de skriver att de gärna läst artiklar om henne, men att de beundrar att hon höll pressen kort: ”Jag har nog ett intryck av att hon höll på det privata, kanske var lite sval mot media etc – och det har jag nog alltid uppfattat som hedersamt. Att hon levde ett förhållandevis enkelt liv, utan större åthävor. Varför vet jag detta? Vet inte. Hon har väl helt enkelt lyckats med att vara precis så mycket offentlig person som hon har velat, dvs inte så mycket. [- - -] Överlag har jag nog ett intryck att hon förvaltade sitt ’kändisskap’ väldigt bra – hon tog till orda bara ibland, och då lyssnade man desto noggrannare. [- - -] Detta selektiva sätt att vara offentlig tror jag väckte folks sympati. Hon var ganska vanlig och hon pratade bara när hon hade något att säga” (LUF, man f.1963).

I frågelistornas svar förekommer inte sällan Astrid Lindgrens betydelse för Sverige på olika sätt, men meddelarna lyfter också fram de egenskaper som gör att de tror eller upplever har bidragit till hennes popularitet: ”Jag tror att Astrid blev så populär för att hon alltid var sig själv i alla lägen oavsett sällskapet. Dessutom kändes det mesta så äkta och oförställt och vem faller inte för sådant. Oavsett förklaring och vad jag själv tror är det i alla fall så att Astrid Lindgren för alltid har gett sitt avtryck i den svenska historien på fler än ett sätt” (LUF, kvinna f. 71). Det finns också ett samband mellan dessa egenskaper, hennes sätt att vara och det som vi svenskar gärna vill definiera som ”svenskt” i ordets mest positiva betydelse. Astrid Lindgren ses både som en utmärkt representant för Sverige och vår svenska kultur och den positiva svenskhet som vi gärna vill se oss som en del av och identifiera oss med. Flera meddelare skriver upprört över att de hade velat se hennes porträtt på en sedel. Något svenskare än en svensk sedel är svårt att tänka sig, och år 2015 fick folket sin vilja igenom och Astrid Lindgrens bild pryder nu våra tjugokronorssedlar.

Astrid Lindgren representerade majoritetskulturens dominerande ideal och värderingar, stod för sunt förnuft och gjorde sig till tolk för djur, barn och den lilla utsatta människan. Hon uppfattas av informanterna som ”klok” och ”folklig” och hon använde sitt kulturella kapital för att vända sig mot sådant som ”alla” tyckte var dumt och fel. Hon tillrättavisade översittare och makthavare, utan att därför framhäva sig själv: ”Hon kämpade för det riktiga!” (LUF, kvinna f. 1942). Det svenska, som i hennes författarskap geografiskt främst representeras av Stockholm och Småland, är också något som lyfts fram i meddelarnas svar. Något som också ofta blir uppenbart i svaren är att svenska folket, här representerade av informanterna, tar parti för Astrid Lindgren och hennes sympatiska personlighet och mot den snobbiga kulturella eliten som inte släppte in henne i kretsen av de intellektuella i Svenska Akademien eller ger henne den utmärkelse de flesta anser att hon borde ha fått: Nobelpriset.

Astrid Lindgren levde som hon skrev, hon var mänsklig och inte märkvärdig; de värden hon stod för i böckerna finns också i hennes egna handlingar och i hennes eget jag. Hon upplevs som tillförlitlig, gedigen, äkta, autentisk och sann på alla sätt. Det som vanligen kallas ”den svenska avundsjukan”, och som drabbar de som inte besitter den ödmjukhet och enkelhet Astrid Lindgren förespråkade, undgick henne och vändes istället till beundran och respekt. En kvinna (f. 1948, LUF) sammanfattar kort och koncist det som alla de 300 meddelarna på olika sätt försöker formulera: ”Jag tror att Astrid blev så populär för att hon var – bara Astrid!”

Svaren på frågelistorna ger en intressant bild av celebriteten Astrid Lindgren, och de innehåller ett ovärderligt insamlat material om en av de största svenska berömdheterna, nertecknat av en generation som levde samtidigt med henne och som på olika sätt har egna

minnen av hennes liv och gärning. När man läser de inskickade svaren måste man dock vara medveten om att frågelistorna i sig rymmer en problematik, som jag inte var riktigt medveten om då de skickades ut, men som jag tydligare ser nu i ett efterhandsperspektiv: Informanterna förväntar sig att jag förväntar mig att de ska hylla Astrid Lindgren – det är naturligtvis därför det gjorts en frågelistas om just henne och inte om någon annan. Har Astrid Lindgren fått en egen frågelistas är det för att hon är betydelsefull och informanterna bekräftar med sina svar att de uppfattat signalerna och förstått frågelistans syfte. I efterhand kan jag också se hur det hos mig som avsändare finns en förväntan i hur frågorna är formulerade och att de inte öppnar för kritisk distans, utan att det också skapas en slags rundgång på förväntningar och hyllningar. Genom frågelistorna har jag själv, genom *min* beundran för Astrid Lindgren och hennes författarskap, bidragit till konstruktionen av henne som ikon och celebritet.

En fråga som öppnar sig, nu femton år efter Astrid Lindgrens bortgång, är om hennes funktion som celebritet har förändrats över tid, det vill säga om det finns det som kallas för ”diachronic differentiation” (Ohlsson et al 2014). Vad har hänt från det att Lindgren hördes i radions underhållningsprogram på 40-talet fram tills nu? En celebritet fyller alltid en funktion för beundrarna och idag är det både ett annat samhälle och en ny generation beundrare. De som idag läser Astrid Lindgrens böcker och ser filmerna baserade på böckerna har inga egna minnen av författaren, och deras föräldrar var så pass unga när Astrid Lindgren gick bort att de inte heller minns när hon syntes i TV och engagerade sig i samhällsdebatten. Den unga generationens minnen är grundade på läs- och filmupplevelser, repriserna i TV av äldre intervjuer samt nyutkomna biografier. Bilden av Astrid Lindgren är i mångt och mycket intakt och de nya berättelserna om hennes liv som vi kan ta del av, konserverar den bild hon själv byggt upp och som vi redan känner till även om lite ny information tillkommit – och en anledning till det är säkerligen att Astrid Lindgren var sig själv även som offentlig person. Journalisten och forskaren Sven- Erik Klinkmann framhåller i en artikel om populärkulturella ikoner att ”ikonerna kan studeras som ett slags spegelbilder och miniatyrer av samhället, av samhällsliga, kulturella kontexter som får olika speciella vridningar och vändningar i dessa stjärnbilder och celesta röster som ikonerna utgör” (2009:4). Han fortsätter med att ”verkliga personens död, alltså den mimetiska delen av stjärnan/ikonen, kommer därför ofta att utgöra ett slags ny början, en ny födelse för ikonproduktionen” (2009:5). Utgivningen av litteratur som skildrar Astrid Lindgren har förvisso tagit fart och bidragit till ett nyväckt intresse för hennes person och liv, men dessa skildringar fördjupar snarare bilden än förändrar den.

Den konferens som anordnades i samband med Astrid Lindgrens 110-årsdag, den 14 november 2017 på Kulturhuset i Stockholm, innehöll ett program som lyfte fram centrala värderingar i författarskapet och Astrid Lindgrens övriga gärningar. Astrid Lindgrens berättelser fanns naturligtvis med, men det fanns också ett stort fokus på sådant som barns rätt till läsning, barns rättigheter i samhället samt alla människors lika värde. Astrid Lindgren lyfts fortfarande fram utifrån de värderingar hon stod för och ett exempel är Martina Montelius artikel ”I dag hade Astrid Lindgren skrivit om marockanska gatubarn” i *Expressen* den 3 augusti 2017 där artikelförfattaren spekulerar i hur Lindgrens författarskap skulle sett ut idag: ”Min personliga gissning är att Astrid Lindgren, om hon levde i dag, skulle ha skrivit en bok om en liten pojke från Marocko. En syskonskara från Syrien. Ett HVB-hem. Läs ’Sunnanäng’, så förstår ni kanske vad jag menar.” Därmed överförs Astrid Lindgrens värderingar till ett nytt sammanhang där hon får representera en person som förde de fattigas

och svagas talan. Slutsatsen är att om hon på 1950-talet skrev om de frusna och svältande syskonen i fattigdomens dagar så skulle hon idag ha skrivit samtidsrealistisk barnlitteratur med socialt patos. Celebriteten Astrid Lindgrens funktion är då som nu att vara en symbol och representant för ”det goda”. För att avslutningsvis knyta an till inledningens anekdot så är detta något Mark Levengood skämtat om i sin bok *Rosor, min kära, bara rosor*: ”Gud har i detta land ersatts av någon som heter Astrid Lindgren” (2012:26) och han har i flera sammanhang utvecklat detta påstående genom att säga: ”och Gud får man kritisera – men inte Astrid Lindgren” (telefonsamtal med Mark Levengood 2017-12-07). Om det däremot gjutits nytt innehåll i själva ”beundrandet” är svårt att påvisa och något framtiden får utvisa.

## Referenser

- Andersen, Jens (2014), *Denna dagen, ett liv: En biografi över Astrid Lindgren*. Stockholm: Norstedts.
- Bečević, Zulmir (2009), *Svenhammings journaler*. Stockholm: Alfabet.
- Berggren, Jan (2008), *Inte bara kungar. Makten och kunskapen, näringarna och kulturen från Nils Dacke till Astrid Lindgren*. Stockholm: Carlsson.
- Bird, Elizabeth S. (1992), *For Enquiring Minds: A Cultural Study of Supermarket Tabloids*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- (2003), *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*. London: Routledge.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe (2015), *Astrid Lindgren*, ill. Lisa Aisato. Oslo: Cappelen Damm.
- Breitner, Lena, ”Astrid Lindgren arbetade för Säpos föregångare”, i *Expressen* 2015-01-04.
- Bäckman, Lilian (2017), *Tre feministiska sagor*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Couldry, Nick & Andreas Hepp (2003), ”Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments”, *Communication Theory*, 2003:23.
- Dalén, Cilla & Annelie Drewsen (2017), *Astrid Lindgren. Ett liv*. Helsingborg: Vilja förlag.
- Driessens, Olivier (2013), ”The celebrityization of society and culture: Understanding the structural dynamics of celebrity culture”, *International Journal of Cultural Studies*, 2013:16.
- Dyer, Richard (1998), *Stars*. London: BFI Publ.
- Ehriander, Helene (2011), ”Astrid Lindgren – vår ’Favorit-Astrid’”, i Helene Ehriander & Maria Nilson (red.), *Starkast i världen!: att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan*. Lund: BTJ Förlag.
- Ehriander Helene & Martin Hellström (red.) (2015), *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Stockholm: Liber.
- Ek, Mattias, ”Astrid Lindgrens företag i bråk med SD”, i *Expressen* 2017-03-23.
- Forslid, Torbjörn & Anders Ohlsson (2001), *Författaren som kändis*. Malmö: Roos & Tegnér.
- Johnson, Richard (2006), ”Exemplary differences. Mourning (and not mourning) a princess” i David Marshall (red.), *The Celebrity Culture Reader*. New York and London: Routledge.
- Klinkmann, Sven-Erik (2009), ”Populärkulturella ikoner. En introduktion”, *Kulturella perspektiv*, 2009: 3-4.
- Lindgren, Astrid & Louise Hartung (2016), i Jens Andersson och Jette Glargaard (red.), *Jag har också levat! En brevväxling mellan Astrid Lindgren och Louise Hartung*. Stockholm: Salikon.
- Lindgren, Astrid (2007), *Krumelurpiller: Astrid Lindgrens bästa citat för stora och små*, red. Margareta Krantz. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren Astrid & Karin Nyman (2015), *Krigsdagböcker 1939-1945*. Stockholm: Salikon.

- Lindgren, Astrid, "Pomperipossa i Monismanien", i *Expressen* 1976-03-10.
- Lindgren, Astrid & Sara Schwardt (2014), "*Dina brev lägger jag under madrassen*": en brevväxling 1971–2002. Stockholm: Salikon förlag.
- Lindgren, Astrid & Margareta Strömstedt (1997), *Astrids klokbok*. Stockholm: Eriksson & Lindgren.
- Lindström, Kristina (2014), *Astrid*. Stockholm: Sveriges Television.
- Montelius, Martina, "I dag hade Astrid Lindgren skrivit om marockanska gatubarn", i *Expressen* 2017-08-03.
- Moran, Joe (2006), "The Reign of Hype", I P. David Marshall (red.), *The Celebrity Culture Reader*. New York and London: Routledge.
- Ohlsson, Anders, Torbjörn Forslid & Ann Steiner (2014), "Literary celebrity reconsidered", *Celebrity Studies*, 2014:5.
- Ohlsson, Kristina (2016), *Det magiska hjärtat*. Stockholm: Lilla Piratförlaget.
- Persson, Åke (2013), *Berömda sista ord och historien bakom dem*. Lund: Historiska Media.
- Rojek, Chris (2001), *Celebrity*. London: Reaktion
- Schwardt, Sara (2017), "*Kära Astrid, det är jag igen*". *Brev utan svar*. Stockholm: Salikon.
- Strömstedt, Margareta (2007), *Astrid Lindgren. En levnadsteckning*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Turner, Graeme (2014), *Understanding Celebrity*. London: SAGE.
- Åberg, Anders (2011), "Remaking the National Past: The Uses of Nostalgia in the Astrid Lindgren Films of the 1980s and 1990s", i Bettina Kümmerling-Meibauer & Astrid Surmatz (red.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*. New York & London: Routledge.

### Elektroniska källor

- <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=1676491> 2017-05-30
- <http://www.dagensvimmerby.se/nyheter/noje/e/2097/ar-citatet-verkligen-astrid-lindgrens/> 2017-06-07

### Frågelistor

- Lunds Universitets Folkklivsarkiv, LUF 229.
- Nordiska museet (Sp 231).

### Övrigt

- Telefonsamtal med Mark Levensgood 2017-12-07.

### LUF 229/Sp 231 Astrid Lindgren

*Astrid Lindgren (1907–2002) är känd över hela världen för sina barnböcker. Många av böckerna har också filmatiserats och de visor hon skrev texterna till har blivit en del av den svenska sångskatten. Både på Junibacken i Stockholm och Astrid Lindgrens Värld i Vimmerby kan vi möta hennes karaktärer och se utställningar om hennes författarskap. Astrid Lindgren deltog också i den svenska samhällsdebatten på flera olika områden. Hon fick flera priser för sitt författarskap och Litteraturpriset till Astrid Lindgrens minne instiftades år 2002 av den svenska regeringen. Hennes begravning i Storkyrkan i Stockholm blev statsmannalik och såväl den svenska kungafamiljen som statsministern var där. Samlingen med Astrid Lindgrens originalmanuskript i Kungliga Biblioteket blev 2005 uppsatt på UNESCO:s Världsmminneslista. Det har höjts röster för att Astrid Lindgren skulle få Nobelpriset i litteratur, att hennes bild skulle finnas på de svenska sedlarna och många gånger i olika sammanhang röstades hon fram som den populäraste och mest betydelsefulla svensken.*



### **Astrid Lindgrens böcker**

Vilka av Astrid Lindgrens böcker tycker du bäst om? Vilken karaktär är din favorit och varför är det så? Finns det någon särskild episod som gjort starkt intryck på dig? Hur kom du i kontakt med Astrid Lindgrens författarskap? Har du läst böckerna som barn, för barn eller som vuxen för din egen skull? Har du något minne från din barndom som har med Astrid Lindgrens böcker att göra? Läste ni hennes böcker när du gick i skolan? Känner du till några av de pjäser hon skrev och har du i så fall varit med och spelat några av dem?

Vad vet du om hur dagens barn upplever Astrid Lindgrens böcker och filmer? Varför tror du att hennes böcker blivit översatta till så många språk? Vad är det i dessa böcker som gör att de kan läsas världen över? Minns du bilderna i böckerna och vem som gjort dem? Har illustrationerna varit betydelsefulla för din upplevelse av berättelserna?

### **Astrid Lindgrens berättelser i andra media**

Har du sett några filmer som bygger på Astrid Lindgrens berättelser? Vad tycker du om dem i förhållande till böckerna? Har du sett några teaterföreställningar som gjorts efter böckerna? Var och när? Har du sett någon TV-serie baserad på Lindgrens böcker eller karaktärer?

Flera berättelser har också legat till grund för andra media, som datorspel och ljudinspelningar. Har du erfarenhet av någon av dessa? Har du lyssnat på/sjungit några sånger förknippade med Astrid Lindgrens böcker eller filmatiseringarna av dem? När, var och i vilka sammanhang?

Har du besökt Junibacken (i Stockholm) eller Astrid Lindgrens Värld (i Vimmerby)? I vilket sammanhang? Vad tycker du om dessa platser? Har du sett, köpt eller fått föremål eller souvenirer som anknyter till Astrid Lindgrens berättelser? Exempel på sådana kan vara t-shirtar med Emil-tryck, gosedjur i form av Herr Nilsson eller pennskrin med Ronja Rövardotter-motiv.

### **Personen Astrid Lindgren**

Har Astrid Lindgren varit betydelsefull för dig på något sätt? Försök att beskriva dina känslor för Astrid Lindgren som person. Vad känner du och vad tänker du när du ser en bild på henne eller hör hennes röst?

Kommer du ihåg några av de samhällsdebatter som Astrid Lindgren blandade sig i, eller rent av startade? Vet du något om henne som person och det liv hon levde? Har du hört henne på radio i något sammanhang eller sett henne på TV? Finns det något särskilt hon sagt som du minns och som du tagit till dig? Varför tror du att Astrid Lindgren blev en så populär person.

# Från komplex romanfigur till stereotypisk hårdkokt hjälte? Lisbeth Salanders transformation i *Det som inte dödar oss*

Linda Piltz

## Inledning

Stieg Larssons (1954–2004) Millennium-trilogi (2005–2007) har under de senaste tio åren blivit ett internationellt populärkulturellt fenomen och romanserien har adapterats till flera andra kvalificerade medier, översatts i femtio länder och sålt i över åttio miljoner exemplar världen över. Trilogin kan således med Kerstin Bergmans (2013b) ord definieras som en hyperbestseller, på samma gång som romanserien synliggör det som Jim Collins (2010) anser utmärka litteraturens villkor i samtiden, nämligen en förskjutning från litterär kultur till populär kultur (Bergman 2013b: 107; Collins 2010: 3ff). Även den komplexa och dynamiska huvudkaraktären Lisbeth Salander har blivit ett internationellt populärkulturellt fenomen som inspirerar, berör, utmanar och provocerar (Söderberg 2013: 52). År 2015 kom den fjärde delen i Millennium-serien, *Det som inte dödar oss*, skriven av David Lagercrantz.<sup>1</sup> Även den fjärde romanen har blivit en internationell succé och har i dagsläget sålt i över sex miljoner exemplar i fyrtiosju länder. *Det som inte dödar oss* har överlag tagits emot mycket väl av både förväntad målgrupp och litteraturkritiker, bland annat eftersom texten uppfattas som respektfull och trogen mot Millennium-trilogin (se exempelvis Svedjedal 2015). Samtidigt som den fjärde romanen i viss mån kan tolkas som respektfull i förhållande till sina litterära förlagor, kan man ställa sig frågan vad som egentligen händer med en komplex och mångfacetterad romanfigur som Lisbeth Salander när en annan författare än den ursprungliga går i dialog med fiktionsvärlden?

I denna artikel är min avsikt att jämföra just detta, nämligen Lisbeth Salanders transformation från Millennium-trilogin till *Det som inte dödar oss*. För att studera Lisbeth Salanders transformation används en komparativ metod som fokuserar på genretypiska drag, jämte hur kön/genus och aktörskap speglas i relation till narratologiska och tematiska inslag och i karaktärsskildringen överlag. Beträffande disposition är artikeln uppdelad i tre övergripande delar. I första delen avhandlas hur *Det som inte dödar oss* genremässigt avviker från Millennium-trilogin. I andra delen diskuteras skildringen av Lisbeth Salander i *Det som inte dödar oss*, samt på vilket sätt framställningen skiljer sig från trilogin. Fokus i denna del kommer att ligga på kön/genus och aktörskap. Avslutningsvis dras möjliga slutsatser utifrån analysen.

---

<sup>1</sup> Under arbetet med denna artikel har även en femte del i Millennium-serien kommit ut, nämligen *Mannen som sökte sin skugga* (2017). Även denna roman är skriven av David Lagercrantz. År 2019 förväntas också en tredje Millennium-bok av David Lagercrantz komma ut.

## Artikelns teoretiska verktygslåda och tidigare forskning

I artikeln används de teoretiska begreppen performativitet, stabilt kön och filmiserad roman. Med termen performativitet åsyftas Judith Butlers antagande i *Gender Trouble* (1990), nämligen att kön/genus, sexualitet, begär och identitet görs genom diverse performativa handlingar som upprepas i det kroppsliga och/eller språkliga agerandet och därför materialiserar mening (Butler 2007: xv-xvii). Samtidigt som de performativa handlingarna direkt och indirekt speglar samhälleliga normer, öppnar de också upp för subversiva aktörskap, det vill säga möjligheten att som subjekt i det kroppsliga och språkliga agerandet förändra, ifrågasätta och utmana diverse värde- och makthierarkier (Butler 2007: 107ff). Termen stabilt kön kan kopplas till termen den heterosexuella matrisen som åsyftar Butlers antagande att den heterosexuella, tvåsamma och monogama livsstilen fungerar styrande och normerande, trots att människor gör olika identiteter och sexuella begär (Butler 2007: 208). Butler menar att begreppet betecknar det raster av kulturell begriplighet där kroppar, genus och begär naturaliseras (Butler 2007: 208). Den heterosexuella matrisen utgår från att det endast finns två kön, ett kvinnligt och ett manligt, vilka ses som varandras motpoler samtidigt som de antas begära varandra. Enligt Butler förutsätter den heterosexuella matrisen en begriplig kropp, som uppnås genom ett stabilt kön och som uttrycks genom ett stabilt genus (Butler 2007: 208). En begriplig kvinna förväntas alltså ha en kropp som direkt kan identifieras som en stabil kvinnokropp, på samma gång som kvinnan bör agera enligt föreställningar kopplade till feminitet.

Med termen filmiserad roman avses i sammanhanget Anders Ohlssons definition i "Den filmiserade romanen" (2002), nämligen en litterär text som direkt/öppet eller indirekt/dolt anknyter till filmmediet (Ohlsson 2002: 235ff). Vad det gäller tidigare forskning kring Millennium-trilogin är denna omfattande och bland annat har Lisbeth Salander analyserats utifrån ett genusperspektiv i ett flertal studier (se exempelvis Söderberg 2013; Bränström Öhman 2013; Fahlgren 2013; King & Lee Smith 2012). Dock är tidigare forskning kring *Det som inte dödar oss* begränsad, och inga studier är gjorda där huvudfokus ligger på huvudkaraktärens transformation från trilogin till den fjärde romanen.

## Millennium-seriens transformation genremässigt

Enligt Kerstin Bergmans och Sara Kärrholms definition i "Inledning" i *Kriminallitteratur* (2011), kan alla de fyra romanerna i Millennium-serien kategoriseras inom den övergripande genren kriminallitteratur/deckare då de är fiktiva framställningar där brott och utredningar av brott är centrala i berättelserna (Bergman & Kärrholm 2011: 11). Förutom att texterna gestaltar brott och utredningar, skriver de också alla explicit i paratexterna in sig i genren genom att på omslagen benämna texterna som kriminalromaner (Lagercrantz 2015; Larsson 2007; Larsson 2006; Larsson 2005). Vidare kan de fyra litterära texterna också kategoriseras inom olika undergenrer, och det är just genretypiska drag kopplade till olika subgenrer som markerar en avgörande skillnad mellan Millennium-trilogin och *Det som inte dödar oss*; en skillnad som också kan tolkas påverka karaktärsskildringen av Lisbeth Salander.

Om man börjar med Millennium-trilogin kännetecknas denna av att den blandar genretypiska element från en mängd olika deckarsubgenrer. Som exempel kan man nämna att trilogin innehåller inslag från klassiska detektivberättelser då karaktärsskildringen av Lisbeth

Salander kan tolkas spegla fantastiska inslag eller om man så vill superhjälte-drag, i kombination med att berättelserna fokuserar på brotten som logiska problem som går att lösa genom rationellt tänkande (Kärrholm 2011c: 56-58). Likaså innehåller trilogin element och intertexter hämtade från barn- och ungdomsdeckare, pusseldeckare, politisk och psykologisk thriller och hårdkokt deckare (Bergman 2013a: 41-51). Just kopplingen till barn- och ungdomsdeckare skriver Kerstin Bergman (2013a) följande om: "The repeated references to children's detective stories add a streak of humor and stand in stark contrast to the ghastly and far from child-friendly events of Larsson's novel (the serial killer storyline, the rapes of Harriet and Salander)" (Bergman 2013a: 42). Vidare framhåller Bergman hur huvudkaraktären Mikael Blomkvist vid upprepade tillfällen i trilogin liknas vid Astrid Lindgrens fiktiva pojkdetectiv Kalle Blomkvist (Bergman 2013a: 43). Förutom att trilogin innehåller en rad inslag och intertexter hämtade från undergenrer kopplade till kriminallitteratur, anspelar också romanerna öppet och dolt på flera andra populära genrer; berättelserna är så kallade genrehybrider (Bergman 2013a: 53; Bergman 2013b: 107). Bergman belyser till exempel släktskapet och likheterna mellan Lisbeth Salander och starka kvinnliga hjältar i actionfilmer (Bergman 2013a: 53). Dessutom återfinns fiktiva skildringar av olycklig kärlek och kärleksrelationer i *Flickan som lekte med elden* (2006) och *Luftslottet som sprängdes* (2007), motiv som är vanligt förekommande inom den övergripande genren kärleksroman (Öhman 2006: 49ff; för textutdrag i romanerna, se exempelvis Larsson 2006: 564–566; Larsson 2007: 649–650).

Gällande möjliga genrekategoriseringar av *Det som inte dödar oss*, skiljer sig dessa på många sätt från trilogin. Förenklat kan man säga att den mest avgörande förändringen är att *Det som inte dödar oss* inte innehåller drag, element och intertexter från en mängd populära genrer utan istället domineras romanen av element hämtade från två subgenrer, nämligen den hårdkokta deckaren och den politiska thrillern. Rörande den hårdkokta deckaren kännetecknas denna av realistiska inslag kopplade till en storstadsmiljö, i kombination med en hårdkokt, alienerad, arg, arg, pessimistisk, asocial, våldsam och cynisk hjälte; en så kallad outsider som till exempel Lisbeth Salander (Kärrholm 2011b: 88–89; Scaggs 2005: 59-60). Ytterligare ett kännetecken för den osociala hjälten är att hen drivs av ett personligt engagemang och agerar efter sina egna regler (Kärrholm 2011b: 91; Scaggs 2005: 60). Den hårdkokta hjälten personliga infallsvinkel, eller om man så vill den hårdkokte hjälten personliga vendetta, avspeglar sig tydligt i skildringen av Lisbeth Salander då hon i den fjärde romanen endast engagerar sig för att hon vill stoppa sin tvillingsyster Camilla Salander (Lagercrantz 2015: 359ff). Ett annat typiskt drag inom den hårdkokta deckaren, vilket även detta speglas i *Det som inte dödar oss*, är Femme Fatale-motivet (Kärrholm 2011b: 96, 100–101; Brigley Thompson 2013: 136-140). Förutom att Femme Fatale-motivet många gånger sammankopplas med den hårdkokta deckaren, förknippas det också med filmgenrerna retro-noir och neo-noir (Brigley Thompson 2013: 136-138). Utmärkande drag för klassiska Femme Fatale-figurer är att de är självständiga, vackra, sexiga, farliga, lömska och förföriska kvinnor som med sina stabila kvinnokroppar och iscensättandet av kvinnlighet och heterosexuellt begär, förleder män och den hårdkokte hjälten på olika sätt; ett kön/genusgörande som får förödande konsekvenser för män överlag och speciellt för den hårdkokte hjälten (Kärrholm 2011b: 96, 100–101; Brigley Thompson 2013: 136ff). I *Det som inte dödar oss* är intrigen i

många och mycket uppbyggda kring kampen på liv och död mellan den hårdkokte hjälten (Lisbeth Salander) och den farliga Femme Fatale-figuren (Camilla Salander):

PÅ TELEFONEN HADE det stått: **Nästa gång, syster, nästa gång!** Meddelandet var skickat tre gånger, men om det var ett tekniskt misstag eller en löjlig övertydlighet kunde hon inte avgöra. Det spelade nu ingen roll. Meddelandet var uppenbart från Camilla, men det stod ingenting i det som inte Lisbeth redan förstod. Inget kunde ju vara klarare än att händelserna på Ingarö bara förstärkt och fördjupat det gamla hatet. (Lagercrantz 2015: 477)

Intressant i sammanhanget är att tvillingsystemet är allt som Lisbeth Salander inte är och hon beskrivs som änglalik, gudomlig, bedårande, empatisk, smakfull, glad, pratsam, förförlig, vacker, sensuell, mogen och ljuvlig (se exempelvis Lagercrantz 2015: 346, 361, 387). Därtill beskrivs tvillingsystemet vid ett flertal gånger som ett oskrivet blad som människor (framför allt stabila män) kan projicera sina fantasier på; ett annat karakteristiskt drag för traditionella Femme Fatale-figurer: ”Alla som sett henne skildrade henne på olika sätt, precis som om de projicerade sina drömbilder av en kvinna på henne” (Lagercrantz 2015: 465). Inte bara framställs den hårdkokte hjälten och den klassiska Femme Fatale-figuren som varandras motsatser, utan tvillingsystemet utgör också ett direkt hot mot Lisbeth Salander och samhället överlag; ett samhälleligt hot som kommer att diskuteras utförligare i relation till Lisbeth Slanders transformation i del två av artikeln. Ett annat framträdande drag i den hårdkokte detektivromanen och speciellt i relation till Femme Fatale-motivet är den visuella gestaltningen; en visuell medvetenhet som på olika sätt anspelar på det kvalificerade mediet film (Kärrholm 2011b: 90). Även detta inslag kommer att diskuteras mer ingående i del två.

För att återkoppla till definitionen politisk thriller passar även denna eftersom kampen mot fienden, ett högt tempo, och diverse spänningselement är centrala inslag i berättelsen (Bergman 2011b: 124–125; Scaggs 2005: 105–121). Utöver detta gestaltas vanligt förekommande motiv som den ”vanlige” manlige hjälten (i detta fall Mikael Blomkvist) som varken är agent eller professionell spion, och som av olika anledningar blir indragen i storpolitiska spionaffärer (Bergman 2011b: 126–127). Romanen gestaltar även andra populära teman och motiv inom nutida politiska thrillers som till exempel företagsspionage och hur myndigheter och multinationella företag på olika sätt utnyttjar och missbrukar modern informationsteknologi, till exempel genom övervakning (Bergman 2011b: 126). Stor vikt läggs också vid att skildra korrekta facktermer och detaljer gällande teknik och matematiska formler, något som enligt Bergman är ett karakteristiskt drag inom politisk thriller för att skapa en känsla av trovärdighet (Bergman 2011b: 126).

### Lisbeth Slanders transformation i *Det som inte dödar oss*

Lisbeth Salander gestaltas i Millennium-trilogin genom direkt och indirekt karakterisering, och hon kan tolkas som rund och dynamisk eftersom hon på många sätt är komplex och genomgår en inre och yttre utveckling. Lisbeth Salander har till exempel i trilogin många vitt skilda personlighetsdrag och egenskaper, och hon är allt från känslös och vemodig kärlekspartner, till konfliktfylld och osocial våldsvärkare med superhjältedrag. Som läsare upplever man skildringen av Lisbeth Salander både via extern och intern fokalisering. Tänkvärt i sammanhanget, vilket även Bergman (2014) och Söderberg (2013) poängterar, är att när man som läsare upplever Lisbeth Salander genom en viss karaktärs perspektiv, är

dessa karaktärer ofta stabila män med stabila genusgöranden utifrån föreställningar kopplade till maskulinitet (Bergman 2014: 95; Söderberg 2013: 57). Dessa manliga karaktärer, med sina manliga blickar, uppfattar ofta Lisbeth Salander som en androgyn, gåtfull/fantastisk, vemodig och utomsocial outsider med någon sorts psykisk variation (se exempelvis Larsson 2005: 40, 224). Det androgyna, det gåtfulla/magiska, det vemodiga och det utomsociala draget hos huvudkaraktären kan i sin tur ses som en dold intertext till Pippi Långstrumpböckerna (1945–1948), då dessa fyra drag enligt Ulla Lundqvist (1994) utmärker just Pippifiguren (Lundqvist 1994: 199).

En annan intressant aspekt i relation till blickarna är att när man som läsare upplever Lisbeth Salander utifrån de manliga karaktärernas perspektiv kan man tolka det som att fokaliseringen har filmiska drag, det vill säga en indirekt narrativ filmisering (Ohlsson 2002: 235, 238–239). De filmiska dragen kan kopplas till det faktum att männens uppfattning av den fiktiva huvudkaraktären bygger på diverse synintryck; nästan som om de ser Lisbeth Salander som en aktör i en film. Likaså imiterar berättandet på olika sätt filmmediets estetik, och till exempel används visuella markörer som bilder, ser, tittar, iakttar och blickar frekvent. Utöver detta zoomar de manliga karaktärerna in den fiktiva verkligheten vid ett flertal gånger som genom en ram eller om man så vill kameralins, det vill säga en filmisk projicering (Ohlsson 2002: 239). Eftersom de manliga karaktärerna ständigt redogör för vad de ser eller iakttar i relation till Lisbeth Salander, kan man uppleva att seendet är centralt och också en viktig aspekt i den direkta och indirekta karakteriseringen av huvudkaraktären. Samtidigt är det så, vilket även Söderberg poängterar, att det finns ett motstånd och ett ifrågasättande av männens blickar i Lisbeth Salanders eget seende, och när man upplever det skildrade genom huvudkaraktärens perspektiv motsäger detta seende männens upplevelse av henne (Söderberg 2013: 61–62). Detta intryck förstärks ytterligare av att huvudkaraktären i trilogin många gånger i det kroppsliga och språkliga agerandet får möjlighet att förändra, ifrågasätta och utmana diverse värde- och makthierarkier, det som Butler benämner som en öppning för subversiva aktörskap (Butler 2007: 107ff). Som läsare av trilogin ges man således genom Lisbeths Salanders performativa handlingar, en möjlighet att se igenom de manliga karaktärernas förenklade beskrivning av henne (Bergman 2014: 95).

En annan möjlighet till att se igenom de manliga karaktärernas ytliga bild av huvudkaraktären är genom de på olika sätt betydelsebärande intertexterna, och som tidigare påtalats anspelar trilogin direkt och indirekt på flera subgenrer kopplade till kriminallitteratur. Inte bara anspelar trilogin på olika deckare och detektivtyper, utan Lisbeth Salander jämförs till exempel vid ett flertal gånger med en feministisk hämnare (en ofta förekommande rollkaraktär i film), en tecknad Tomboy (en vanlig karaktär i Manga- eller animeinspirerade serier) och superhjälten Wasp.<sup>2</sup> Utöver feministisk hämnare, Tomboy och Wasp, liknas också

---

<sup>2</sup> Superhjälten Wasp, från början kläddesignern Janet van Dyne, är en kvinnlig superhjärte skapad av Stan Lee och Jack Kirby (1917–1994) för det amerikanska serieförlaget Marvel Comics. Wasp är i de tidiga serierna gift med doktor Henry Pym, och hon kallas ofta av sin man och de andra seriefigurerna för ”Den Underbara Wasp” på grund av sitt sexiga, kvinnligt kodade yttre. Wasp superkrafter är att hon kan växla i storlek (stor/liten), har getingvingar, och att hon kan ge kraftfulla elektriska stötar. I likhet med många andra Marvelhjärter har karaktären Wasp vid ett flertal gånger adapterats till TV och film. Som exempel kan man nämna att Hope van Dyne, Janet van Dynes dotter, ikläder sig rollen som Wasp i filmen *Ant-Man and the Wasp* som har premiär sommaren 2018.

Lisbeth Salander både till det yttre och inre vid upprepade tillfällen med Pippi Långstrump; en liknelse som dock inte huvudkaraktären själv uppskattar:

”Kalle Blomkvist.”

”Han avskyr smeknamnet, vilket man kan förstå. Någon skulle få en fläskläpp om jag blev kallad Pippi Långstrump på en löpsedel.”

Hon kastade en mörk blick på Armanskij, som svalde. Han hade vid fler än ett tillfälle tänkt på Lisbeth Salander som just Pippi Långstrump och tackade sitt goda omdöme för att han aldrig försökt skämta om saken. (Larsson 2005: 53)

Den betydelsebärande öppna och dolda dialogen mellan Pippi-gestalten och Lisbeth Salander skriver Bergman (2013a) och Söderberg om. Bergman nämner de explicita intertexterna till Pippi-figuren, och hur både Pippi Långstrump och Lisbeth Salander kan ses som oberoende och självständiga hjältar (Bergman 2013a: 44). Söderberg däremot belyser hur huvudkaraktären i trilogin kan tolkas vara gestaltad utifrån ett slags Pippi-matris (Söderberg 2013: 63). Denna Pippi-matris kan utöver det androgyna, det gåtfulla/fantastiska, det vemodiga och det utomsociala draget, kopplas till bland annat Lisbeths Salanders utseende, bakgrund och livsstil (Söderberg 2013: 57). Söderberg framhåller till exempel Lisbeth Salanders skeva identitetsgörande, hennes brist på social kompetens, hennes Pippi-liknande klädmarkörer, hennes överdrivna makeup och hennes röda hår som hon färgar svart (Söderberg 2013: 57–58). Vidare argumenterar Söderberg för att Lisbeth Salanders obegränsade ekonomiska tillgångar och hennes fysiskt och/eller psykiskt icke fungerande föräldrar kan ses som en dold intertext till Pippi-gestalten (Söderberg 2013: 58–59). Oavsett hur man tolkar de intertextuella referenserna till en feministisk hämnare, Tomboy-figuren, Wasp-gestalten och Pippi-figuren, har de det gemensamt att de kan fungera som ett förklarande tolkningssamband. Likaledes kan de vitt skilda intertexterna, i kombination med Lisbeth Salanders möjlighet till subversivt aktörskap, bidra till att en mer komplex och mångfacetterad bild av huvudkaraktären träder fram. Nämnas bör också att den komplexa karaktärsbeskrivningen i Millennium-trilogin, i sin tur öppnar upp för fler psykologiska och symboliska tolkningsnivåer av huvudkaraktären.

Om man istället ska analysera karaktärsbeskrivningen av Lisbeth Salander i *Det som inte dödar oss* sker denna främst via direkt karakterisering, även om det också finns viss indirekt karakterisering. Om huvudkaraktären i trilogin kan tolkas som komplex och dynamisk, kan huvudkaraktären i den fjärde romanen snarare tolkas som tämligen platt och statisk. Som exempel kan nämnas att Lisbeth Salander endast tycks ha vissa egenskaper och personlighetsdrag; egenskaper och personlighetsdrag som i sin tur kan kopplas till den hårdkokte, stereotypiske och många gånger manlige hjälten (Kärrholm 2011b: 90–92). Huvudkaraktären beskrivs bland annat som cynisk, livsfarlig, våldsbenägen, ilsken och arg (se exempelvis Lagercrantz 2015: 169, 360, 473). Beträffande Lisbeth Salanders möjlighet till aktörskap, sker detta överlag genom kroppsligt agerande i form av crackning eller våld: ”Den unga kvinnan reagerade blixtnabbt, och slog honom i ansiktet, två, tre gånger som en tränad boxare och fällde honom sedan med en spark mot benen” (Lagercrantz, 2015: 452). Tilläggas bör dock att möjligheten till subversiva aktörskap för huvudkaraktären i den fjärde romanen är begränsad, eftersom Lisbeth Salander i mångt och mycket bara har tagit över manligt kodade aktörskap. Med Butlers terminologi agerar således Lisbeth Salander enligt

föreställningar kopplade till maskulinitet på samma gång som hennes kropp överlag tycks uppfattas som en stabil kvinnokropp, det vill säga en kropp som omgivningen direkt identifierar som en kvinna (Butler 2007: 208). Denna iscensättning av kön/genus kan säkert av vissa mottagare tolkas som ett subversivt aktörskap; ett subversivt aktörskap som i sin tur kan uppfattas som ett ifrågasättande och en kritik av diverse patriarkala maktdiskurser (Butler 2007: 107ff). Samtidigt kan man ställa sig frågan om inte manligt kodade aktörskap kopplade till stabila kvinnokroppar snarare förstärker och upprätthåller diverse patriarkala maktdiskurser, än ifrågasätter dem (Butler 2007: 208; Kärrholm 2011a: 197–198).

Vad det gäller mediala fenomen kopplade till det kvalificerade mediet film, kan man även i den fjärde romanen finna en mängd filmiska drag, både en narrativ och tematisk filmisering (Ohlsson 2002: 240). Som exempel kan man nämna att det finns explicita och implicita intertexter till filmer, skådespelare och filmkaraktärer, till exempel till noir-filmer och superhjältar. Likaså anspelar berättartekniken på olika sätt på filmmediets estetik, till exempel genom att i gestaltandet av tiden härma filmens växelklippning (Ohlsson 2002: 238). Dessa filmiska inslag och element kan i sin tur göra att man som läsare kan tolka berättelsen som en filmiserad roman (Ohlsson 2002: 235ff). Nämnas i sammanhanget bör dock att de filmiska dragen i den fjärde romanen, på många sätt skiljer sig från de filmiska dragen i trilogin. Visserligen har även den interna fokaliseringen genom de manliga karaktärernas sätt att se i *Det som inte dödar oss* filmiska drag, men skillnaden är att huvudkaraktären med sina blickar inte i samma utsträckning tillåts att göra motstånd mot männens seende av henne. Den manliga blickens direkta och indirekta karakterisering av Lisbeth Salander får således i mångt och mycket stå oemotsagd. Istället kännetecknas den fjärde romanen bland annat av att gestaltningen av Camilla Salander vädjar till mottagarnas bildseende på olika sätt, till exempel genom ett rikligt bruk av visuella markörer (Ohlsson 2002: 239-240). Likaså beskrivs Camilla Salanders blick ingående vid ett flertal gånger:

Lisbeth har berättat hur Camilla satt i timmar framför spegeln bara för att träna sin blick. Hennes ögon var ett fantastiskt vapen. De kunde både förtrolla och frysa ut – få barn och vuxna att känna sig utvalda och speciella ena dagen och helt förkastade och avvisade nästa. Det var en ond gåva, och som du kan ana blev hon genast otroligt populär i skolan. (Lagercrantz 2015: 362)

Inte bara skildras Camilla Salanders blick som ett vapen, utan hennes seende anspelar också på fotografiska och filmiska grepp som beskärning och in- och utzoomning. Därtill försöker också tvillingsystemen på olika sätt iscensätta och regissera den fiktiva verkligheten, vilket enligt Anders Ohlsson (2002) är ett vanligt inslag i filmiserade romaner (Ohlsson 2002: 238).

Ett annat medialt samspel till det kvalificerade mediet film är de tydliga parallellerna till mönstret i film-noir (Kärrholm 2011b: 90; Ohlsson 2002: 240). Som tidigare påtalats beskrivs Lisbeth Salander i den fjärde romanen överlag som en hårdkokt hjälte med en skoningslös och personlig agenda. Denna personliga agenda kan i sin tur kopplas till ett annat noir-inslag, nämligen kampen med och besattheten av Femme Fatale-figuren. Nämnas bör att intrycket av Lisbeth Salander som hårdkokt hjälte med ett manligt kodat aktörskap, ytterligare förstärks av att hon ständigt jämförs med sin kvinnligt kodade tvillingsyster:



De valde olika sidor i striden skulle man kunna säga. Döttrarna är visserligen tvååggstvillingar, men har aldrig varit lika, vare sig i utseende eller till sättet. Lisbeth föddes först. Camilla kom tjugo minuter senare, och var tydligen redan som liten en fröjd att titta på. Medan Lisbeth var en ilsken varelse, fick Camilla alla att utbrista 'Å, vilken söt flicka' [...] (Lagercrantz 2015: 360).

Tänkvärt i sammanhanget är också att i kampen mellan den hårdkokte hjälten och Femme Fatale-figuren, kan Lisbeth Salander tolkas som den som försvarar samhället, medan Camilla Salander snarare kan tolkas som ett samhällligt hot. Om Lisbeth Salander är en upprätthållare av ordning, är Camilla Salander således en samhällsomstörtande kraft som den hårdkokte hjälten måste stoppa. Enligt Zoë Brigley Thompson (2013) och Kerstin Bergman (2011a) är det ett vanligt motiv i noir-filmer (och i hårdkokta detektivromaner) att vackra kvinnliga karaktärer framställs som en fara för män och för samhället överlag (Brigley Thompson 2013: 137ff; Bergman 2011a: 242). Hur man ska tolka att Femme Fatale-figuren Camilla Salander endast framställs som ett hot och som en samhällsomstörtande kraft, kan man givetvis diskutera. Personligen upplever jag att framställningen av Camilla Salander (men också av Lisbeth Salander) synliggör ett direkt och indirekt upprätthållande av en mängd patriarkala maktdiskurser, till exempel i relation till "faran" med kvinnlig emancipation. Man kan också ställa sig frågan varför avsändaren har valt att reproducera patriarkala föreställningar kopplade till att kvinnor, eller som i detta fall tvillingsystrar, endast ser varandra som motståndare och rivaler.

För att återkoppla till kärleksmotivet i trilogin har detta i den fjärde romanen i stort försvunnit. Istället kan Mikael Blomkvist i *Det som inte dödar oss* tolkas som en klassisk hjälpare i subjektets (Lisbeth Salander) kamp mot objektet (Camilla Salander). Nämnas bör också att de explicita intertexterna till pojkdetektiven Kalle Blomkvist inte alls används lika ymnigt som i trilogin. En annan avgörande förändring i den fjärde romanen är att de öppna och dolda intertexterna till Tomboy-figuren och Pippi-figuren minskat avsevärt.<sup>3</sup> Som exempel kan man nämna att Lisbeth Salander i den fjärde romanen endast vid ett tillfälle liknas vid en Tomboy-gestalt, och då tvekar betraktaren om huvudkaraktären verkligen kan beskrivas som en androgyn pojkflicka (Lagercrantz 2015: 147). Beträffande den öppna och dolda dialogen med Pippi-figuren har även denna tonats ner rejält och även om Lisbeth Salander likt Pippi fortfarande är ekonomiskt oberoende, är detta ingenting som framhålls i *Det som inte dödar oss*. Inte heller betonas huvudkaraktärens sociala status i förhållande till sina föräldrar, utan istället ligger fokus på den konfliktfyllda relationen mellan tvillingsystrarna. Rörande de andra framträdande Pippi-elementen i trilogin, till exempel Lisbeth Slanders vemodiga och utomsociala drag, hennes skeva identitetsgörande och hennes Pippi-liknande kläd- och sminkmarkörer, har även dessa minskat avsevärt. Som tidigare påtalats identifieras Lisbeth Salander i den fjärde romanen överlag som en begriplig kvinna med en stabil kvinnokropp. Huvudkaraktärens skeva identitetsgörande har således nedtonats. Inte heller är Lisbeth Salander vemodig, utan snarare är hon konstant arg. Hennes makeup är uteslutande svart, och hennes kläder beskrivs alltid som endast svarta och punkiga. Detta mönster kan i sin tur tolkas som en fortsättning på den smink- och klädtransformation från Pippi Långstrump till superhjälte som enligt Philippa Gates (2013) påbörjas redan i

---

<sup>3</sup> Denna minskning av explicita och implicita intertexter till Tomboy-figuren och Pippi-figuren speglas även i *Mannen som sökte sin skugga*.

Hollywoodfilmen *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) (Gates 2013: 209-211). De färgglada och brokiga knästrumporna, den färgrika makeupen och de korta, trasiga och skeva kjolarna från trilogin har således försvunnit i den fjärde romanen (Larsson 2005: 50). Visserligen kan Lisbeth Salander i den fjärde romanen fortfarande tolkas sakna social kompetens. Emellertid kan man ställa sig frågan om inte huvudkaraktärens ovilja till att anpassa sig efter vad andra människor tycker och tänker, snarare speglar en hårdkokt hjälte än en Pippi-figur då den hårdkokte hjälten kännetecknas av att vara just en självständig, individualistisk ensamvarg som inte bryr sig om sociala konventioner (Kärrholm 2011b: 91). Vidare förstärks detta intryck av att Lisbeth Salander inte litar på andra människor, inte har någon tilltro till samhället och att hon ständigt tar lagen i egna händer, ett annat utmärkande drag hos den hårdkokte hjälten (Kärrholm 2011b: 91).

Vad det gäller de explicita intertexterna till Pippi-figuren liknas Lisbeth Salander endast vid ett tillfälle vid Pippi (Lagercrantz 2015: 48). Nämnas bör dock att denna intertext lätt går förlorad eftersom de öppna intertextuella referenserna till Wasp-karaktern i den fjärde romanen dominerar och är centrala både i förhållande till intrigen och i förhållande till den direkta och indirekta karakteriseringen av Lisbeth Salander: "Men första gången jag såg en bild på Wasp hajade jag till. Det var väldigt mycket Lisbeth över henne" (Lagercrantz 2015: 373). Inte bara har de intertextuella referenserna till Wasp-gestalten ökat enormt och är centrala i berättelsen, utan de andra karaktärerna refererar ofta till Lisbeth Salander genom att kalla henne sitt alias, nämligen Wasp. Varför David Lagercrantz direkt och indirekt har valt att framhålla, förtydliga och förstärka likheterna mellan Lisbeth Salander och superhjälten Wasp är naturligtvis en tolkningsfråga, men man kan till exempel anta att Wasp-figuren tydliggör kampen mellan tvillingsystrarna då Camilla Salander liknas med Wasp-gestaltens antagonist, nämligen ärkeskurken Thanos.<sup>4</sup> Man kan också anta att intertexterna till den mycket populära, men stereotypiska, superhjälten i det fiktiva Marvel-universumet är en medveten ideologisk och estetisk värde- och normanpassning för att Lisbeth Salander ska vara mer internationellt gångbar (Petersson 2011: 28). Utöver detta kan man anta att intertexterna är ett sätt för att leda och styra mottagarna i en helt annan riktning än i de litterära förlagorna, i kombination med att man vill återkoppla till huvudkaraktärens superhjälte drag i trilogin. Problematiken kring detta är bara att Lisbeth Salanders superhjälte drag från trilogin, till exempel hennes stora hackerkunskaper, idag inte är lika unika. Likaså framställs inte Lisbeth Salander i den fjärde romanen som en kvinnlig superintelligent "nörd" som ägnar sig åt hackning för att rädda världen, utan snarare framställs hon som en hårdkokt crackare som ägnar sig åt dataintrång främst för sin egen vinnings skull. Hur man än tolkar intertexterna till Wasp-karaktern bidrar de, i kombination med att intertexterna till Tomboy-figuren och Pippi-figuren överlag gått förlorade, till att man som läsare får en mer ensidig och stereotypisk bild av huvudkaraktären. Sammanfattningsvis kan man alltså säga att Lisbeth Salanders transformation från trilogin till den fjärde romanen,

---

<sup>4</sup> Thanos är en utomjordisk manlig ärkeskurk skapad av Mike Friedrich och Jim Starlin för det amerikanska serieförlaget Marvel Comics. Thanos namn alluderar på Thanatos, dödsguden i grekisk mytologi. Thanos superkrafter är att han mentalt kan flytta och transformera objekt (telekinesi). Han kan också läsa andras tankar, manipulera materia och utnyttja kosmisk energi. Utöver detta är Thanos superintelligent och har en övermänsklig yttre och inre styrka. Precis som Wasp har Thanos vid ett flertal gånger adapterats till TV och film. Som exempel kan man nämna att ärkeskurken skildras i filmerna *Guardians of the Galaxy* (2014) och *Avengers: Age of Ultron* (2015).

kan beskrivas som en förskjutning från en komplex romanfigur som öppnar upp för olika tolkningar och flera tolkningsnivåer, till en stereotypisk hårdkokt hjälte som i stort tycks ha två framträdande egenskaper, nämligen argsinthet och våldsamhet.

## Avslutning

Vad kan man då dra för slutsatser av Lisbeth Salanders transformation i *Det som inte dödar oss*? Utifrån analysen ovan kan Lisbeth Salanders transformation i den fjärde romanen kopplas till flera faktorer. För det första kan Lisbeth Salanders transformation ses som en direkt och indirekt genreanpassning eftersom den fjärde romanen, till skillnad från Millennium-trilogin, kan ses som en hårdkokt detektivroman med inslag från politisk thriller. Genom att David Lagercrantz tydligare har valt att skriva in sig i en viss genretradition, en på många sätt patriarkal genretradition, blir karaktärsbeskrivningen av Lisbeth Salander mer snäv och endimensionell. Den hårdkokte hjälten har helt enkelt inte så många personlighetsdrag och egenskaper. För det andra kan Lisbeth Salanders förändring ses som ett uttryck för att anpassa texten för en internationell marknad. Man kan till exempel anta att en Wasp-liknande kvinnlig hårdkokt hjälte med ett manligt kodat aktörskap av avsändare, förlag och marknaden överlag, förutsätts vara mer internationellt gångbar. Samtidigt kan man ställa sig frågan om det inte kan ses som problematiskt att utgå ifrån att en internationell målgrupp inte kan uppskatta en komplex och dynamisk kvinnlig detektivgestalt. Likaså kan man ställa sig frågan om Lisbeth Salanders transformation verkligen speglar den förväntade målgruppens estetiska och ideologiska normer och värderingar, eller om det snarare är så att huvudkaraktärens transformation speglar avsändarens, förlagets och marknadens normer och värderingar. För det tredje kan Lisbeth Salanders transformation ses som ett medvetet och omedvetet uttryck för att förstärka, upprätthålla och reproducera diverse patriarkala maktdiskurser. Ett upprätthållande av patriarkala värde- och makthierarkier som inte bara påverkar dialogen mellan text och mottagare, utan som också gör att Lisbeth Salander fortsätter samtalet över konstruerade medie-, språk-, kultur- och nationsgränser som en stereotypisk hårdkokt manlig hjälte, men i en stabil kvinnokropp.

## Referenser

- Bergman, Kerstin (2014), "From literary girl to graphic novel hero: trans-medial transformation of Stieg Larsson's Lisbeth Salander", *The Journal of Specialised Translation* 22: 93–109, Tillgänglig från: [http://www.jostrans.org/issue22/art\\_bergman.pdf](http://www.jostrans.org/issue22/art_bergman.pdf) [2017-05-02]
- Bergman, Kerstin (2013a), "From "The Case of the Pressed Flowers" to the Serial Killer's Torture Chamber: The Use and Function of Crime Fiction Subgenres in Stieg Larsson's The Girl with the Dragon Tattoo", Rebecca Martin (red.), *Critical Insights: Crime and Detective Fiction*. Ipswich: Salem Press, s. 38-54.
- Bergman, Kerstin (2013b), "Genre-Hybridization – a Key to Hyper-Bestsellers? The use and function of different fiction genres in The Da Vinci Code and The Millennium Trilogy", *Akademisk kvarter: Academic quarter* 7: 106–118. Tillgänglig från: [http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/7a\\_KerstinBergman\\_GenreHybridization.pdf](http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/7a_KerstinBergman_GenreHybridization.pdf) [2017-04-30]

- Bergman, Kerstin och Sara Kärrholm (2011), "Inledning", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 9-12.
- Bergman, Kerstin (2011a), "Deckare och andra medier", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 220-262.
- Bergman, Kerstin (2011b), "Thrillern", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 124-142.
- Brigley Thompson, Zoë (2013), "Male Fantasy, Sexual Exploitation, and the Femme Fatale: Reframing Scripts of Power and Gender in Neo-noir Novels by Sara Paretsky, Megan Abbott and Stieg Larsson", i Berit Åström, Katarina Gregersdotter och Tanya Horeck (red.), *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*. London: Palgrave Macmillan, s. 136-153.
- Bränström Öhman, Annelie (2013), "Salanders teorem: Lisbeth Salander som Millennium-trilogins gåta", i Siv Fahlgren, Anders Johansson och Eva Söderberg (red.), *Millennium. Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi*. Sundsvall: Mittuniversitetet, s. 67-84.
- Butler, Judith (2007), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge Classics.
- Collins, Jim (2010), *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham och London: Duke University Press.
- Fahlgren, Siv (2013), "Lisbeth Salander – feministiskt svar eller provokativ fråga?", i Siv Fahlgren, Anders Johansson och Eva Söderberg (red.), *Millennium. Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi*. Sundsvall: Mittuniversitetet, s. 85-94.
- Fincher, David (2011), *The Girl with the Dragon Tattoo*. Culver City: Columbia Pictures.
- Gates, Philippa (2013), "'Hidden in the Snow': Female Violence against the Men Who Hate Women in the Millennium Adaptations", Berit Åström, Katarina Gregersdotter och Tanya Horeck (red.), *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*. London: Palgrave Macmillan, s. 193-213.
- Gunn, James (2014), *Guardians of the Galaxy*. Burbank: Marvel Studios.
- King, Donna och Carrie Lee Smith (red.) (2012), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Kärrholm, Sara (2011a), "Deckare och genus", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 186-202.
- Kärrholm, Sara (2011b), "Den hårdkokta deckaren", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 88-104.
- Kärrholm, Sara (2011c), "Detektivgestalten", i Kerstin Bergman och Sara Kärrholm, *Kriminal litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 54-67.
- Lagercrantz, David (2017), *Mannen som sökte sin skugga*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Lagercrantz, David (2015), *Det som inte dödar oss*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Larsson, Stieg (2007), *Luftslottet som sprängdes*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Larsson, Stieg (2006), *Flickan som lekte med elden*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Larsson, Stieg (2005), *Män som hatar kvinnor*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Lindgren, Astrid (1948) [1989], *Pippi Långstrump i Söderhavet*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Astrid (1946) [1995], *Pippi Långstrump går ombord*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Astrid (1945) [2005], *Pippi Långstrump*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

- Lundqvist, Ulla (1994) *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextioal till nittiotal*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Ohlsson, Anders (2002), "Den filmiserade romanen", i Hans Lund (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 235–241.
- Petersson, Margareta (2011), "Översättning", i Margareta Petersson (red.), *Världens litteraturer. En gränsöverskridande historia*. Lund: Studentlitteratur, s. 28–32.
- Reed, Peyton (2018), *Ant-Man and the Wasp*. Burbank: Marvel Studios.
- Scaggs, John (2005), *Crime Fiction*. London och New York: Routledge.
- Svedjedal, Johan (2015), "Nya Millennium är skicklig och respektfull", *Dagens Nyheter*,. Tillgänglig från: <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/nya-millennium-ar-skicklig-och-respektfull/?forceScript=1&variantType=large> [2017-05-13].
- Söderberg, Eva (2013), "'Lillasyster ser dig!' Om Pippi Långstrump, Lisbeth Salander och andra Pippi-gestalter", i Siv Fahlgren, Anders Johansson och Eva Söderberg (red.), *Millennium. Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi*. Sundsvall: Mittuniversitetet, s. 51–66.
- Whedon, Joss (2015), *The Avengers: Age of Ultron*. Burbank: Marvel Studios.
- Öhman, Anders (2006), *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*. Lund: Studentlitteratur.

# Nådens tuttar. Om skönheter, odjur och den frälsande kvinnokroppen i modern romance

Maria Nilson

Våren 2017 blev Bill Condons version av Disneys *Beauty and the Beast* en av de mest populära filmerna och drog mängder av människor till biograferna (Tartaglione 2017). Filmen är en omarbetning av Disneys populära tecknade version från 1991 och dess popularitet verkar antyda att historien om den unga skönheten som räddar odjuret fortfarande är en som lockar oss. I följande artikel ska jag diskutera denna historia, hur den går från folksaga till bästsäljande fenomen, hur den är en viktig del av genren romance, men hur den också utvecklas och förändras. Färden går från Madame de Beaumonts klassiska version av *Skönheten och odjuret* från 1756 till Disneys tolkning där jag valt att arbeta med romanversionen av den senaste filmen till Stephanie Meyers *Twilight* (2005) och E.L. James *Fifty Shades of Grey* (2011) och min ambition är att visa exempel på och problematisera hur vi fått nya versioner av både ”skönheter och odjur” och hur dessa kan tolkas.

Att vi gång på gång återvänder till folksagor och omtolkar dem ur olika perspektiv är ingen nyhet. I dagens populärkultur finns det ett flertal exempel på nya tolkningar av folksagor, som inte sällan är både mörka och våldsamma (Nilson 2013). I barnlitteraturen hittar vi naturligtvis också en rad exempel på nya versioner av folksagor, och det finns en diger forskning kring folksagomotiv för barn och unga.<sup>1</sup> Omskrivningar av folksagor och folksagomotiv är också ett viktigt inslag i romance, men här finns det än så länge få akademiska studier, då mycken romanceforskning har fokuserat på att beskriva genren i sin helhet och vi först nu ser mer detaljorienterade studier (se exempelvis Goris 2012). Då *Skönheten och odjuret* är en viktig intertext för romance är det intressant att studera dels hur den återkommer i olika skepnader i genren, dels hur den hela tiden omtolkas. Jag kommer i denna artikel främst diskutera hur *Skönheten* i olika texter förvandlats från den goda, dygdiga unga kvinnan som frälser Odjuret då hennes godhet inspirerar och transformerar honom, till den sexuellt lockande kvinnan, som förvandlar Odjuret då han åtrår henne och inte kan få henne om han inte ändrar på sig.

Inledningsvis vill jag diskutera och problematisera genren romance. Det finns tyvärr inget fungerande svensk begrepp för romance. Romantik blir missvisande och romantiska berättelser blir alltför brett. Romance i denna artikel hänvisar till en specifik populärlitterär

---

<sup>1</sup> Se exempelvis antologin *Cinderella across Cultures. New Directions and Interdisciplinary Perspectives* (2016) Red. Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Gillian Lathey, & Monika Woźniak (Detroit: Wayne State University Press) där olika versioner av Askungen för barn diskuteras ur en rad olika perspektiv och kontexter. Se också antologin *Fairy Tales with a Black Consciousness. Essays on Adaptations of Familiar Stories* (2013). Red. Vivian Yenika-Agbaw, Ruth McKoy Lowery och Laretta Henderson (London: McFarland) där artiklarna behandlar, bland annat, etnicitet och rasism i välkända folksagor återberättade för barn.

genre, där omskrivningar och nytolkningar av folksagor är påfallande vanliga. Jag kommer sedan att börja färden från Beamonts Skönhet till den vi möter i James erotiska romance.

## Vad är romance?

När Barbara Fuchs i boken *Romance* (2004) försöker att kartlägga begreppet, börjar hon med att konstatera att det är en osedvanligt spretig etikett. Fuchs skriver: "[T]he term is variously applied to everything from Spenser's *The Fairy Queen*, to Shakespeare's plays, to seventeenth century French classicizing fiction, to Harlequin romances". (s. 4f) Mitt intresse är den version av romance som i mycket dominerar populärlitteraturen idag och som de flesta fortfarande främst associerar till Harlequin-romaner. I boken *Kärlek, passion och begär. Om romance* (2015) diskuterar jag genren mer utförligt, men den vanligaste förekommande definitionen av genren är den som Romance Writers of America (RWA) ligger bakom:

*A Central Love Story* – In a romance, the main plot concerns two people falling in love and struggling to make the relationship work. The conflict in the book centres on the love story. The climax of the book resolves the love story. A writer is welcome to as many subplots as she likes as long as the relationship conflict is the main story.

*An Emotionally Satisfying and Optimistic Ending* – Romance novels end in a way that makes the reader feel good. Romance novels are based on the idea of an innate emotional justice – the notion that good people in the world are rewarded and evil people are punished. In a romance, the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love. (Fuchs 2004: 124f, mina kursiveringar)

I mycken romance dominerar de lyckliga slutet och godhet lönar sig. Naturligtvis utvecklas denna genre och förändras, som alla genrer, men vissa beståndsdelar "måste" vara med för att en text ska kunna kallas romance. Att en kärlekshistoria måste finnas med är de flesta överens om, men det finns olika åsikter om ett lyckligt slut är absolut nödvändigt.

Det har under årens lopp kommit flera försök att kartlägga genren. Ett av de tidigaste är Janice Radway som i *Reading the Romance* (1984) definierar tretton narratologiska steg som hon menar kännetecknar genren, som exempelvis: "1. The Heroine's social identity is destroyed, 2. The Heroine reacts antagonistically to an aristocratic male, 3. The aristocratic male responds ambiguously to the heroine etc" (Radway 1984: 134). Idag är Radways romance-forskning tämligen ifrågasatt, bland annat för att hennes underlag dels visat sig bestå av få romaner, dels fokuserat på en enda subgenre inom romance, nämligen historisk romance. Det är snarare Pamela Regis åtta element från *A Natural History of the Romance Novel* (2003) som forskare utgår från. Regis skriver att: "These eight essential narrative events provide a romance novel with its basic structure. Without these, the work is not a romance novel" (2003: 38). De åtta elementen ramar in vad vi kan kalla romance-intrigens grundplåt med en inledande konflikt, ett flertal möten mellan hjälte och hjältinga, hinder och missförstånd och avslutningsvis ett lyckligt slut. Samtidigt blir det problematiskt att beskriva en gigantisk och växande genre med ett fastlåst schema. Jayashree Kimblé menar i *Making Meaning in Popular Romance Fiction. An Epistemology* (2014) att "In order to avoid treating the entire genre as static and monolithic, it is valuable to remember that romance fiction is a *novelistic* genre, adapting itself repeatedly over time" (2014: 24). I sin studie där hon går igenom hundratals Harlequin-romaner, undviker Kimblé att vaska fram en slags blåkopie

över genren, utan fokuserar istället på dominerande drag, samtidigt som hon gång på gång påpekar att romanernas motsägelsefullhet. Å ena sidan är romanerna till stor del fyllda med både traditionella och stereotypa genusmönster, men å andra sidan innehåller de i påfallande hög grad också teman där kvinnan blir ”den starkare”, där det är hjältinnans projekt som är det viktiga och där maktförhållandet mellan kvinnor och män på olika sätt problematiseras.

Det senaste försöket jag läst där en forskare försöker ”fånga in” romance-genren är Catherine M. Roachs *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture* (2016) där hon fokuserar på ett av mest bärande elementen i genren, nämligen föreställningen om att vi alla vill leva i en monogam relation och alla har en själsfrände, en ”one true love” som nästan per automatik kommer att göra en lycklig. ”The romance genre believes in this religion of love” (2016: 170).

Idag finns det ett flertal underkategorier inom genren. Meyers *Twilight* kan exempelvis kallas både för ”teen romance” och ”paranormal romance” samtidigt som James *Fifty Shades of Grey* ofta får epitetet ”erotic romance”. Samtidigt är dessa underkategorier i mycket rätt arbiträra och handlar kanske mer om att bokförlag ska kunna marknadsföra sina böcker än om böckernas innehåll. Jag kommer att utgå från ett brett romance-begrepp, där även vad vi skulle kunna kategorisera som en ”barnkultur” ingår, nämligen Disneys *Beauty and the Beast* vars popularitet jag redan nämnt. Det kan vara viktigt att påpeka att denna version inte endast tilltalat en yngre publik, utan också en vuxen.

## Skönheter och odjur i romance

Som all annan skönlitteratur existerar naturligtvis inte romance i ett vacuum utan påverkas och influeras av både en samtida kontext och ett kulturarv. Folksagans motiv med dess fokus på prövningar där den rättrådiga och goda karaktären belönas med ett lyckligt slut har influerat genren och det är inte överraskande att genren i hög grad lånar motiv från just folksagor.<sup>2</sup> När Laura Vivanco i *For Love and Money* försöker definiera romance, påpekar hon att dagens romance utnyttjar och lånar från ett västerländskt kulturarv. I romance möter man ofta omskrivningar av allt från sagan om Askungen till nya versioner av Pygmalionmyten (Vivanco 2011: 79ff). Vivanco skriver om genren att: ”Like a superstitious bride, every romance novel thus combines elements of the old, the new, the borrowed and the blue” (Vivanco 2011: 21). Om det är lätt att hitta nya versioner av både Askungen och Törnrosa i mycken romance, är det ännu vanligare med nya versioner av just sagan om *Skönheten och Odjuret*.

När Jay Dixon diskuterar decennier av Mills & Boons<sup>3</sup> romaner och påpekar hur hjälten och hjältinnan skildrats och skildras menar hon emellertid att ett av de vanligaste återkommande temana är att hjälten är både äldre och rikare än hjältinnan och att han måste förvandlas, räddas och transformeras innan de kan få varandra.

---

<sup>2</sup> Under de senaste åren har det blivit allt vanligare i romance med omskrivningar av välkända folksagor som Eloisa James *When Beauty Tamed the Beast* (2011) och *A Kiss at Midnight* (2012). Samtidigt kan det vara värt att nämna att denna fäbless för att skriva nya versioner av folksagor finns i en rad andra genrer också, som exempelvis fantasy och ungdomsdystopier, se Nilson 2013, s. 99ff.

<sup>3</sup> Förlaget Mills & Boon skapades redan 1909 och fick en tidig framgång med just romance. Från början hade alla böckerna liknande omslag och kallades ”the brown books”. Genom att satsa på billiga pocket böcker med enkla omslag lyckades Mills & Boon växa och är idag, precis som Harlequin en stor koncern (Dixon 1999).



In this respect, Mills & Boon romance have more in common with *The Beauty and the Beast* fairy tale, than with the story of *Cinderella*. In these books, even if the 'Prince' is wealthier and more powerful than the heroine, he still has to undergo a sea-change in order to become worthy of her. (Dixon 1999: 61)

I romance har det alltså ofta handlat om att en grubblande, olycklig och ofta rätt odräglig hjälte, behöver "räddas" av en ung hjältinna och förändras för att det lyckliga slutet ska kunna nås. Samtidigt som det lyckliga slutet inte sällan innebär att hjältinnan exempelvis får det bättre ekonomiskt, ligger fokus ändå mer på det centrala temat från Skönheten och odjuret än på Askunge-temat.

Hjälten i romance har ofta varit en så kallad alfaman som är stark och mäktig, men samtidigt sårbar och olycklig. Evelyn Sullerot skriver i en underhållande bok med titeln *Women on Love. Eight Centuries of Feminine Writing* att:

With a kiss, we women tirelessly transforms bears, swine, big bad wolfs into men worthy in our eyes of the name of men [...] She (the heroine) is responsible for the second birth of this man, through the magic sentiment that she inspires in him, she transforms him and cures him merely by touching him. (Sullerot 1979: 20f)

Sullerot är något viktigt på spåret här. Å ena sidan är det hjältinnans inre egenskaper, hennes godhet som gör att hon kan förvandla hjälten, men å andra sidan är denna förvandling endast möjlig via hennes kropp.

Samtidigt som hjälten måste förändra sig för att bli värdig hjältinnan, är det vanligt att romance-hjältinnan behöver initiera denna förändring. Detta tolkas av forskare som Regis och Kimblé som ett av de element som har lockat kvinnor till att läsa romance. Samtidigt som genrens hjältinna ofta inledningsvis befinner sig i ett underläge gentemot hjälten, är det till slut hon som räddar honom och som möjliggör det lyckliga slutet, vilket har tolkats som ett feministiskt drag (Regis 2003, Kimblé 2014).<sup>4</sup>

Om vi börjar med att diskutera den förändring som skett, är det tacksamt att exemplifiera med en författare som Nora Roberts, som sedan början på 1990-talet skrivit över tvåhundra romaner och är en av de romance-författare som i årtal översatts till svenska. Hennes romaner ges ut både av Albert Bonniers Förlag och av Harlequin och hon har sålt bokstavligen miljontals böcker. I sin bok *A Natural History of the Romance Novel* ägnar Pamela Regis ett kapitel åt Nora Roberts och diskuterar ett flertal exempel från Roberts tidiga produktion där vi känner igen ett Skönheten och Odjuret-tema (Regis 2001: 183ff). Hjälten är ensam och ofta besviken på livet och på kvinnorna, han är inte sällan arrogant, men samtidigt sårbar och hjältinnan räddar honom från isolering och känslolöshet, samtidigt som han räddar henne från maffiabossar och seriemördare. Men i senare verk av Roberts, som exempelvis *Jagad av lögnen* (2012) är det snarare hjältinnan som är den emotionellt sårade som behöver

---

<sup>4</sup> Romance är en genre med låg status, vilket naturligtvis även påverkar forskningen om den. Linda J. Lee menar i artikeln "Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked Fairytales" att romanceforskare lätt hamnar i två olika grupper: "Most scholarship on romance novels falls into one of two polarized camps that view these novels as conservative forms that uphold existing patriarchal structures, or as subversive resisting forms that challenge existing structures" (Lee 2008: 54). Jag kan tycka att Lee har en poäng och onekligen hamnar ibland både Regis och Kimblé i en försvarande position. Samtidigt är det omöjligt att som forskare undvika att förhålla sig till den status genren har.

räddas och helas av hjälten. I dag är det vanligt med hjältinnor som ”gett upp” kärleken och som bär på mörka hemligheter och som inte längre behöver räddas från maffiabossar (de klarar av dem själva) men de behöver hjälp att våga lita på en annan människa igen och att tro på kärleken. Skönheten och odjuret finns fortfarande kvar, men det är hon som är Odjuret och han som är den frälsande Skönheten.

Varför har då just temat med en skönhet som frälser/räddar ett odjur varit så viktigt inom romance? Jag skulle argumentera för att det handlar om maktbalansen mellan hjälte och hjältinna. Catherine Roach skriver i artikeln: ”Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy” att i romance är hjälten både en krigare och någon som hjältinnan behöver ta hand om, men framför allt är han trogen:

The romance fantasy, in other words, is that the hero will come, in all his fierce and possessive patriarchal warrior – king glory, but that he will also forever stay: emotionally vulnerable, devoted unto death, serving his mistress with his sword and his heart. (Roach 2010: opaginerad)

Samtidigt som denna alfaman är just en alfaman och i och med detta, stark, smart och skicklig, är han också sårbar och för evigt tacksam mot den hjältinna som ”räddat” honom. Idag ser vi en ny stark trend i romance med jämställda par där ingen dominerar den andre, men det går inte att sticka under stol med att i mycken romance har vi haft hjältar som i stort och smått fått sin vilja igenom och som ofta haft både mer muskelstyrka, mer pengar och mer makt än hjältinnan. I roman efter roman har hjältinnor behövts räddas men eftersom hjältarna också varit i behov av frälsning, har den ojämna maktbalansen justerats en aning. Han har behövt henne lika mycket som hon har behövt honom.

Innan jag går vidare vill jag ge några exempel på hur dessa omskrivningar av folksagan kan se ut. Ett exempel är, som nämnts, Eloisa James *When Beauty Tamed the Beast* (2011) där historien är placerad under Regency-epoken. Odjuret är enstöringen Piers som efter att ha fått sitt hjärta krossat, lever isolerad på sitt gods i Wales. Skönheten är den unga Linnet som är fast besluten att ”rädda” honom, vilket i denna version innebär att få honom att tro på kärleken igen. Ett liknande tema finner vi i Hannah Howells *Beauty and the Beast* (1992) som utspelar sig under 1300-talet. Här tvingas den unga och vackra Gytha gifta sig med ”the red devil”, den ärrade Thayer som i likhet med James hjälte, också fått sitt hjärta krossat av en manipulerande kvinna. Samtidigt som intrigerna på ytan har rätt lite att göra med själva folksagan, är temat det samma och romantikerna naturligtvis inte valda på måfå. Läsaren kan, med hjälp av paratexten, få en förståelse för vad romanen ska komma att handla om. Ett tredje exempel som riktar sig till yngre läsare är Wendy Mass *Twice Upon A Time. Beauty and The Beast* (2012) med undertiteln *The Only One Who Didn't Run Away*. Denna roman ligger närmare sagan än de tidigare, men är en nytolkning som friskt blandar element från en rad olika sagor och där skönheten snarare utmärks av att vara ovanligt klipsk, än av att vara vacker och/eller god. Här handlar det mer om att hjältinnan behöver rädda hjälten än att hon behöver tämja honom.



Bild 1

### En Skönhet från 1700-talet

Den mest kända versionen av *Skönheten och odjuret* är Madame de Beaumonts version från 1756, publicerad i hennes *Magasin des Enfants*. Denna version kan med viss försiktighet kallas för en "urtext" till många av de moderna omskrivningarna jag diskuterar, då det naturligtvis finns andra tidiga versioner av sagan som exempelvis bröderna Grimms, samtidigt som just Beaumonts version verkar vara den mest spridda.

I denna version är det didaktiska perspektivet viktigt. Barnen skulle lära sig något av historierna de läste (Tatar 2017: xii). Skönheten är i denna version en av tre systrar, men i

motsats till systrarna som är själviska och elaka, är hon alltigenom god: "The youngest, as she was handsome, was also better than her sisters" (de Beaumont 2003: opaginerad). Systrarna drömmer om materiellt välstånd och när fadern ger sig av på en resa, vill de ha smycken och kläder, medan Skönheten endast vill ha en ros. Fadern hamnar efter en storm i Odjurets slott och tas väl om hand, han får äta sig mätt och sova ut, men naturligtvis slutar besöket illa. När fadern fångslas av Odjuret efter att ha plockat en ros i hans trädgård för att ge till sin yngsta dotter, är Skönheten genast redo att ge upp sitt liv för honom. "I will deliver myself up to all his fury, and I am very happy in thinking that my death will save my father's life, and be proof of my tender love for him" (de Beaumont 2003: opaginerad). Skönheten offerar sig själv för att rädda sin far som återvänder hem, men Odjuret dödar henne inte, utan behandlar henne som en ärad gäst istället och efter en tid, kommer hon att se honom som något annat än ett odjur. Hon ser hans inre själ.

Among mankind, (says Beauty) there are many that deserve that name more than you, and I prefer you, just as you are, to those, who, under a human form, hide a treacherous, corrupt, and ungrateful heart. (de Beaumont 2003: opaginerad)

Odjuret friar gång på gång till henne, men då hon inte älskar honom, tackar hon nej. Det är inte förrän hon blivit lurad av sina systrar att stanna hemma längre än hon lovat och Odjuret blir dödligt sjuk av längtan, som Skönheten inser att hon älskar honom. Hon lovar att gifta sig med honom och han förvandlas till en ståtlig prins och får ett lyckligt slut, värdigt vilken romance-roman som helst. "The prince married Beauty, who lived with him for a long time in perfect happiness, for their marriage was founded on virtue" (de Beaumont 2003: opaginerad). Systrarna förvandlas i en version till statyer och tvingas att resten av sina liv beskåda Skönhetens lyckliga liv.

Vad är det då som utmärker Skönheten? Jo, hennes "virtue" som på svenska ofta översätts med "dygd", vilket kan bli en smula missvisande. Här handlar det om mer än att vara god, lydig och oskuld. Tatar skriver i sitt förord till samlingen *Beauty and the Beast. Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World* att: "What makes Beauty virtuous? To begin with, she seems possessed of a yen for acts of self-sacrifice" (Tatar 2017: xiii). Skönheten är osjälviskheten personifierad och genom att gång på gång sätta andras behov framför sina egna, lär hon Odjuret att göra detsamma. Men denna version av sagan bär med sig ett dubbelt budskap.

In a move rare in fairytale worlds, it gives us a double trajectory in its standard version; a cursed Beast in search of redemptive love, and a captive Beauty who discovers that essences transcends appearances. (Tatar 2017: ix)

Skönheten frälser Odjuret genom sin godhet, sin moraliska inre kompass och sin osjälviskhet, och lär sig under tiden att skönhet kan finnas under ytan.

Beaumonts version av sagan är riktad till barn och här finns inga inslag som ens andas att vare sig Skönheten eller Odjuret har en sexualitet.

## Disneys version

Det är intressant att jämföra den klassiska versionen av sagan med en av de senaste, nämligen Disneys version från 2017 där filmmanuset också getts ut som bok med samma titel: *Beauty and the Beast* (2017). I det följande utgår jag från denna bok. Samtidigt som den på många plan följer den klassiska sagan finns det naturligtvis skillnader. Här får vi en bakgrundshistoria till varför Odjuret blivit ett odjur. Prinsen är självisk och grym och bryr sig endast om sina egna behov. Till skillnad från den tecknade versionen från 1991, ger denna en förklaring i att prinsen tidigt förlorar sin mamma och uppfostras av en brutal och grym far (Disney 2017: 150).<sup>5</sup> I denna version av folksagan är Belle (som Skönheten heter här) ett enda barn och vi skonas från systrarnas straff i slutet av sagan. Och precis som i den tecknade versionen från 1991, fokuseras det mer på Belle. Om Skönheten i den äldre versionen är fullkomligt nöjd med att stanna hemma resten av sitt liv och ta hand om sin far, vill Belle något mer. Hon läser och drömmer sig bort från den småstad hon lever i där hon inte passar in.

Redan innan Odjuret trätt in på scen, inser vi att det finns olika sorters odjur. Belle är den enda i den lilla isolerade franska staden som ser Gaston för vad han är. Alla andra antingen beundrar eller älskar honom: "But she just couldn't stand the man. There was something *beastly* about him" (Disney 2017:32). Här blir också temat att se en inre skönhet betydligt tidigare presenterat än tidigare.

Precis som i Madame de Beaumonts version är Belle omedelbart redo att ge upp sitt liv för att rädda sin far men här tar det inte lång tid innan hon börjar se på Odjuret med andra ögon. Belle ser för första gången Odjuret: "She felt a strange pang of what was almost sympathy for the giant creature" (Disney 2017: 77). Odjuret visar sig vara en gästfri värd, han läser Shakespeare och lär sig snart att både konversera och roa henne. Och Belle veknar. "She no longer shuddered if he accidentally brushed her with his paw" (Disney 2017: 162). Här finns en antydning av erotik och även om Belle och Odjuret vare sig smeker eller kysser varandra, innan förvandlingen skett, finns här en sexuell spänning mellan dem. Precis som i tidigare versioner av sagan är det inte förrän Odjuret lärt sig att sätta andras behov framför sina egna och låtit henne gå och på grund av det är på väg att dö, som Belle inser att hon älskar honom. Här är emellertid inte Odjuret döende på grund av ett brustet hjärta utan för att Gaston knivhuggit honom. Belle hinner fram innan han drar sitt sista andetag och de kysser varandra:

It was a kiss Belle would never forget – one better than any in all the books she had read. It was a kiss full of apology, full of thankfulness, and full of deep, deep love. It was a kiss full of enchantment. And as their lips met, the magic exploded from them to the rest of the castle. (Disney 2017: 240)

Odjuret förvandlas till en ståtlig prins, förbannelsen hävs över slottet och sedan kan de leva lyckliga i alla sina dagar.

---

<sup>5</sup> Samtidigt får vi i denna bok från 2017 en förklaring till varför tjänarna i slottet också förvandlats i denna version. Mrs Potts förklarar för Belle att de straffas för att de aldrig ingrep och skyddade prinsen från hans våldsamma far.

## Odjuret som vampyr

Även om Disneys version av Skönheten och Odjuret blivit en stor succé, är framgången endast en susning jämfört med den som "fenomenet" *Twilight* haft. När Stephanie Meyers första roman *Twilight* kom 2005 blev den mycket snabbt dels ett bästsäljande fenomen, dels en startpunkt för en våg av vampyrberättelser för ungdomar som följde ett liknande mönster. Amy Billone menar i *The Future of the Nineteenth-Century Dream-Child* att Meyers romaner kom helt rätt i tid och fångade upp en hel generation som vuxit upp med Rowlings Harry Potter och nu var redo för något nytt (Billone 2016: 91). I Bokprovnings<sup>6</sup> från 2008 konstateras att vampyrer tillsammans med dystopier dominerar bland ungdomslitteraturen: "Vanligast förekommande är de eleganta, sorgset vackra vampyrerna som besitter alla egenskaper som uppskattas i vårt samhälle, med undantag för själva kosthållningen" (Bokprovnings 2008: 4). Med Anna Höglunds terminologi förvandlades vampyrerna från monster till humanvampyrer som å ena sidan ofta bar på ett Nietzsche komplex, men å andra sidan ofta drömde om sin förlorade mänsklighet. Höglund skriver:

I vår samtid har vampyrmannen transformerats från hänsynslös kvinnotjusare med smak för våldsam och perverterad sex, till asketisk romantiker som törstar efter intimitet och den sanna, äkta kärleken. (Höglund 2009: 333)

Vampyren har blivit en av de grubblande olyckliga hjältarna som behöver frälsas/hel-sas/räddas av en Skönhet till hjältinna.

Hur ser då sagan om Skönheten och Odjuret ut i *Twilight*? Edward är definitivt ett odjur och här är det Bellas blod som inledningsvis lockar honom. I Meyers oavslutade roman *Midnight Sun* som släpptes på nätet berättas historien ur Edwards perspektiv och hans första reaktion när han träffar Bella är just begär efter hennes blod. "I was a vampire, and she had the sweetest blood I'd smelled in eighty years" (Meyer 2008: 10). Bella förstår inte att han lockas av henne, utan tror att hon på något sätt fyller honom med avsmak. "He was glaring down at me again, his black eyes full of revulsion" (Meyers 2015: 17). Även om Bella längre fram i trilogin kommer att hjälpa Edward att återfå en del av sin mänsklighet, är hon i början av deras relation ett hot, eftersom hon helt enkelt luktar oemotståndligt och Edward vill bita henne. Redan från början finns det en sexuell spänning mellan dem och det är ju begär som från början initierar deras relation. Billone påminner oss i sin analys om att Stephen King gav Meyers serie etiketten "tweenager porn" (Billone 2016: 93). Edward vill gärna dricka Bellas välsmakande blod och hon tycker han är nästan oemotståndligt attraktiv. Att Edward är ett Odjur är tydligt redan från början. "'What if I'm not the superhero? What if I'm the bad guy?' He smiled playfully, but his eyes were impenetrable" (Meyers 2015: 63). Men även när Bella inser att Edward är en vampyr som törstar efter hennes blod, kan hon inte undgå att älska honom.

*Twilight* är i mycket paranormal romance och här finns spår efter flera välkända folksagor. Sara Buttsworth menar i artikeln "CinderBella. Twilight, Fairy Tales, and the Twenty-First-Century American Dream" att just Askungesagan är väsentlig i Meyers trilogi. Bella går från att vara sheriffens dotter till att bli prinsessa och får inte bara rikedom utan även evigt liv

---

<sup>6</sup> Bokprovnings är den årliga genomgång som Svenska Barnboksinstitutet gör av all barn- och ungdomslitteratur som ges ut i Sverige.

(Buttsworth 2010). Här finns ett Snövit-tema och definitivt ett starkt Skönheten och Odjuret-tema, men det är inte Skönhetens dygd, hennes oskuldskraft som inledningsvis lockar Odjuret, utan här har vi ett Odjur som mer drivs av begär, först efter Skönhetens blod och sedan efter hennes kärlek. Samtidigt finns det en hel del spår efter folksagans Skönhet även i Bella. I *Midnight Sun* får Edward konstatera att Mike, en i gänget av alla unga män som tränar efter Bella, inte alls ser vem Bella är:

He hadn't observed the unselfishness and bravery that set her apart from other humans; he didn't hear the abnormal maturity of her spoken thoughts. He didn't perceive that when she spoke of her mother, she sounded like a parent speaking of a child rather than the other way around. (Meyer 2008: 92f)

Plötsligt blir Bella en rätt traditionell version av Skönheten då Odjuret inte bara lockas av hennes kropp (blod) utan också av hennes osjälviskhet och hennes vilja att offra sig för andra.

Samtidigt är det intressant att se hur vi kan tolka Skönheten på olika sätt. Billone plockar i sin analys av *Twilight* också upp folksagan, men påpekar också hur Emily Brontës *Wuthering Heights* är en viktig intertext i romanen. I hennes analys blir Skönheten den starka och aktiva:

To what extent is Belle a triumphant heroine like 'Beauty' might be in a revised modernized version of the fairy tale 'Beauty and the Beast'? To what extent is she a victim who inherited her name from the utterly frail and even pathetic Isabella Linton? (Billone 2016:101)

När Billone alluderar till Skönheten med epitetet "triumphant" påminner hennes analys i mycket den som romance-forskare som Regis och Kimblé presenterar där hjältinnan som räddar ett Odjur till hjälte beskrivs som stark, aktiv och nästan feministisk.

## En Skönhet att piska

E.L. James *Fifty Shades of Grey* (2011) har precis som *Twilight* blivit en bästsäljare utan like och lett till en våg av erotisk romance (Nilson 2015: 103ff). James började sin författarbana med att skriva fan fiction kopplad till *Twilight* trilogin och den första versionen av *Fifty Shades of Grey* publicerades på nätet under titeln "Master of the Universe". James trilogi är i mycket en hybrid där flera olika genrer blandas, men många (mig själv inkluderad) läser den främst som romance.

These books are unabashedly romantic. They follow the tried-and-true formula for romance and the series end happily. And, as previously stated, this would hold true even if aliens came down and vacuumed all the sex out of all the copies in existence. With that in mind, there can be no denying that the *Fifty Shades* series is a romance. (King 2012:78)

Och precis som i mycken annan romance finns här tydliga spår av folksagor. Även här finns ett Askunge motiv då den unga Ana dras in i en glamourös värld av Christian som också öser dyra presenter över henne. Hon går på ett sätt från att vara collegestudent till att bli prinsessa. Men här finns också ett tydligt Skönheten och odjuret tema. Katherine Ramsland menar att James romaner definitivt är romance, och tycker att de innehåller vad hon tolkar som en typisk "kvinnlig" fantasi:

Women of all ages are drawn to the Beauty and Beast archetype found in the Fifty Shades trilogy, where the strength of a man's love is measured by his willingness to restrain his aggression. It's the ultimate female fantasy. (Ramsland 2012: 214)

Att Christian är ett Odjur är rätt snabbt etablerat i trilogin. Han är den rika multimiljonären som bestämmer över tusentals anställda och han gör tidigt klart för Ana att det är han som bestämmer. I *Fifty Shades of Grey* menar han att "I'm used to getting my own way, Anastasia", he murmured. 'In all things'" (James 2012: 44). Detta gäller även i personliga relationer där han inledningsvis kräver att Ana ska skriva på ett kontrakt och bli hans sexslav. Istället för att bli irriterad, fascineras Ana av hans dominanta sida. "I'm paralyzed with a strange, unfamiliar need, completely captivated by him" (James 2012: 49). Den första boken avslutas med att Ana lämnar honom då hon inte står ut med att han blir sexuellt upphetsad av att slå henne, men det dröjer inte många sidor in i del 2 *Fifty Shades Darker* innan de är tillsammans igen. Och i denna del blir det än mer tydligt att Christian både är ett Odjur och ser sig själv som ett Odjur. "I'm a sadist, Ana. I like to whip little brown-haired girls like you because you all look like the crack whore – my birthmother" (James 2012: 329). Samtidigt är det tydligt att Christian precis som Odjuret i Disneys film har blivit ett Odjur på grund av tidigare erfarenheter. Christians mamma beskrivs som en drogmissbrukare och prostituerad och det antyds att hennes kunder förgripit sig på Christian då han var barn.<sup>7</sup> Christian behöver helas och här träder Ana in som Skönheten. Men hur helar Ana honom?

Precis som i *Twilight* inleds deras relation av ett ömsesidigt begär. Hon som är oskuld och aldrig tidigare varit särskilt intresserad av sex, dras omedelbart till Christian. Och han som inte kan tänka sig att ha sex utan kontrakt (och handklovar) har plötsligt "vaniljsex". "'I've never had vanilla sex before. There's a lot to be said for it. But then, maybe it's because it's with you", (James 2012: 132) säger Christian efter han och Ana haft sex tillsammans för första gången. Ana beskrivs som oskuldsfull och naiv, men här är det egentligen varken hennes osjälviskhet eller hennes vilja att uppoffra sig som Christian dras till, utan snarare hennes vilja att underkasta sig, hennes barnsliga sätt att se på världen och naturligtvis hennes unga och åtråvärda kropp.

Till skillnad från många av hans tidigare relationer, lyder inte Ana honom i allt. När Ana inte går med på att underteckna kontraktet, godtar Christian detta för att hålla relationen vid liv. Samtidigt är det påfallande vanligt förekommande i trilogin att Ana gör något som retar Christian och han "straffar" henne med BDSM-sex. I tredje delen, *Fifty Shades Freed* blir Ana gravid och Christian vill inte ha barnet. "Diapers and vomit and shit!" (James 2012: 418). Han ser barnet som något som kommer att inkräkta på deras relation, något som kommer att dra Anas uppmärksamhet bort från honom och han blir genast irriterad över den nu illamående Ana inte vill leka i "det röda rummet" längre. Det är egentligen först här som Ana sätter ned foten och skäller ut honom: "But you're an adult now - you need to grow up and smell the fucking coffee and stop behaving like a petulant adolescent" (James 2012: 434). För Ana är det självklart att barnet måste komma först. När Christian inser att han riskerar att förlora Ana, ändrar han sig och vi når det lyckliga slutet. Å ena sidan kan man

---

<sup>7</sup> I *Grey* från 2015 berättar E. L James samma historia som i *Fifty Shades of Grey*, men denna gång ur Christians perspektiv och i denna roman är det mer fokus på hans traumatiska minnen från barndomen.



läsa detta som att Ana lär honom empati, men å andra sidan är det i texten mer fokus på att han inte vill ge upp Ana än på att han vill bli far.

## Avslutning

Som jag tidigare varit inne på har romance, som vilken annan genre, förändrats och utvecklats under årens lopp. Dess hjältinnor har fått mer skinn på näsan, dess hjältar har blivit mindre arroganta och maktfullkomliga och maktförhållandet mellan dem börjar att förändras. Samtidigt är vissa motiv fortfarande ofta återkommande och ett av dessa är Skönheten och Odjuret. I både paranormal romance och erotisk romance tycker jag mig se en version av Skönheten där hennes styrka, hennes möjlighet att förändra och frälsa hjälten allt tydligare kopplas till hennes kropp. Hon förändrar hjälten då han vill ha henne och då han inser att han måste ändra på sig för att hon ska göra sin kropp tillgänglig. Hon går från att vara godheten personifierad till att bli något som hjälten attraheras av och om det är hennes "själ" eller "rena hjärta" som räddar och frälsar hjälten i tidiga versioner, är det idag i vissa fall snarare hennes åtråvärda kropp, vilket artikeltiteln anspelar på. Att kvinnor reduceras till "kroppar" är på inget sätt något nytt, utan detta exempel måste naturligtvis läsas som ett av många.

I paranormal romance finns det gott om romaner där en mänsklig kvinna räddar en vampyr, varulv eller fallen ängel. I erotisk romance med dagens intresse för BDSM-sex är det betydligt vanligare att hon är den underdåniga och han är den som bestämmer. Rent krasst är det ont om kvinnor som är Odjur utan vår roll verkar fortfarande vara att agera Skönhet. Samtidigt som det onekligen går att läsa in en styrka, en slags agens i att frälsa/rädda ett odjur och nå det lyckliga slutet och samtidigt som både en Edward och en Christian i Meyers och James versioner till syvende och sist längtar lika mycket efter kärlek som efter sex, finns det något både intressant och problematiskt i hur Skönhetens styrka i dessa moderna versioner i så hög grad ligger i att hjälten åtrår hennes attraktiva kropp. Samtidigt som Skönheten i Beaumonts klassiska version naturligtvis speglar en både ålderdomlig och stereotyp föreställning av den unga kvinnan som "ren och god" med en inre moralisk kompass, speglar Skönheten hos exempelvis James en minst sagt lika stereotyp föreställning där kvinnans styrka tycks till stor del vila på att hjälten attraheras av hennes kropp.

## Referenser

- Beaumont, Madame de (2003) *Beauty and the Beast*, <https://www.gutenberg.org/files/7074/7074.txt> [170601]
- Billone, Amy (2016), *The Future of the Nineteenth-Century Dream-Child. Fantasy, Dystopia, Cyberculture*. New York, London: Routledge.
- Bokprovning (2009), årgång 2008. Svenska Barnboksintitutet. <http://www.sbi.kb.se/sv/Bokprovning/Dokumentation/> [170304]
- Buttsworth, Sara (2010), "CinderBella. Twilight, Fairy Tales, and the Twenty – First – Century American Dream", i Nancy R. Reagin (red.), *Twilight and History*. Hoboken: John Wiley & Sons, s. 47–69.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, Gillian Lathey & Monika Woźniak (2016), *Cinderella across Cultures. New Directions and Interdisciplinary Perspectives*. Detroit: Wayne State University Press.

- Disney (2017), *Beauty and the Beast. Book of the Film*. Adapted by Elizabeth Rudnick. Screenplay by Evan Spiliotopoulos, Stephen Chbosky och Bill Condon, Bath: Parragon Books.
- Dixon, Jay (1999), *The Romance Fiction of Mills & Boon. 1909 – 2000*. New York: Routledge.
- Yenika-Agbaw, Vivian, Ruth McKoy Lowery och Laretta Henderson (red.) (2013), *Fairy Tales with a Black Consciousness. Essays on Adaptations of Familiar Stories*. London: McFarland.
- Fuchs, Barbara (2004), *Romance*. London, New York: Routledge.
- Goris, An (2012), "Mind, Body, Love: Nora Roberts and the Evolution of Popular- Romance Studies", *Journal of Popular Romance Studies*, 3.1.
- Howell, Hannah (1992), *Beauty and the Beast*. New York: Zebra Historical Romance.
- Höglund, Anna (2009), *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Växjö: Växjö University Press.
- James, E. L. (2012), *Fifty Shades of Grey, Fifty Shades Darker, Fifty Shades Free* (samlingsvolym). New York: Vintage Books.
- James, Eloisa (2011), *When Beauty Tamed the Beast*. New York: Avon Books.
- Kimblé, Jayashree (2014), *Making Meaning in Popular Romance Fiction. An Epistemology*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- King, D.L. (2012), "Is Fifty Shades Erotica?", I Lori Perkinbs (red.), *Fifty Writers on Fifty Shades of Grey*. Dallas: Benbella Books, s. 43 - 49.
- Lee, Linda (2008), "Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked FairyTales", *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, vol.22, no.1.
- Mass, Wendy (2012) *Twice Upon a Time. Beauty and the Beast. The Only One Who Didn't Run Away*, New Tork: Scholastic Inc.
- Meyer, Stephanie (2015) *Twilight/Life and Death. Twilight Reimagined*. New York: Little, Brown and Company
- Meyer, Stephanie (2008) *Midnight Sun*. Partial draft. <http://stepheniemeyer.com/project/midnight-sun/> [161104]
- Nilson, Maria (2015) *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag.
- Nilson, Maria (2013) *Teen Noir. Om mörkret i modern ungdomslitteratur*. Lund: BTJ Förlag.
- Radway, Janice (1984) *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. North Caroline: University of North Carolina Press.
- Ramsland, Katherine (2012) "Being Stretched. The Risk and Riches of a 'Limit-Experience'", *Fifty Writers on Fifty Shades of Grey*. red. Lori Perkins. Dallas: Benbella Books, s. 213- 220.
- Regis, Pamela (2003) *A Natural History of the Romance Novel*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Roach, Catherine M. (2016) *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture*, Indiana: Indiana University Press.
- Roach, Catherine M. (2010) "Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy", *Journal of Popular Romance Studies*, 1.1., <http://jprstudies.org/2010/08/getting-a-good-man-to-love-popular-romance-fiction-and-the-problem-of-patriarchy-by-catherine-roach/> [170103]
- Roberts, Nora (2012) *Jagad av lögnen*, översatt av: Ylva Stålmarch, (Chasing Fire), Stockholm: Alberts Bonniers Förlag.
- Sullerot, Evelyn (1979) *Women on Love. Eight Centuries of Feminine Writing*, London: Doubleday.

- Tartaglione, Nancy (2017) “‘Beauty And The Beast’ Enchants \$900M At WW Box Office; Crosses \$400M Domestic”, <http://deadline.com/2017/04/beauty-and-the-beast-crosses-900-million-worldwide-box-office-400-million-domestic-1202062137/> [170602]
- Tatar, Maria (2017) “Introduction: The Odd Couple in Tales as Old as Times”, i Maria Tatar (red.), *Beauty and the Beast. Classic tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*. London: Penguin Books.
- Tatar, Maria (red.) (2017), *Beauty and the Beast. Classic tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*. London: Penguin Books.
- Vivanco, Laura (2011) *For Love and Money. The Literary Art of Harlequin Mills & Boon Romance*, Penrith: Humanities - Ebooks.co.uk

**Bildförteckning:**

Bild 1: Omslag av Walter Crane

<https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/beauty-beast-cover/> [20171023]

# Vampyrerna i Charlotte Perkins Gilmans tapet: En intertextuell studie av vampyrmotivet i *The Yellow Wallpaper* och Edgar Allan Poes *Ligeia*

Anna Höglund

## Inledning

År 1892 publicerade tidskriften *The New England Magazine* Charlotte Perkins Gilmans novell *The Yellow Wallpaper*. I dag betraktas *The Yellow Wallpaper* som ett mycket betydelsefullt feministiskt verk inom den amerikanska litteraturhistorien.<sup>1</sup> Forskningen kring novellen är omfattande och *The Yellow Wallpaper* har analyserats av akademiker från en rad vetenskapliga discipliner.

I den här artikeln utför jag en intertextuell analys av *The Yellow Wallpaper* och Edgar Allan Poes novell *Ligeia* (1838) i syfte att visa hur de båda författarna utför vad jag kallar för litterära *maktimprovisationer* på sin samtids vampyrmotiv.<sup>2</sup> Jag hävdar att Poes improvisation på vampyrmotivet kan placeras i en patriarkal författartradition medan Perkins Gilman använder vampyrmotivets karakteristiska stoff för att ge emfas åt sina för samtiden kontroversiella feministiska ståndpunkter.

Idag är det väl känt att Perkins Gilman influerades av den gotiska litterära traditionen när hon skrev *The Yellow Wallpaper*. Det tog emellertid närmare ett århundrade innan Perkins Gilmans novell identifierades som ett betydelsefullt verk inom den gotiska genrens kanon på en bredare front inom vetenskapen. Så sent som 1989 skriver Greg Johnson i sin inflytelserika studie "Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in 'The Yellow Wallpaper'" att Perkins Gilmans novell ännu inte fått sitt fulla erkännande som ett gotiskt mästerverk och att den är: "under-read, still haunting the margins of the American literary canon." (Johnson 1989: 530) I "Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in The Yellow Wallpaper" utför Carol M. Davison en utmärkt studie av de gotiska influenserna i *The Yellow Wallpaper*. I artikeln kommenterar artikelförfattaren Johnsons studie och hon beskriver den som "a fairly satisfactory general overview of the 'The Yellow Wallpaper' as a Gothic production." (Davison 2004: 47) Davison tillägger dock att Johnson "[...] ultimately overlooks [...] the extent and ends to which Gilman adapts traditional Gothic conventions" eftersom han inte hade tillgång till senare års banbrytande studier av genren "the Female

---

<sup>1</sup> 1973 publicerade feministen Elaine Ryan Hedges ett efterord till *The Feminist Press* utgåva av Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*. I sitt efterord belyste Hedges flera av de feministiska ingångar som fortfarande studeras idag och efterordet har blivit en tidig feministisk nyckeltext för studiet av novellen. I de feministiska analyserna av *The Yellow Wallpaper* utgår man ifrån att Perkins Gilmans novell är allegorisk och i studierna granskas olika aspekter av 1800-talets genusediskurs.

<sup>2</sup> När man använder ett intertextuellt perspektiv studerar man bland annat olika texters relation till varandra. Termen myntades av Julia Kristeva 1966 i anknytning till Michail Bachtins teorier om den dialogiska texten.

Gothic”. (Davison 2004: 47–48) Davison noterar därmed en viktig utveckling i studierna av de gotiska influenserna i Perkins Gilmans novell från 1980-talet fram tills idag. Om de tidigare analyserna av *the Yellow Wallpaper* i första hand visade hur Perkins Gilman mer generellt influerats av en gotisk tradition så är de senare årens studier i första hand intresserade av att beskriva hur författarinnan bidrog till att transformera den gotiska genren, genom att ge den en egen särart i sina verk, samt belysa hur hon använde sig av de gotiska övernaturliga motiven i genuspolitiska syften. Likt andra verk inom subgenren ”the Female Gothic” gestaltar de övernaturliga inslagen i *The Yellow Wallpaper* en rädsla för makt. En rädsla som beskrivs av Eugenia C. DeLamotte i *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (1990) som ”[...] a fear not only of supernatural powers but also of social forces so vast and impersonal that they seem to have supernatural strenght”. (DeLamotte 1990: 17)

I studiet av Perkins Gilmans författarskap påvisades tidigt likheter mellan Perkins Gilmans litterära produktion och Edgar A. Poes gotiska berättelser. Idag är det väl känt att Perkins Gilman var influerad av författaren. (Tomlinson 2010: 233) Inflytandet från Poes verk i *The Yellow Wallpaper* nämns emellertid ofta i mer svepande och generaliserande ordalag och det utreds sällan mer utförligt. Explicita samband har dock påvisats i studier av verk som *The Pit and the Pendulum*, *The Fall of the House of Usher*, *Masque of the Red Death* och *The Black Cat*. (Tomlinson 2010: 235) Bland de mer grundliga studierna återfinns exempelvis Niles Tomlinsons ”Creeping in the ”Mere”: Catagenesis in Poe’s ”Black Cat” and Gilmans ”Yellow Wallpaper”, Dennis R. Perrys och Carl H. Sederholms ”Feminist ”Usher”: Domestic Horror in Gilman’s ”The Yellow Wallpaper”” samt Veronica Shimanovskayas ”The Repurposing of Poe: Charlotte Perkins Stetson’s ”The Yellow Wall-Paper”” (en studie av *The Pit and the Pendulum*).

Även samband mellan *The Yellow Wallpaper* och Poes novell *Ligeia* har uppmärksammats. Det gäller då särskilt de två författarnas användning av arabeskmönster i de båda novellerna. Oftast nämns bara likheten utan att dess mening utreds utförligare. I artikeln ”Wild Semantics: Charlotte Perkins Gilman’s Feminization of Edgar Allan Poe’s Arabesque Aesthetics” gör emellertid Gabriele Rippl en mer ingående studie av ”Poe’s aesthetic influence – and, in particular, the concept of the arabesque – on Gilman’s writing”. (Rippl 1999: 123) I sin artikel lyfter hon fram verk som *Metzengerstein* (1832), *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Pit and the Pendulum*” (1842) samt *Ligeia*. Studien är intressant då den redogör för den metaforiska och semantiska mening som Poe tilldelade arabeskmönstret i sin produktion.<sup>3</sup> Rippl diskuterar även på ett högst relevant sätt hur Perkins Gilmans använder arabesken som estetiskt koncept i sin novell för att utforska maskulina och feminina läspraktiker och för att skapa ett samband mellan det ”estetiska” och ”politiska”. Sambandet mellan arabeskmönstrets estetik och politik diskuteras även av Rae Beth Gordon i artikeln ”Interior Decoration in Poe och Gilman”. Gordon redogör för intressanta sociohistoriska kopplingar mellan arabeskmönstret och föreställningar gällande galenskap

---

<sup>3</sup> Poe var kritisk till Sir Walters Scott som i sin essä ”On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman” beskriver Hoffmans användning av koncepten arabesk och grotesk som negativa koncept som vittnade om författarens ottyglade morbida fantasi. Poe försökte skilja de båda koncepten ifrån varandra men framförallt argumenterade han för att de hade säregna estetiska värden och skulle ses som positiva psykologiska koncept, inte negativa (Rippl 1999: 124).

och åtrå under 1800-talet. Studien kan inte sägas vara ett komparativ av *The Yellow Wallpaper* och *Ligeia* men Gordons artikel belyser ändå samband mellan de båda novellerna då hon på ett övertygande sätt visar hur arabeskmönstret under 1800-talets befästs med betydelser och meningar starkt rotade i samtidens kulturella ideologiska föreställningar och hur dessa meningar bidrar till att förstärka centrala motiv i de båda novellerna. I studentarbetet "Between the Bed and the Bars: The Gothic as Gender Difference in Poe and Gilman" av Maria Alberto utförs en direkt komparation mellan *The Yellow Wallpaper* och *Ligeia*. Alberto utför en språkanalys av användningen av ett första personspektiv och det semantiska konceptet "ornate language" i de båda novellerna och i sitt slutord konstaterar hon att:

Ultimately, then, the comparison of Gothic elements such as first-person narrative and ornate language in the opposite-sex portrayals of Poe's "Ligeia" and Gilman's "Yellow Wallpaper" yields both similarities and differences in these authors' use of such techniques. (Alberto 2014)

Med undantag av de ovan nämnda texterna har jag inte funnit någon utförligare komparativ studie av *The Yellow Wallpaper* och *Ligeia*. I den här artikeln vill jag därför undersöka de intertextuella sambanden mellan de båda novellerna på ett mer ingående sätt än vad som skett i tidigare forskning. Jag vill också ställa vampyrmotivet i centrum för min analys då jag anser att det kan bidra med kompletterande och relevanta kunskaper till tidigare studiers framställning av verket som en betydelsefull text inom subgenren "the Female Goth". Vampyrmotivet i Poes noveller har analyserats tidigare inom forskningen men jag har inte funnit några analyser som beskriver dess betydelse för förståelsen av Gilman Perkins novell.<sup>4</sup> Jag har inte heller funnit några studier av vampyrmotivet i *The Yellow Wallpaper*. En kritisk läsare av min artikel må hävda att det beror på att det helt enkelt inte finns något sådant i Perkins Gilmans novell. Jag avser dock argumentera för motsatsen då jag anser att Perkins Gilmans novell genomsyras av vampyrens motiv och att motivet dessutom är högst relevant för analysen av den feministiska ansatsen i verket.

Vad har då vampyrism med *The Yellow Wallpaper* att göra? Utan kunskap om 1800-talets vampyrmotiv kan det vara svårt att upptäcka några vampyrer i Perkins Gilmans tapet. Men tro mig, blodsugarna finns där och i min analys av novellen skall jag visa att berättelsen innehåller inte bara en, utan minst två vampyrer och därutöver en levande död.<sup>5</sup>

Artikeln är disponerad enligt följande: Jag inleder med en presentation av ett maktteoretiskt begrepp som är centralt för min analys. I samband med det beskriver jag hur föreställningarna kring manlig och kvinnlig kreativitet såg ut under 1800-talet och med avstamp i Poes vampyrberättelser ger jag exempel på hur gestaltningen och bruket av vampyrmotivet kan tolkas inom samtidens genusediskurs. Därefter följer en intertextuell analys av Poes *Ligeia* och Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*. Artikeln avslutas med en

---

<sup>4</sup> För tidigare analyser av vampyrmotivet hos Poe se exempelvis: Twitchell 1981: 166–171. Höglund 2011: 151–157.

<sup>5</sup> Vampyrmotivet har genomgått en mängd transformationer. Det kan därför vara viktigt att påpeka att gestaltningen av vampyrmotivet under 1800-talet skiljer sig en hel del ifrån framställningen av de vampyrer vi möter i dagens populärfiktion. Särskilt under tidigt 1800-tal var gestaltningen av vampyren mer sublim och tidens författare influerades starkt av gestaltningen av karaktärer i den grekiska mytologin som Lamia. Jag återkommer till en beskrivning av lamian längre fram i min artikel. För en utförlig beskrivning av vampyrens motiv under 1800-talet se: Höglund 2009, Höglund 2011.

identifiering av samtliga vampyrer i Perkins Gilmans gula tapet samt en konkluderande diskussion i vilken jag ger exempel på hur Perkins Gilmans improvisation på vampyrens motiv kan tolkas ställt i ett sociohistoriskt sammanhang.<sup>6</sup>

### Patriarkala maktimprovisationer på vampyrens motiv under 1800-talet

Ett centralt begrepp i min analys av Perkins Gilmans novell är *maktimprovisation*. Begreppet introducerades av nyhistorikern Stephen Greenblatt i artikeln ”The Improvisation of Power” 1980. Greenblatt skriver att han i sina studier av renässansförfattare som Spencer, Marlowe och Shakespeare har funnit ”a crucial Renaissance mode of behavior”. (Greenblatt 1994: 50) Han kallar detta beteende för *maktens improvisationer* och beskriver det som en improvisation på befintliga kulturella föreställningar och fenomen i syfte att förbättra och befästa improvisatörens egen position i diskursens maktstruktur.

Maktens improvisationer återfinns inte bara i renässansens texter. De går även att finna i andra tiders litteratur.<sup>7</sup> I min avhandling *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (2009) hävdar jag att vampyren har varit och är en litterär karaktär som är särskilt väl lämpad att maktimprovisera på. Jag menar att författare har använt vampyrmotivet i syfte att befästa och/eller ifrågasätta ideologiska värderingar och normer som var livaktiga i deras samtid.<sup>8</sup>

Vampyrmotivet är högst relevant att studera ur ett genusperspektiv och det finns mängder med exempel på hur vampyrfiktionen kan ses som en arena för kamp om makt inom genusedisursen. I den här artikelns analys av *The Yellow Wallpaper* hävdar jag att Perkins Gilman gör en mycket medveten improvisation på vampyrmotivet för att uttrycka feministiska åsikter och göra ett skarpt inlägg i den samtida genusedebatten.<sup>9</sup>

För att läsaren skall kunna följa mitt resonemang behöver hen emellertid veta lite mer om de föreställningar kring manlig och kvinnlig kreativitet som var livaktiga på 1800-talet. I den konstnärliga kreativa processen tilldelades män och kvinnor fundamentalt olika roller, något som tydligt gestaltas i de manliga och kvinnliga författarnas maktimprovisationer på vampyrmotivet i samtiden.

Litteraturvetarna Gilbert och Gubar skriver i det feministiska verket *The Madwomen in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) om synen på manlig och kvinnlig kreativitet under 1800-talet. En av de centrala tankegångarna i Gilberts och Gubars framställning är att likväl som kvinnorna i samtiden var exkluderade ifrån författarnas skara kom kvinnan att skrivas in och fångas i den patriarkala litterära

---

<sup>6</sup> När man studerar en text ur ett sociohistoriskt perspektiv analyserar man den i relation till det samhälle som gett upphov till texten och beskriver hur den samhällsliga och kulturella kontexten påverkat textens utformning och ideologiska betydelse.

<sup>7</sup> Greenblatt skriver: ”I would argue that the phenomenon I have described is found in a wide variety of forms closer to home”. (Greenblatt 1994: 52)

<sup>8</sup> För en utredning av begreppet maktimprovisation samt en beskrivning av hur det kan användas i analysen av vampyrmotivet under historien se: Höglund 2009: 14–19.

<sup>9</sup> Jag ansluter mig därmed till den omfattande forskningstradition i studiet av *The Yellow Wallpaper* som visar att novellen skall läsas allegoriskt och som studerat Perkins Gilmans konstruktion av en kvinnlig språkdiskurs i relation till författarinnans samtida genusedisurs. Den gula tapeten symboliserar en ny vision av kvinnors skrivande: ”[...] which is constructed differently from the representation of women in the patriarchal language”. (Treichler 1984: 64). För exempel på studier av detta slag se exempelvis: Treichler 1984: 61–77, Ford 1985: 309–314.

diskursen, eftersom hon utgjorde ett subjekt för de manliga författarnas kreativitet (deras litterära skapande). Istället för att få ge utlopp för sin kreativitet genom eget skapande av konstnärliga uttryck blev kvinnans funktion inom 1800-talets manliga diskurs utslutande att förlösa mannens kreativa energi och skapande kraft. Föreställningarna inom den patriarkala diskursen var enligt Gilbert och Gubar starkt rotade i de manliga författarnas syn på sexualitet. Gilbert och Gubar skriver: "Male sexuality, in other words, is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense [...] a penis." (Gilbert & Gubar 2000: 4)

Utifrån det här biologiskt grundade tankesättet var det lika självklart att kvinnan saknade litterär kompetens som att hon saknade en penis. Kvinnans funktion inom både det sexuella spelet och litteraturskapandet var istället att, med Gilberts och Gubars ord, " [...] be acted on by men, both as literary and as sensual objects." (Gilbert & Gubar 2000: 18)

Kvinnan skulle med sin skönhet och sensualitet inspirera och bringa mannen kreativ energi. Hennes uppgift var också att göra allt som stod i hennes makt för att underlätta mannens arbete med sin egen intellektuella och kreativa utveckling.

Enligt Gilbert och Gubar var 1800-talets ideala kvinna en *husets ängel*. En kvinna som förutsågs leva för att tillgodose sin makes och barns behov. En husets ängel ställde inga krav på egen tid och utrymme för självförverkligande. Hon var mild och blid och fanns till hands när hon behövdes men utan att märkas. Hennes uppgift var enligt Gilbert och Gubar att vara "selfless". Inom den patriarkala författardiskursen romantiserades den änglalika kvinnan. Det medförde starka ideologiska implikationer:

Whether she becomes an *objet d'art* or a saint, however, it is the surrender of her self – of her personal comfort, her personal desires, or both – that is the beautiful angel-woman's key act, while it is precisely this sacrifice which dooms her both to death and to heaven. For to be selfless is not only to be noble, it is to be dead. A life that has no story, like the life of Goethe's Makarie is really a life of death, a death-in-life. (Gilbert & Gubar 2000: 25)

Den romantiska gestaltningen av änglalika, självupppoffrande kvinnor blev alltså en kraftfull normerande metafor för hur den viktorianska tidens borgerliga idealkvinna, husets ängel, förväntades framleva sitt liv. Den goda kvinnan, husets ängel, hade dock en elak tvillingssystem, *monsterkvinnan*: "[...] for every glowing portrait of a submissive woman enshrined in domesticity, there exists an equally important negative image that embodies the sacrilegious fiendishness of what William Blake called the "Female Will." (Gilbert & Gubar 2000: 28) Monsterkvinnan var allt det som husets ängel inte tilläts vara. Hon var sexuell utmanande, aggressiv, narcissistisk och krävde eget utrymme. Under 1800-talet fick hon, enligt min mening, sitt främsta litterära uttryck i vampyrkvinnans gestalt.

I studiet av manliga författares gestaltning av vampyrkvinnan under 1800-talet har uppmärksamheten i första hand riktats mot vampyrkvinnornas sexualitet och i sina analyser hävdar merparten av forskarna att det var den sexuellt utmanande kvinnan som framställdes som ett monster av de manliga författarna.<sup>10</sup> Det är som jag ser det en relevant analytisk

---

<sup>10</sup> En av de första forskarna som uppmärksammade vampyrkvinnans sexualitet var Mario Praz. (Praz 1970.) Därefter har det utförts så många studier av vampyrkvinnans sexualitet att det är närmast omöjligt att överblicka dem alla. För en utförligare beskrivning av studiet av vampyrkvinnans sexualitet se: Höglund 2009.



poäng men i mina studier av vampyrmotivet har jag kommit fram till delvis annorlunda resultat. För mig synes det som om den kvinnliga sexualiteten inte är den enda komponenten som utmärker de vampyriska kvinnorna. Som jag ser det är det *sexuell dragningskraft och skönhet i kombination med ett kreativt sinne och ett skarpt intellekt* som utmärker vampyrkvinnorna. Det är den kombinationen som fascinerar samtidens patriarkala diskurs så oerhört.<sup>11</sup>

Detta blir särskilt tydligt i de många vampyrberättelser som gestaltar temat kreativitet under 1800-talet. I berättelserna gestaltas ett ofta återkommande mönster och jag skall nu illustrera hur det såg ut med stöd i Edgar Allan Poes vampyrhistorier. Poe publicerade fem vampyrberättelser där temat kreativitet står i centrum. Den första berättelsen var *Berenice* (1835) därefter följde *Morella* (1835) och *Ligeia* (1838), och så slutligen novellen *Life In Death*, som efter omarbetning publicerades under titeln *The Oval Portrait* (1842). Poes berättelser är utmärkta att använda som exempel för att illustrera hur 1800-talets patriarkala författardiskurs improvisationer på vampyrmotivet såg ut eftersom de är så representativa. Poes historier är också väldigt lika varandra och de kan kort beskrivas enligt följande:

I centrum för berättelserna står en man och en kvinna. Mannen är berättaren och det är han som beskriver sin relation till kvinnan. Berättaren är en intellektuell och kreativ individ, han är författare, konstnär eller akademiker. Kvinnan är hans *musa*. Hon ger mannen inspiration och utgör källan för hans kreativitet. Kvinnorna beskrivs som omåttligt vackra men också intelligenta och mycket belästa. Deras kunskaper beskrivs till och med som mer omfattande än de manliga berättarnas och i novellerna kan kvinnornas roll ses som lärarens och männens som elevens. Kvinnans intellektuella övertag är emellertid tydligast i början av berättelserna. Under historiens gång sker det en förskjutning av maktbalansen. Den manliga berättaren suger ut sina muser och tömmer dem på kunskap och kreativitet. Kvinnorna blir svaga och sjuka för att till slut dö.<sup>12</sup>

Poes vampyrberättelser utgör i den här meningen representativa exempel på den patriarkala författardiskursens improvisationer på vampyrmotivet under 1800-talet. Den kreativa mannens kärlek och åtrå till sin musa är vampyrisk till sin karaktär. Han hyser ett starkt begär efter den kvinnliga partners intellektuella kunskap och kreativa energi och han dränerar sin musa till det att hon blir sjuk och dör.

Det som är intressant och särskilt utmärkande för Poes vampyrberättelser är emellertid att kvinnorna förvandlas till vampyrer efter sin död. I sin nya monstruösa gestalt hemsöker de därefter sina forna partners.<sup>13</sup> Istället för att villigt låta sig åderlåtats bjuder vampyrkvinnorna motstånd och de utsätter berättarna för samma behandling som de utsatt dem för. Jag vill emellertid betona att detta inte innebär att kvinnorna helt byter roll med mannens vampyriska karaktär. Eftersom det är kvinnorna som hela tiden utgjort källan för den kreativa energi som den manliga konstnären sugit i sig gör den kvinnliga vampyren inte anspråk på energi som inte rätteligen är hennes. Hon tar helt enkelt tillbaka det som berättaren stulit ifrån henne. När historien slutar är därmed den balans som existerade mellan berättarjagen och kvinnorna i

---

<sup>11</sup> För en utförlig analys av vampyrkvinnans motiv och temat kreativitet under 1800-talet se: Höglund 2009: 138–170.

<sup>12</sup> För en utförligare analys av Poes vampyrberättelser se: Höglund 2011: 151–157.

<sup>13</sup> I ”The Oval Portrait” är vampyrmotivet mer sublimt och hämmotivet är inte lika framträdande som i Poes övriga vampyrberättelser.

berättelsernas inledning återupprättad. Kvinnan är den starkare parten och mannen den svagare.

Att bli en stark kvinna och bjuda patriarkatet motstånd har dock ett högt pris. Det är först när musan är död som hon kan kräva sin energi tillbaka. Samtliga av Poes vackra, kreativa kvinnor blir sjuka och dör. På så sätt blir kvinnlig kreativitet och sjukdom tätt förknippade med varandra i vampyrberättelsen. Kreativitet är något som orsakar kvinnors sjukdom och död. Det är också något som förvandlar husets änglar till monsterkvinnor.

## De kvinnliga författarnas motstrategier

Under 1800-talet kommer kvinnlig kreativitet att beskrivas som ett sjukdomstillstånd eller något monstros inom den patriarkala författardiskursen. Vad patriarkatet inte räknade med var dock att de genom att skapa monsterkvinnan även konstruerade en stark bild av en kvinna som vägrar böja sig under oket, en kvinna som revolterar och gör uppror mot förtrycket. Det uppmärksammas dock av samtidens kvinnliga författare. De tar vampyrkvinnan till sig och improviserar i sin tur på vampyrmotivet i syfte att skriva sig själva.

Hos flera kvinnliga författare blir vampyrkvinnan nu en slagkraftig metafor för patriarkatets förtryck. I Brontës *Jane Eyre* (1847) dyker vampyrmotivet upp i gestaltningen av Bertha Mason Rochester, den galna kvinnan på vinden. Den galna kvinnan på vinden var ett återkommande motiv i kvinnliga författares verk under 1800-talet. Hon symboliserade den kreativa och intellektuella kvinnan som kvävs i sin förväntade könsroll i en så hög utsträckning att hon bli galen.<sup>14</sup> Motivet återfinns även i Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*. I *Aurora Leigh* (1856) av Elisabeth Barrett Browning, får vampyrkvinnan fungera som en metafor för hur den patriarkala diskursens framställning av kvinnlig kreativitet påverkar de kvinnliga författarnas självbild och får dem att uppleva sin egen kreativitet som onaturlig och monstros.<sup>15</sup> En annan författare som improviserar på vampyrens motiv är Lynn Linton. I *The Fate of Madame Cabanel* (1880) beskriver hon hur en husets ängel blir anklagad för att vara en vampyr på grund av sin extravaganta skönhet och bräckliga hälsa. Historien slutar med att kvinnan blir brutalt misshandlad till döds. Lintons berättelse behandlar motiv som fysiskt övervåld mot kvinnor och den utgör framförallt ett kraftfullt inlägg i den i samtiden pågående debatten om sexuell dubbelmoral.

En av de mest intrikata improvisationerna på vampyrmotivet och temat kreativitet återfinns dock, enligt min mening, i Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*.

## Att läsa Edgar Allen Poes *Ligeia* som en intertext till *The Yellow Wallpaper*

Mitt första möte med *The Yellow Wallpaper* skedde i tonåren. Då läste jag novellen tämligen förutsättningslöst, som en spökhistoria, även om jag fångades av dess starka kvinnliga

---

<sup>14</sup> För en utförlig utredning av ”den galna kvinnan på vindens”-motiv se: Gilbert & Gubar 2000.

<sup>15</sup> Då den här artikeln studerar vampyrmotivet i *The Yellow Wallpaper* är det av intresse att notera att Perkins Gilman var väl bekant med verket *Aurora Leigh*. Se exempelvis: Heilmann 2000: 176. Jag ser det som mycket fruktbart att studera gestaltningen av vampyrmotivet i *Aurora Leigh* i relation till det i *The Yellow Wallpaper*. I den här artikeln är det emellertid de intertextuella relationerna mellan Poes *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* som studeras och kopplingarna till *Aurora Leigh* utreds ej.

berättarröst. Under årens lopp återkom jag ofta till Perkins Gilmans novell eftersom den fascinerade mig. Det skulle dock dröja till det senare 1990-talet innan jag kom att studera berättelsen ur ett mer explicit perspektiv. Jag arbetade vid tidpunkten med min avhandling *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* och i samband med att jag skrev ett kapitel om hur manliga och kvinnliga författare använde vampyrmotivet för att gestalta temat kreativitet upptäckte jag att *The Yellow Wallpaper* genomsyrades av vampyrstoff karaktäristiskt för 1800-talets vampyrberättelser. Det fanns också ett gäckande *något* i Perkins Gilmans novell som jag så väl kände igen men som jag först inte kunde sätta fingret på. Vid tidpunkten kom jag emellertid att arbeta en hel del med Edgar Allan Poes vampyrberättelser och vid läsningen av Poes novell *Ligeia* började pusselbitarna falla på plats. Det stod snart klart att det var Poes *Ligeia* som hemsökt mig under mina läsningar av *The Yellow Wallpaper*.

Som jag konstaterade i artikelns inledning är jag inte ensam om att ha uppmärksammat samband mellan de båda novellerna. I följande analys skall jag emellertid försöka beskriva de intertextuella sambanden på ett mer omfattande och explicit sätt än vad som görs i de tidigare studier jag redogjort för. Jag avser bland annat visa hur intertextuella samband återfinns i utformningen av intrigen, i valet av berättarteknik, i utformningen av karaktärerna, i miljöskildringen, i användningen av metaforer och till och med i det direkta ordvalet.

Jag vill dock betona att analysens huvudnummer inte är att slå fast att Perkins Gilman har influerats av Poes novell när hon skrev *The Yellow Wallpaper*. För mig är de intertextuella sambanden i första hand viktiga eftersom det gör det möjligt för mig att lägga de båda berättelserna sida vid sida och hävda följande: Här har vi två mycket likartade berättelser. De innehåller båda ett vampyrmotiv och de behandlar samma tematik: sambandet mellan kreativitet, sjukdom och genus. Men även om verken till sin form och sitt innehåll är lika så uttrycker de väsensskilda normer och värderingar i synen på manlig och framförallt kvinnlig kreativitet. I min tolkning förklaras denna betydelsefulla skillnad av det faktum att Poe och Perkins Gilman improviserar på vampyrmotivet utifrån mycket olika positioner i samhällets genushierarki. En position som i hög grad avgör hur de förhåller sig till sin egen konstnärliga kreativitet. Om Poes berättelse ger prov på en under 1800-talet och vid sekelskiftet 1900 typisk patriarkal författarstrategi kan Perkins Gilmans läsas som en motstrategi, ett uppror och stridsrop mot densamma.<sup>16</sup>

## Handlingen i *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper*

I inledningen av Poes novell *Ligeia* beskriver en manlig berättare sin passion för den intellektuella och kreativa skönheten Ligeia. Berättaren älskar Ligeia. Hans dyrkan av sin musa är dock vampyrisk till sin karaktär. Han dränerar henne på kreativ energi men ger ingen tillbaka. Till berättarens stora förtvivlan blir Ligeia sjuk och dör. Mannen är förkrossad av sorg. Efter en tid bestämmer han sig dock för att gifta om sig med den fagra Lady Rowena

---

<sup>16</sup> Forskningen kring den feministiska ansatsen i *The Yellow Wallpaper* är väldigt omfattande och jag vill därför understryka att jag inte gör anspråk på att presentera en ny revolutionerande läsning av novellens genuspolitiska budskap i min analys. Min intention är dock att visa att en studie av vampyrmotivet i novellen kan ge relevant kunskap som kan bidra till att komplettera tidigare forsknings förståelse av *The Yellow Wallpapers* underliggande meningar och genuspolitiska budskap.

Trevanion. De äkta makarna bosätter sig i ett slottsliknande kloster, avlägset beläget på den engelska landsbygden. I byggnadens högsta torn inrättar berättaren sin och Rowenas sängkammare. Sängkammaren är stor och luftig men dystert och när solens och månens strålar silas genom rummets fönster får föremålen i det en spöklik lyster. Det mest utmärkande med rummet är emellertid dess väggbeklädnad. Alla väggarna är täckta av en hemsk, tung, massiv, gyllene gobeläng med ett fläckat arabeskartat mönster. Mönstret är föränderligt och det uppträder i olika former beroende på det perspektiv det betraktas ur. Sett ur vissa vinklar är mönstret formlöst och mardrömslikt obegripligt, ur andra framträder kusliga monsterliknande gestalter. När paret installerat sig i sängkammaren blir Rowena sjuk. Under sina anfäll av feberfrossa yrar hon frenetiskt om rörelser och ljud som tycks komma ifrån ”the tapestry”. Även om Rowena återhämtar sig under en kort tid blir hon alltmer lättskrämd och nervös. Hennes make avfärdar emellertid hennes oro och tar den inte på allvar. Efter en tid förvärras Rowenas tillstånd och den unga kvinnan dör. Novellen slutar med att berättaren håller likvaka. Han får emellertid sitt livs chock när den döda Rowena plötsligt reser sig upp, stryker liksvepningen åt sidan och avslöjar, inte sitt eget, utan Ligeias anlete. Mannen inser då att Ligeia har återuppstått och han skriker av fasa.

Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* inleds med att historiens berättare beskriver hur hon och hennes make flyttar in i en engelsk spökslotsliknande egendom, avlägset belägen på landsbygden. Berättaren har en vacklande hälsa och hon har ordinerats vila av sin make som är läkare. Mannen inrättar deras sängkammare i husets högst belägna rum. Sängkammaren är stor och luftig men dystert. Särskilt kuslig är rummets väggbeklädnad, en bombastisk gul tapet med orange fläckar. Mönstret är en prunkande arabesk med svällande kurvor och oändliga grotesker. Mönstret förändras dock beroende på vilket perspektiv tapeten betraktas ur och hur ljuset faller på den. Tapeten skrämmer berättaren och i nattens mörker tycker hon sig se rörelser bakom tapetens gallerliknande ytskikt. Så småningom framträder en varelse. Varelsen visar sig vara en kvinna och berättaren bestämmer sig för att befria henne. Hon tar därför upp striden mot den gula tapeten. Historien slutar med att berättaren river bort tillräckligt mycket av tapetens gula ytskikt för att den fängslade kvinnan skall kunna bryta sig ur. När hennes make ser vad som hänt blir han så rädd att han svimmar.

Redan i en mer ytlig betraktelse av handlingen i *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* kan man notera flera överensstämmelser mellan de båda novellerna. I följande avsnitt skall jag dock studera texterna mer detaljerat.

### *Ligeia*, *The Yellow Wallpaper* och den gotiska och skräckromantiska traditionen

När man studerar *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* kan man snart konstatera att båda berättelserna innehåller karakteristiskt stoff från den gotiska och skräckromantiska traditionen. Även novellernas primära teman, konstnärlig kreativitet, sjukdom och galenskap, är vanligt förekommande inom de nämnda genrerna. Detsamma gäller novellernas berättarperspektiv. Händelserna återges ur ett förstapersonsperspektiv av en anonym berättare.<sup>17</sup> Berättandet har ett anslag av bikt eller bekännelse. Karaktärerna beskriver sina

---

<sup>17</sup> För en utförlig analys av förstapersonsperspektivet i novellerna se: Alberto 2014.

inre psykologiska processer och mörka hemligheter för läsaren. Novellerna skiljer sig dock ifrån varandra på så vis att berättaren i *Ligeia* är en man och berättaren i *The Yellow Wallpaper* en kvinna.

Även miljöbeskrivningen färgas av den skräckromantiska traditionen. I novellerna kommer de bägge berättarna att bosätta sig i varsin avlägset belägen egendom. Byggnaderna är stora och palatsliknande och minner om forna tiders prakt. Egendomarna har stått obebodda under en längre tid och beskrivs av berättarna med ord som ”gloomy”, ”decay”, ”dreary”, ”haunted”, ”strange” och ”queer”. Även husens omgivningar beskrivs i klassiska skräckromantiska ordalag. De är frodiga av växtlighet. Vinrankor med tunga klasar klänger och klättrar på byggnader och portaler. Den vildvuxna skönheten är emellertid märkt av ett dekadent förfall och i trädgården som beskrivs i *The Yellow Wallpaper* är alla växthus: ”broken now”. (Perkins Gilman 2012: 6) Bostädernas inredning är också märkt av tidens gång och möbler och dekorationsdetaljer representerar forna tiders stilideal. Båda berättarna känner en stark närvaro av det förflutna i sina nya hem och de begrundar byggnadernas ålderdigna historia. I klassisk skräckromantisk anda närmast hemsöks de av det förgångna.

Närvaron av det förflutna märks inte bara i berättarnas betraktelser av sina nya hem. De har båda tagit sin tillflykt till nya bostäder på grund av mörka och dramatiska händelser i sina egna liv. I *Ligeia* flyr berättaren från sorgen och smärtan han känner efter förlusten av sin älskade Ligeia och berättarens nya hem tycks harmoniera med hans sinnestillstånd:

The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country. (Poe 2017: 304)

Även berättaren i *The Yellow Wallpaper* bär på en mörk hemlighet. Hon lider av en förmodad nervös depression med hysteriska tendenser. Hennes make som är läkare har hyrt den nya bostaden för att hon skall få vila i total frånvaro av intellektuell stimulans och socialt umgänge.<sup>18</sup> Berättaren är förbjuden alla former av aktiviteter till dess hon mår bra igen. Själv delar hon emellertid inte sin makes och läkarvetenskapens övertygelse om att vilan skall få henne att må bättre:

Personally, I disagree with their ideas. Personally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good. (Perkins Gilman 2012: 5)

Det är tydligt att båda berättarna uppskattar intellektuell stimulans och har ett behov av att uttrycka sin kreativitet. I novellerna är det emellertid påtagligt att deras förutsättningar för att ge utlopp för sina intellektuella och kreativa strävanden ser mycket olika ut. I *Ligeia* ägnar berättaren merparten av dygnets timmar åt studier av metafysik, matematik, litteratur, konst, samt hängivna betraktelser av livets sköna. Berättaren i *The Yellow Wallpaper* befinner sig i en helt annan situation eftersom hon är strängt förbjuden att utföra någon form av intellektuell och kreativ verksamhet. Hon bryter dock mot förbudet när hon i hemlighet

---

<sup>18</sup> Flera forskare har skrivit artiklar med avstamp i Perkins Gilmans uttalande i tidskriften *The Forerunner* 1913 (där hon hävdar att berättelsen skildrar hennes egen upplevelse av en vilokur som hon ordinerats) och i sina analyser av novellen beskriver de hur kvinnan diagnostiserades och behandlades inom samtidens läkarvetenskap. Se exempelvis: Cutter 2001: 151–182.

skriver ner sin historia. Det är intressant att notera att det finns en direkt överensstämmelse mellan beskrivningen av berättarnas intellektuella och kreativa handlingsutrymme och sängkamrarna i deras respektive bostäder. Sängkamrarna är rum som spelar en betydande roll i båda novellerna. Även om de uppvisar stora likheter, vilket jag snart återkommer till, skiljer de sig dock markant ifrån varandra i ett avseende. Om sängkammaren i *Ligeia* är inredd med ett luxuöst och dekadent överflöd som harmonierar väl med berättarens frossande i intellektuella och kreativa verksamheter så är sängkammaren i *The Yellow Wallpaper* ytterst spartanskt inredd och i avsaknad av alla former av estetiskt tilltalande inredningsdetaljer. Det är ett kargt rum som avspeglar den brist på intellektuell och kreativ stimulans som berättaren upplever. I övrigt beskrivs dock sängkamrarna i väldigt lika ordalag. De är båda belägna högst upp i bostäderna. De är rymliga och försedda med generösa fönster som släpper in solljus på dagarna och månljus på nätterna. I båda rummen står en stor, massiv, tung säng.

### De hemsökta tapeterna i *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper*

Den mest markanta likheten i gestaltningen av sängkamrarna i *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* finner man dock i beskrivningen av dess väggbeklädnad. Sängkamrarnas väggar domineras av en bombastisk arabesk som gör starkt intryck på berättarna.<sup>19</sup> Mönstret är fläckigt och färgen skiftar i en variation av olika gula och gyllene nyanser. Även om båda berättarna benämner väggbeklädnaden som en arabesk är emellertid dess mönster obestämbar eftersom det ändrar form och skepnad beroende på det ljus som faller på det och ur vilken vinkel det betraktas. Berättaren i *Ligeia* beskriver fenomenet i följande ordalag:

But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. [---]

It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. (Poe 2017: 306)

Även berättaren i *The Yellow Wallpaper* förundras över tapetens föränderliga egenskaper:

I never saw a worse paper in my life.

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin. (Perkins Gilman 2012: 8)

The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus. [---]

There is one marked peculiarity about this paper, a thing nobody seems to notice but myself, and that is that it changes as the light changes.

When the sun shoots in through the east window—I always watch for that first long, straight ray—it changes so quickly that I never can quite believe it.

---

<sup>19</sup> För mer utförligare studier av arabeskmönstrets betydelse i Poes och Gilmans verk se: Rippl 1999, Gordon 1991 och Alberto 2014.

[...] By moonlight—the moon shines in all night when there is a moon—I wouldn't know it was the same paper. (Perkins Gilman 2012: 24–25)

De ohyggligt mönstrade väggbeklädnaderna är av essentiell betydelse för utvecklingen av händelseförloppet i både Poes och Perkins Gilmans noveller. Ett särskilt starkt inflytande har de på karaktären Rowena i *Ligeia* och berättaren i *The Yellow Wallpaper*. Kvinnornas möte med tapeterna är, åtminstone inledningsvis, snarlikt. De har inte valt rummen med de skrämmande väggbeklädnaderna själva utan de har installerats där av sina äkta makar. På grund av vacklande hälsa har de blivit allt mer isolerade i de avlägset belägna sängkammarna och därmed måste de av nöd och tvång konfronteras med rummets påträngande tapetsering. Kvinnorna vantrivs i sina kammare. Den gula väggbeklädnaden skrämmer dem. De tycker sig se rörelser i dess outgrundliga mönster och de blir allt mer övertygade om att *något* eller *någon* döljer sig i den. I vad som närmast kan beskrivas som desperation försöker de förklara för sina män att allt inte står rätt till, men de blir inte tagna på allvar. I *Ligeia* beskriver berättaren hur Rowena drabbas av vanföreställningar och nervösa besvär:

I could not fail to observe a similar increase in the nervous irritation of her temperament, and in her excitability by trivial causes of fear. She spoke again, and now more frequently and pertinaciously, of the sounds—of the slight sounds—and of the unusual motions among the tapestries, to which she had formerly alluded.

One night, near the closing in of September, she pressed this distressing subject with more than usual emphasis upon my attention. [...]

She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she then heard, but which I could not hear—of motions which she then saw, but which I could not perceive. (Poe 2017: 308–309)

Även berättaren i *The Yellow Wallpaper* uttrycker sin rädsla för den gula tapeten:

I suppose John never was nervous in his life. He laughs at me so about this wall-paper! (Perkins Gilman 2012: 10)

It is so hard to talk with John about my case, because he is so wise, and because he loves me so. But I tried it last night.

It was moonlight. The moon shines in all around just as the sun does.

I hate to see it sometimes, it creeps so slowly, and always comes in by one window or another.

John was asleep and I hated to waken him, so I kept still and watched the moonlight on that undulating wall-paper till I felt creepy.

The faint figure behind seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out.

I got up softly and went to feel and see if the paper DID move, and when I came back John was awake.

"What is it, little girl?" he said. "Don't go walking about like that—you'll get cold."

I thought it was a good time to talk, so I told him that I really was not gaining here, and that I wished he would take me away.

"Why darling!" said he [...] (Perkins Gilman 2012: 20–21)

För Rowena blir bekantskapen med den hemsökta tapeten kortvarig. Hennes rop på hjälp förblir obesvarade och hon dör när varelsen som döljer sig i väggbeklädnaden dränerat henne på all livskraft.

Berättaren i *The Yellow Wallpaper* kommer emellertid att tillbringa en längre tid i tapetens sällskap. Inledningsvis äcklar den henne, senare skrämmer den henne men längre fram i berättelsen kan man ana en viss känslomässig ambivalens i berättarens betraktelser av

tapeten. Å ena sidan hatar hon den, å andra sidan fascineras hon av den och hon betraktar tapetens egenheter och försöker förstå dess väsen.

It is the strangest yellow, that wall-paper! (Perkins Gilman 2012: 23)

There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down.

I get positively angry with the impertinence of it and the everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere. There is one place where two breadths didn't match, and the eyes go all up and down the line, one a little higher than the other.

I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we all know how much expression they have! (Perkins Gilman 2012: 12–13)

Ordvalet i berättarens betraktelser av tapeten i *The Yellow Wallpaper* är likt det som berättaren i Poes novell använder när han betraktar sin älskade Ligeia. Särskilt fascinerad är han av Ligeias ögon:

The "strangeness," however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the expression. [---]

The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! [---]

And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression—felt it approaching—yet not quite be mine—and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. (Poe 2017: 295–296)

I Perkins Gilmans novell intensifieras berättarens fascination för den gula tapeten under intrigens gång. Tapeten skrämmer henne inte längre utan ger henne snarare energi. Den väcker henne ur ett stadium av apati och passivitet:

Life is very much more exciting now than it used to be. You see I have something more to expect, to look forward to, to watch. I really do eat better, and am more quiet than I was. John is so pleased to see me improve! He laughed a little the other day, and said I seemed to be flourishing in spite of my wall-paper.

I turned it off with a laugh. I had no intention of telling him it was BECAUSE of the wall-paper [...]. (Perkins Gilman 2012: 27)

Berättarens fascination för tapeten innebär dock inte att hennes hat och förakt för densamme minskar. Hon ser den fortfarande som en fiende som skall besegras. I månens ljus tycker hon sig se en kvinna bakom tapetens gallerlika ytmönster: "I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design." (Perkins Gilman 2012: 15) Först skrämmer varelsen henne men senare börjar hon sympatisera med den av tapeten fånglade kvinnan. Hon bestämmer sig för att befria henne och hon tar därför med förnyad frenesi upp striden med den förhatliga tapeten.

Jag konstaterade tidigare att Rowena och berättaren i Perkins Gilmans novell har svårt att få gehör för den rädsla de upplever när de hör ljud och ser rörelser i väggbeklädnaderna. När de talar med sina respektive äkta makar avfärdar de deras oro. I båda novellerna kommer dock makarna själva få konfronteras med hemsökelse i berättelserna slutscen. När Rowena dör håller berättaren likvaka. När han betraktar den dödas kropp tycker han sig dock se svaga



rörelser i Rowenas lemmar. Plötsligt fladdrar svepningen till över hennes läppar och han ser att den förmodat avlidna andas. Paralyserad och kall som sten ser han den döda resa sig upp och stryka liksvepningen från sitt anlete. Framför honom står en kvinna med långt korpsvart hår och när hon öppnar sina ögon skriker han:

“Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never—can I never be mistaken—these are the full, and the black, and the wild eyes—of my lost love—of the lady—of the LADY LIGEIA”. (Poe 2017: 315)

Berättaren förstår att det är Ligeia som hemsökt väggbeklädnaden men att hon nu brutit sig ur tapeten och återuppstått i ny gestalt. Även maken till berättaren i *The Yellow Wallpaper* får en skrämmande överraskning i slutet av novellen. Berättaren har skalat av så stora delar av den gula tapeten så att den fängslade kvinnan kan bryta sig ur den och i triumf konstaterar hon: "I've got out at last," said I, "in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!" (Perkins Gilman 2012: 38) Berättarens äkta make blir så förfärad av det scenario han skådar att han svimmar och dimper i golvet, något berättaren dock tar med ro: "Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!" (Perkins Gilman 2012: 38)

## Vampyrkvinnan och den levande döda i Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*

Efter en redovisning av exempel på intertextuella samband mellan *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* är det nu dags för mig att presentera de slutsatser som jag anser att man kan dra av analysen. Det är kort sagt hög tid att identifiera vampyrerna i Perkins Gilmans tapet. Jag tar mitt avstamp i Poes novell och ber er samtidigt att dra er till minnes det inledande teoretiska resonemanget gällande den patriarkala författardiskursens användning av vampyrmotivet på 1800-talet.

I *Ligeia* lever en man tillsammans med den intellektuella, kreativa och undersköna Ligeia. Mannen är själv väl beläst men det framkommer tydligt att Ligeia är hans musa och lärare. Hans roll är den vetgirige elevens. Mannen älskar Ligeia. Hans dyrkan av sin musa är dock vampyrisk till sin karaktär. Han dränerar henne på kreativ energi men ger ingen tillbaka. Till mannens stora förtvivlan blir Ligeia emellertid sjuk och dör. Trots att han fortfarande sörjer Ligeia bestämmer han sig för att gifta om sig med den väna Lady Rowena. Mannen hyser ett närmast perverterat förakt för Rowena. Hon är Ligeias raka motsats och saknar dennes intellektuella skärpa och kreativa energi. Därmed kan hon inte heller tillfredsställa sin makes vampyriska behov.

Lady Rowena kan med Gilbert och Gubars definition betecknas som en typisk husets ängel. Hon är "selfless" och gör inga anspråk på eget självförverkligande. Hon underkastar sig sin makes vilja och för en levande döds existens i den sängkammare som han installerat henne i. Inte ens när hon hemsöks av varelsen i kammarens väggbeklädnad och inser att hennes liv är i fara, ser hon till sitt eget bästa och flyr. Hon accepterar sin makes förklaring av hennes upplevelser och förblir passiv, något som resulterar i hennes död. Rowena får på så sätt betala priset för berättarens vampyriska dränering av sin första hustru. I väggbeklädnaden

bidar nämligen Ligeia sin tid. Hon har blivit förvandlad till en vampyr och som en sådan parasiterar hon nu på Rowenas blod och livskraft.

I slutet av berättelsen träder emellertid Ligeia ut ur väggbeklädnaden, i egen hög person men i en ny inkarnation. Hon har transformerat den döda änglakvinnans kropp.<sup>20</sup> Det står omedelbart klart för berättaren att han skådar en monsterkvinna, en vampyr. Han förstår att räkenskapens stund är kommen och blir skräckslagen eftersom han vet att vampyrkvinnan har kommit tillbaka för att återta den energi som han har stulit ifrån henne.<sup>21</sup> *Ligeia* är en för Poe karakteristisk gestaltning av vampyrmotivet. Det är också en för 1800-talets patriarkala författardiskurs typisk improvisation på vampyrens motiv.

När Perkins Gilman skriver *The Yellow Wallpaper* använder också hon sig av vampyrmotivet. Hon utför emellertid en mycket intrikat feministisk improvisation på motivet, och de genrekonventioner som den patriarkala författardiskursen tilldelat det, i syfte att ge röst åt 1800-talets intellektuella och konstnärligt kreativa kvinna. Om Poes berättelse dominerades av rädslan för den på kreativitet dränerade musans hämnd, domineras Gilmans improvisation i stället av uppror mot det manliga släktet i allmänhet och mot den patriarkala författardiskursen i synnerhet. I *The Yellow Wallpaper* har Perkins Gilman skrivit in både en Ligeia, en revolterande monsterkvinna och vampyr, samt en Rowena, en husets ängel som för en tillvaro som "levande död" i patriarkatets skugga. Vi förstår att den kvinnliga berättaren har fått ge utlopp för sin kreativitet tidigare i livet. Hennes make har dock tvingat henne att bli en Rowena som för en tillvaro som levande död i sängkammaren i deras nya boning. Likt den döda Ligeia, som bidade sin tid i väggbeklädnaden i Poes novell, lever dock den kvinnliga berättarens forna kreativa jag vidare, fångad bakom den gula tapetens gallerförsedda ytskikt.

I slutet av berättelsen lyckas emellertid berättaren befria sitt kreativa jag. Likt Ligeia dödar hon husets ängel, träder ur tapeten och kräver sin rätt. I processen transformeras hon från en husets ängel till en monsterkvinna, eller i min tolkning mer specifikt, *en vampyr*, något jag strax återkommer till. Det är tydligt att berättaren inte ser sitt eget öde som unikt och hon har ett kollektivt tilltal när hon tycks fråga sig om alla kreativa kvinnor kommit ur tapeten likt hon: "I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?" (Perkins Gilman 2012: 35)

I både *Ligeia* och *The Yellow Wallpaper* lamslös novellens representant för patriarkatet av skräck när kvinnorna bryter sig ur tapeten. De kreativa kvinnornas återkomst kan tolkas som triumfatorisk. Perkins Gilmans slutscen domineras även av feministisk ironi. Mannen blir

---

<sup>20</sup> Särskilt i 1900- och 2000-talens vampyrfiktion är det vanligt att transformationen från offer till vampyr sker genom att vampyren tar blod från offret samtidigt som den ger offret en mindre mängd av sitt eget blod. I *Ligeia* är scenen då berättaren ser tre eller fyra stora droppar av "ruby colored fluid" falla i den bågare fylld av vin som Rowena dricker ur, intressant att tolka i ljuset av föreställningen gällande betydelsen av utbyte av blod för vampyrens transformation. Rowena blir omedelbart sämre när hon dricker vinet med "bloddropparna" och dör kort därefter. (Poe 2017: 14)

<sup>21</sup> Då berättaren i Poes novell älskat Ligeia högt och saknar henne kan man tänka sig att berättaren även blir glad för att hans älskade kommer tillbaka. Det finns en ambivalens i beskrivningen av berättarens känslor i slutet av berättelsen som kan användas som argument för en sådan tolkning. I ljuset av Poes övriga behandling av vampyrmotivet anser jag dock att det snarare handlar om skräck än lycka som dominerar Poes berättarens upplevelse av Ligeias återkomst. Hämndmotivet och skräckmotivet dominerar slutet i författarens vampyrberättelser. I tidigare studier av Poes verk har det även påpekats att berättarna i Poes noveller inledningsvis känner stark kärlek för sina älskade men att kärleken förvandlas till känslor av obehag och förakt redan innan kvinnorna dör. Så även i *Ligeia*. Se exempelvis: Perry, Sederholm 2009: 33.

symboliskt kastrerad och feminiserad när han i ett hysteriskt anfall svimmar och dimper i golvet.

Slutscenen i *The Yellow Wallpaper* är komplex och rymmer därmed flera tolkningar. Den mest vedertagna och flitigast presenterade tolkningen inom forskningen är att berättaren slutligen blivit tokig i avsaknad av intellektuell och kreativ stimulans och därmed sällat sig till skaran av de galna kvinnorna på vinden. Perkins Gilman illustrerar på så sätt vilka grava konsekvenser patriarkatets maktstrategier har. I ljuset av *Ligeia* kan dock slutscenen tolkas som en mer dräpande feministisk maktmanifestation. I Poes novell har författaren infogat en av sina tidigare publicerade dikter, ”The Conqueror Worm” (1843). I ”The Conqueror Worm” beskrivs människans strävan på jorden som ett meningslöst dårskap som oundvikligen slutar i ond bråd död och dikten tycks ifrågasätta människornas fria vilja genom att beskriva dem som ”puppets” kontrollerade av mörka makter som de aldrig kommer att förstå sig på.

För tolkningen av slutscenen i *The Yellow Wallpaper* och förståelsen av Perkins Gilmans improvisation på vampyrmotivet har jag funnit följande rader ur ”The Conqueror Worm” särskilt intressanta:

And much of Madness and more of Sin

And Horror the soul of the plot.

[---]

But see, amid the mimic rout,

A crawling shape intrude!

A blood-red thing that writhes from out

The senic solitude!

It writhes!—it writhes!—with mortal pangs

The mimes become its food,

And the seraphs sob at vermin fangs

In human gore imbued. (Poe 2017: 302)

Vad är det för krypande vampyrisk monstrositet som äntrar scenen? I dikten anges endast följande ledtråd:

That the play is the tragedy, ”Man,”

And its hero the Conqueror Worm. (Poe 2017: 303)

I novellen *Ligeia* tilldelar Poe Ligeia rollen som författare till dikten. Ligeia som är döende vägrar acceptera det öde som väntar henne och hon tycks mena att det går att besegra både döden och de mörka makter som kontrollerar människan *om man bara har en tillräckligt stark vilja*. Ett konststycke hon på sätt och vis lyckas med när hon återuppstår i slutet av

berättelsen. I dikten ges emellertid även en ledtråd till *hur* Ligeia kommer att övervinna döden. Beskrivningen av "The Conqueror Worm" är nämligen starkt genomsyrad av stoff som är vanligt förekommande i 1800-talets vampyrberättelser. Ord som "blood-red" och "thing" återkommer ofta i de litterära gestaltningarna av vampyren under 1800-talet. Detsamma gäller beskrivningen av framförallt kvinnliga vampyrer som slingrande, krälände och krypande i sina rörelser.<sup>22</sup> Följdenligt är det i förvandlingen från människa till vampyr som Ligeia förmår övervinna döden.<sup>23</sup>

I ljuset av läsningen av *Ligeia* som en intertext till *The Yellow Wallpaper* och de citerade raderna ur "The Conqueror Worm" finner jag en glasklar logik i Perkins Gilmans val att låta sin berättare förvandlas till en monstros krälände och krypande vampyrlik varelse i slutet av *The Yellow Wallpaper*. Det harmonierar väl med novellens intrikata improvisation på vampyrmotivet. Berättarens transformation fungerar inte bara som en intertextuell anspelning på Poes verk den skapar också en ironisk instabilitet i novellen som gör det möjligt att tolka slutscenen i Perkins Gilmans novell metaforiskt och dessutom på ett positivt, för att inte säga triumfatoriskt sätt. För om "the play is the tragedy, Man" är kvinnans dess hjälte: "the Conqueror Worm". Hjälten som alltid vinner striden till slut.

Om kvinnan vill bli skådespelets hjälte måste hon emellertid genomgå en transformation, från en husets ängel till ett monster. Hon är av nöd tvungen att bejaka sin monstrositet och liera sig med vampyrkvinnor som Ligeia och monstros vampyrliknande varelser som "the Conqueror Worm". En sådan transformation ställer höga krav på kvinnan. Likt Ligeia måste hon ha en närmast övernaturligt stark vilja för att utmana och slutligen besegra de mörka makter som kontrollerar hennes liv och död.<sup>24</sup> Det krävs mod om man skall utmana patriarkatet!

## Den gula tapetens ärkevampyr. Betydelsen av tapetens gula färg i *The Yellow Wallpaper*

This paper looks to me as if it KNEW what a vicious influence it had! (Perkins Gilman 2012: 12)

I min analys av *The Yellow Wallpaper* har jag nu presenterat en vampyr och en levande död. Därmed saknas ännu en av de utlovade vampyrerna i Perkins Gilmans gula tapet. Det är berättelsens själva ärkevampyr. En vampyr som likt de flesta av 1800-talets karakteristiska

---

<sup>22</sup> Ett stoff som härstammar ifrån vampyrens starka koppling till ormen. En viktig influens till antikens och romantikens gestaltning av vampyrkvinnan var Lamia. Lamia figurerar i den grekiska mytologin och hon framställs som hälften människa och hälften orm. Typiskt stoff i beskrivningen av lamia-influerade vampyrkvinnor var stela blyknappsögon, het andedräkt, väsande röst, giftiga huggtänder, fjällig kropp och slingrande rörelser. Lamians krälände rörelser kommer särskilt kring sekelskiftet att övergå till mer krypande och rovdjursliknande rörelser. Detta sker under inflytande av teorier inom den samtida vetenskapens teorier som evolutionismen och verk som Max Nordaus *Entartung* (1892). För en utförligare beskrivning av gestaltningen av vampyrkvinnan under 1800-talet se: Höglund 2009. Se även Tomlinson 2010 som bland annat diskuterar Nordaus teori om degeneration i en analys av "animality" i Edgar A. Poes *The Black Cat*.

<sup>23</sup> Ligeia övervinner i egentlig mening inte döden men hon finner, för att hänvisa till en av Poes andra vampyrberättelser, "life in death" som vampyr.

<sup>24</sup> Jag vill i sammanhanget påminna om William Blakes uttalade om och farhågor för "The Female Will". Gilbert och Gubar 2000: 28.

vampyrer avslöjas av sin motbudande doft (i det här fallet en gul sådan) och vars sanna natur uppbaras i månens sken.<sup>25</sup> Jag syftar så klart på den gula tapetens gallerliknande ytskikt.

I min tolkning är den gula tapeten i *The Yellow Wallpaper* en metafor för den patriarkala författardiskursen och de manliga författarnas monopol på kreativ och estetisk verksamhet. Den gula tapeten är en förhatlig fiende. Det är en gul ärkevampyr som livnär sig på kvinnors kreativitet samtidigt som den förbjuder dem att utveckla ett eget konstnärskap. Den kreativa kvinnan åtrår det som den patriarkala författardiskursen har men som hon förvägrats. Hon kan skärskåda den gula tapeten, det motsatta könets diskurs och försöka förstå mönstrets logik. Till skillnad från berättaren i *Ligeia* kan hon emellertid inte dränera objektet för sin åtrå (och hat) på kreativ energi. Tapeten är inte någon musa, den är slutet och stängd. Den patriarkala diskursen fånglar den kreativa kvinnan och det enda sättet för kvinnan att nå eget självförverkligande är att bryta sig ur den.

Men varför gav Perkins Gilman sin ärkevampyr en specifikt gul färg? Betydelsen av den gula färgen har diskuterats utförligt inom tidigare forskning och den har bland annat tolkats som "sjukdomens färg", en metafor för en rasistisk rädsla för en "gul" invasion (the "Yellow Peril") samt som en symbol för sensationspressens kränkning av privatlivets helgd (the Yellow Press). (Heilmann 2000: 177) I den här artikeln vill jag lyfta fram vikten av att Perkins Gilman skriver *The Yellow Wallpaper* under 1890-talet. Ett årtionde då den gula färgen kom att få stor betydelse inom tidens mer progressiva konstnärliga och litterära strömningar: "There was such a strong association between the colour yellow and the *avant-garde* arts of the 1890s that the period is sometimes called The Yellow Nineties." (Ellevsen 2013)

Under 1890-talet kom den gula färgen att bli en stark symbol för kreativitet och artistisk självmedvetenhet. Färgens symboliska betydelse manifesterades i författares och konstnärers val av gula kläder samt gula blommor i knapphålet och inte minst i valet av salongernas tapeter som hos litterärt medvetna damer och herrar var gula eller gyllene. Av stor betydelse för den nya tidens konstnärsidentitet var esteticismen. I artikeln "Overwriting Decadence: Charlotte Perkins Gilman, Oscar Wilde, and the Feminization of Art in "The Yellow Wallpaper" argumenterar Ann Heilmann för att Gilman valde den gula färgen för att skriva en kritik av samtidens esteticism. "Art for Art's Sake" was, as she noted in her diary, bound to have "evil results [...]". (Heilmann 2000: 178) Den gula färgens koppling till strömningar som esteticismen och dekadenterna är väsentlig för analysen av *The Yellow Wallpaper* i flera avseenden. Likt Heilmann menar jag att Perkins Gilman kritiserar strömningarna i sin novell som ett led i sin feministiska kritik mot samtidens patriarkat:

By turning the two signifiers of aestheticism (the color of yellow and the flower tapestry made so famous by William Morris) into the central metaphor of her story on women's sociocultural oppression, Gilman was visualizing her emerging feminist opposition to the "pointless pattern" of male thought and cultural production, juxtaposing these with a woman-centered politics and perspective, the central female consciousness of her text. (Heilmann 2000: 178)

---

<sup>25</sup> Berättaren beskriver tapetens doft som "awful" och som "a yellow smell". (Perkins Gilman 2012: 29). I vampyrberättelsen under 1800-talet beskrivs blodsugaren allt som oftast som illaluktande. Se: Höglund 2011: 249–250.

Jag vill dock tillägga att Perkins Gilmans också i en mening lierar sig med strömningarna och inte minst inflytandet från den franska dekadenta rörelsen kan spåras i novellen. Den gula färgen kan inom estetismen ses som tämligen harmlös. Van Goghs och Oscar Wildes solrosor ger associationer till något positivt och livsbejakande. Men särskilt under inflytandet av den franska dekadenta rörelsen kom emellertid den gula färgen även att försees med mer utmanande och negativa konnotationer. Dekadensens litteratur var sjuk och perverterad. Och den var gul.<sup>26</sup> I sin novell gestaltar Perkins Gilman kreativitet i termer av sjukdom och galenskap, en tematik som var vanligt förekommande i dekadenternas litterära verk. Hela den dekadenta rörelsen kom rentutav beskrivas som en sjukdom:

One of the most important explicators of decadence was the poet Arthur Symons, whose essay 'The Decadent Movement in Literature' (1893), described decadence as 'a new and beautiful and interesting disease'. (Ellevsen 2013)

Dekadenterna ägnade sig åt en vacker men sjuk och perverterad form av kreativitet. En förbjuden och tabubelagd konstform. Epitet som sjukt, perverterat och förbjudet genomsyrar berättaren i *The Yellow Wallpapers* beskrivning av sin egen kreativitet. Perkins Gilman använde på så sätt den gula färgens negativa symbolvärde i samtiden för att ge emfas åt sin gestaltning av samtidens föreställningar om den kvinnliga kreativiteten som sjuk, monstruös och förbjuden. I den här analysen har jag lyft fram betydelsen av vampyrmotivet i Perkins Gilmans novell och därför vill jag också påpeka att flera av samtidens dekadenter improviserade på vampyrmotivet. Bland dem kan Isidore Ducasse (*Le Chants de Maldoror*), Charles Baudelaire ("Les Métamorphoses du Vampire", "Le Vampire") och Joris-Karl Huysman (*Là-bas*) nämnas.<sup>27</sup>

För tolkningen av den "gula vampyren" i Perkins Gilmans tapet som en metafor för den patriarkala författardiskursens förtryck är det dock högst väsentligt att betona att även dekadenterna var en del av den legitima patriarkala författardiskursen i Perkins Gilmans samtid. Även om dekadenternas litterära uttryck kunde uppfattas som provokativt hade de tillåtelse att verka inom det legitima litterära fältet och de etablerade sig snart inom det. Något som manifesterades i dekadensens och esteticismens starka inflytande på utformningen av 1890-talets mest prestigefyllda estetiska projekt, den litterära tidskriften *The Yellow Book* (1894).

Omslagen till utgåvorna av *The Yellow Book* var naturligtvis gula för att markera sin allians med samtidens litterära och konstnärliga strömningar. *The Yellow Book* gav röst åt den nya generationens progressiva strävanden och den hyllade det estetiska livet och den konstnärliga friheten. För de kvinnor som förbjöds ge utlopp för sina kreativa strävanden måste skriften emellertid snarast upplevts som en patriarkal provokation. Den konstnärliga friheten var förbehållen mannen. Den kreativa kvinnans öde var grymt. I sin roll som husets ängel fick hon nöja sig med att passivt skärskåda de litterära salongernas hänfullt gula

---

<sup>26</sup> I samtiden talade man om "yellow wrapped french novels" vilket syftade på franska romaner med dekadent och demoraliserande innehåll. Även begreppet "yellowbacks" förekom och i *The Bloomsbury Introduction to Popular Fiction* står det att "the yellowbacks" tenderade: "to feature controversial material: sympathetic portrayals of crime were on such theme, but the yellowbacks also offered cheap reprints of French novels associated with decadence and moral turpitude." (Berberich 2015: 17)

<sup>27</sup> För en mer utförlig studie av vampyrmotivets användning inom de dekadenta strömningarna se: Höglund 2011: 184–202.

tapeter, till dess hennes hjärna vittrade och hon sällade sig till de galna kvinnorna på vindens skara.

I *The Yellow Wallpaper* beskriver Perkins Gilman de tragiska konsekvenserna av den patriarkala diskursens strategier men i den här artikelns tolkning av novellen så erbjuder hon också samtidens kreativa kvinna en strimma av hopp. Med en tillräckligt stark vilja kan kvinnan besegra den gula tapeten. Det första steget mot en seger är förändringen av kvinnans egen självuppfattning. Hon måste omfamna sin kreativitet, även om den i samtiden uppfattas som onaturlig. I sin nya skepnad kan den kreativa kvinnan komma att betraktas som något skrämmande och perverterat, ett monster, eller som i min tolkning av *The Yellow Wallpaper*, en vampyr. Transformationen från en husets ängel till ett monster är emellertid oundviklig om kvinnan skall bli hjälte i sin egen historia.

## Referenser

- Alberto, Maria (2014), "Between the Bed and the Bars: The Gothic as Gender Difference in Poe and Gilman". <https://qc-writers.com/2014/10/27/779/> [20171030]
- Berberich, Christine (2015), *The Bloomsburys Introduction to Popular Fiction*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Cutter, Martha J. (2001), "The Writer as Doctor: New Models of Medical Discourse in Charlotte Perkins Gilman's Later Fiction", *Literature and Medicine* 20: 151–182.
- Davison, Carol M. (2004), "Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in "The Yellow Wallpaper", *Women's Studies* 33: 47–75.
- DeLamotte, Eugenia C. (1990), *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Ellevsen, J. D (2013), "Which Poisonous Yellow Book?". <https://wildetimes.net/2013/02/19/which-poisonous-yellow-book/> [20171031]
- Ford, Karen (1985), "The Yellow Wallpaper" and Women's Discourse", *Tulsa Studies in Women's Literature* 5: 309–314.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (2000), *The Madwomen in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London: Yale University Press.
- Gilman Perkins, Charlotte (2012), "The Yellow Wallpaper", *Project Gutenberg's The Yellow Wallpaper, by Charlotte Perkins Gilman*. [EBook #1952] <http://www.gutenberg.org/ebooks/1952> [20170606]
- Gilman Perkins, Charlotte (1913), "Why I Wrote the Yellow Wallpaper". <https://csivc.csi.cuny.edu/history/files/lavender/whyw.html> [20170606]
- Gordon, Rae Beth (1991), "Interior Decoration in Poe och Gilman", *LIT* 3: 85–99.
- Greenblatt, Stephen (1994), "The Improvisation of Power", i Aram H. Veaser (red), *The New Historicism Reader*. New York: Routledge.
- Heilmann, Ann (2000), "Owerwriting Decadence: Charlotte Perkins Gilman, Oscar Wilde, and the Feminization of Art in "The Yellow Wallpaper" i Catherine Golden & Joanna S. Zangrando (red), *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Newark: University of Delaware Press.
- Höglund, Anna (2009), *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Växjö: Växjö University Press.
- Höglund, Anna (2011), *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Umeå: h:ström – Text & Kultur.

- Johnson, Greg (1989), "Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in "The Yellow Wallpaper", *Studies in Short Fiction* 26: 521–30.
- Perry, Dennis R. & Sederholm, Carl H. (2009), "Feminist "Usher": Domestic Horror in Gilman's The Yellow Wallpaper", i Dennis R. Perry, & Carl H. Sederholm (red), *Poe, "The House of Usher" and the American Gothic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Poe, Edgar Allan (2017), "Ligeia", *Project Gutenberg's The Works of Edgar Allan Poe. Volume 3 of the Raven Edition*. [EBook #2149] <http://www.gutenberg.org/ebooks/2149> [20170606]
- Praz, Mario (1970), *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press.
- Rippl, Gabriele (1999), "Wild Semantics: Charlotte Perkins Gilman's Feminization of Edgar Allan Poe's Arabesque Aesthetics" i Karen L. Kilcup (red), *Soft Canons: American Women Writers and Masculine Tradition*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Scott, Walter (1827), "On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman", *Foreign Quarterly Review* 1: 60–98.
- Shimanovskaya, Veronica (2009), "The Repurposing of Poe: Charlotte Perkins Stetson's "The Yellow Wall-Paper". [http://www.academia.edu/5057030/The\\_Repurposing\\_of\\_Poe\\_Charlotte\\_Perkins\\_Stetsons\\_The\\_Yellow\\_Wall-Paper](http://www.academia.edu/5057030/The_Repurposing_of_Poe_Charlotte_Perkins_Stetsons_The_Yellow_Wall-Paper) [20171030]
- Tomlinson, Niles (2010), "Creeping in the "Mere": Catagenesis in Poe's "Black Cat" and Gilman's "Yellow Wallpaper", *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 56: 232–268.
- Treichler, Paula (1984), "Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in "The Yellow Wallpaper", *Tulsa Studies in Women's Literature* 3: 61–77.
- Twitchell, James B. (1981), *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham NC: Duke University Press



# Tystnad – talande tystnad: Luckor och möjlighetsutrymmen i Alice Munros novell ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

Adrian Anderson

## Inledning

Narrativ är någonting vi lever med och som är helt integrerat i våra liv. Vi tar emot och sänder ut narrativ dagligen utan att direkt reflektera över att det händer när det händer. Narrativ är helt enkelt berättande. Narrativ form är berättelsens tidsliga och rumsliga aspekter, eller aspekter som första- eller tredjepersonsberättande. En av de författare som hyllats för sin förmåga att utforma narrativ är Alice Munro. Hennes prosa är rak och precis och hennes noveller består ofta av karaktärer med vanliga liv i vanliga omgivningar. Händelserna är vardagliga, men i det vardagliga kommer plötsligt stunder av fullständig klarhet där det vardagliga blir extraordinärt och verklighetens ironi framstår med vibrerande kraft. Munros novell ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, först publicerad 2001 i den novellsamling som fått sin titel av novellen, innehåller dessa egenskaper. Berättelsen skiftar ofta perspektiv och har en uppbruten form med många nivåer av tid. Mellan dessa tidsliga nivåer finns tystnader där händelser anas men inte direkt uttalas; ellipser som inbjuder läsaren att själv tolka vad som kan ha hänt, tystnader som lämnar ett möjlighetsutrymme för interpretation. Bakom läsoplevelsen ligger en struktur som ger läsoplevelsen dess effekt och det är den och dess uppbyggnad och mekanismer som denna analys menar synliggöra. Som verktyg för detta har en kombination av narratologi och läsarorienterad fenomenologi visat sig särskilt användbart.

Munro har hittills i sitt författarskap ägnat sig uteslutande åt novellgenren, men inom den har hon ibland närmat sig andra litterära genrer. En av dessa är ”romance” och ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” är en novell som leker med just den genren. Som del av analysen undersöks därför även vad leken med romancegenren har för betydelse för narrativets meningsproduktion.

Novellen handlar om Johanna, en kvinna som arbetar som hushållerska i ett hem bestående av en flicka i tonåren, Sabitha, och hennes morfar, Mr. McCauley. Sabithas mor är död och hennes far, Ken, bor på annan ort. Johanna inleder en brevkor-respondens med Ken, blir förälskad i honom och bestämmer sig för att säga upp sig, resa till honom och börja ett nytt liv med mannen hon älskar. I själva verket visar sig korrespondensen vara ett trick som Sabitha och hennes bästa vän, Edith, spelar Johanna.

2013 producerades en filmatisering av Munros novell, *Hateship, Loveship*, regisserad av Liza Johnson och med manus av Mark Poirier, där berättelsens form förändrats, textens ellipser interpreterats och romancetemat fått ett tydligare fokus. Adaptionen utgör en

möjlighet att jämföra stil och form och vad som skett med texten i adaptations-processen från ett media till ett annat, från litterär text till rörliga bilder med ljud. Det ger alltså möjlighet att studera den litterära textens möjlighetsutrymmen för tolkningar och transformationer och vilken betydelse narrativets struktur, möjlighetsutrymmen och genrelek haft för filmadaptionen och vilken form dessa tagit i adaptionen.

## Forskningsöversikt

Det råder ingen brist på vetenskapliga analyser av Alice Munros noveller, men "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" har mer sällan satts i fokus. Ett exempel på detta är Carol Ann Howels "Intimate dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*" från 2009 som är en analys av novellsamlingen, men som endast nämner novellen helt kort. Däremot har Alice Munros stil och form analyserats flitigt med narratologi som verktyg med utgångspunkt i flera andra noveller. Ett relativt nyttkommet exempel på detta är Isla Duncans *Alice Munro's Narrative Art* från 2011.

Ulrica Skagerts avhandling *Possibility-space and its imaginative variation in Alice Munro's short stories* från 2008 har ett par liknande utgångspunkter som denna analys och är därför viktig att framhålla. Vad Skagert menar med possibility-space och vad jag menar med möjlighetsutrymme skiljer sig dock, och likaså vår fenomenologiska utgångspunkt. Possibility-space använder Skagert i en vidare mening, som inbegriper möjliga vägar och val för karaktärerna i berättelsen. Det är i kapitel två i Skagerts avhandling som våra arbeten närmar sig varandra i det att en av de noveller som analyseras där, "The Albanian Virgin", är en av de noveller där jag menar Munro leker med romancegenren och som även Skagert kallar "historical romance", dock utan att öppna för genrediskussion (Skagert 2008: 53). Däremot ringar Skagert in vad jag menar och avser med möjlighetsutrymme i samma kapitel: "The anti-end throws the reader back into the story's spaces of possibilities where the characters' lives are allowed to disappear in holes of un-narrated implications, layers that can only be guessed at." (Skagert 2008: 60). Det är alltså inte vad Skagert kallar possibility-space, utan vad hon i sammanhanget kallar spaces of possibilities, som överensstämmer med vad jag menar med möjlighetsutrymme och därför kommer att syfta på fortsättningsvis. En annan skillnad mellan min och Skagerts fenomenologiska utgångspunkt är att hennes är övervägande textorienterad medan min är övervägande läsarorienterad.

Gällande filmadaptionen har Ewa Bodal och Nelly Strehlau i "*Hateship Loveship, adaptation*" från 2016 och likaså Marta Sibierska i "*The Case of Hateship Loveship*" från 2015 gjort liknande jämförande analyser av novell och filmadaption, men med den skillnaden att fokus ligger på adaptionen. De är viktiga att framhålla och har intressanta infallsvinklar. I Sibierskas fall ligger fokus på adaptionsteoretisk problematik medan Bodal och Strehlau mer koncentrerat sig på hur stil, form och tematik behandlats i adaptationsprocessen. Dock använder ingen av dem narratologi som utgångspunkt analyserna.

## Teoretiska utgångspunkter

Metod för undersökningen är narratologisk analys av berättarteknik i novellen och filmadaptionen. Den narratologiska analysen utgår från Gérard Genettes *Narrative*

*Discourse: An Essay in Method* och till viss del *Narrative Discourse revisited*. Den svenska narratologiska terminologin lånas från Ulf Olsson så som han använt den i sin läsning av Birgitta Trotzigs *De Utsatta* i *I det lysande mörkret*. Olssons svenska översättning av narratologisk terminologi utgår från just Genettes *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Som komplement sammankopplas narratologi med läsarorienterad fenomenologi. För detta syfte används Wolfgang Isters ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse”. Främst är Isters tankar om textens luckor av betydelse, samt hur mötet mellan det kända och det okända, vad vi vet och inte vet, skärper läsarens antecipations- och retrospektionsprocesser. De två teoretiska fälten sammanlänkas genom att vad Iser kallar textens luckor är kompatibla med narratologins fokalisering, anakroni och ellips (detta redogörs för närmare nedan). Även Isters tankar om läsandets antecipations- och retrospektionsprocesser sammanlänkas med narratologi, men även med genre teori eftersom genre per automatik medför antecipation. Därför görs även en genreanalys där två olika genremodeller används, en generell modell för genrefilm och genrelitteratur och en specifikt för romancegenren. Både den narratologiska novellanalysen och den komparativa analysen har fyra utgångspunkter: fokalisering, anakroni, ellips och genre. De fyra utgångspunkterna sammanlänkas genomgående med luckor, möjlighetsutrymmen, anticipation och retrospektion.

I den komparativa analysen ligger fokus på adaptationsteoretiska begrepp som mediespecificitet, mediedistinktion, mediekonvention och intentionalitet. Robert Stams ”Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” är av intresse inte minst för att han är en av de teoretiker som problematiserar den traditionellt hierarkiska indelningen av original och adaptation. Detta hänger samman med att de två medierna ses som jämställda i den komparativa analysen, att novell och film kan fungera som komplement till varandra istället för att konkurrera om plats på en hierarkisk skala. För generell genre teori används Anders Pettersons ”Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres” och Thomas Schatzs ”Film Genre and the Genre Film” och för romancegenren specifikt används Maria Nilsons *Kärlek, passion och begär – om romance*.

## Narratologi

I den narratologiska analysen ligger fokus på berättandets *perspektiv* och berättelsens *rörelse* och *ordning*. Som tidigare nämnts är det Ulf Olssons svenska översättning av Genettes narratologiska begreppsapparat som kommer att användas, men en viktig avvikelse från Olssons terminologi och Genettes begreppsapparat är att jag använder begreppet narrativ som komplement till termerna berättelse och berättande i bemärkelsen att jag med narrativ menar både framberättandet och det berättade, d.v.s. berättelse och berättande i kombination.

*Berättelsen* framberättas av *berättaren*. Efter att berättelsen lästs i sin helhet framstår *historien* för läsaren (Genette 1980: 27, 27n). Historien är alltid kronologisk, medan berättelsen kan vara fragmenterad. Är den fragmenterad är det upp till läsaren att under och efter läsningen pussla ihop fragmenten till en meningsbärande enhet. Historien är på så sätt läsarens tolkning av berättelsens beståndsdelar. Den är inte synlig på samma sätt som berättelsen i det att historien är abstrakt – den finns, så att säga, mellan raderna i berättelsen.

*Perspektiv* anger hur information ges i narrativet (Genette 1980: 185-210). *Dieges* är namnet för den framberättade världens universum, den tidsliga och rumsliga plats som utgör

berättelsen (Genette 1980: 27, 27n, 162-170). Berättandet kan ske från innanför eller utanför diegesen, vara *intradiegetisk* eller *extradiegetisk*. I novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" är berättaren extradiegetisk, d.v.s. berättaren berättar från en punkt utanför den framberättade världen då berättaren inte är närvarande eller delaktig i berättelsens dieges. I filmen *Hateship, Loveship* däremot är det genom filmkameran vi tar del av berättelsens händelser. Den är närvarande i den framberättade världen och därför intradiegetisk.

En annan aspekt av perspektiv är *fokalisering* som rör vad som berättas och ur vilket/vems perspektiv (Genette 1980: 189-194). *Extern fokalisering* utgår från en perspektivposition utanför en karaktär och har ett objektivt perspektiv i form av att berättaren kan se och höra vad andra gör och säger, men utan att ha tillgång till tankar och känslor (Genette 1980: 190f). Denna form är vanlig som inledning i litteratur. Så även i den aktuella novellen: "Years ago, before the trains stopped running in so many of the branch lines, a woman with high, freckled forehead and a frizz of reddish hair came into the railway station and inquired about shipping furniture." (Munro 2001: 3).<sup>1</sup> Berättaren beskriver objektivt Johanna, platsen och vad hon gör ur tredjepersonsperspektiv och ger situationen kontext. Berättaren sätter så att säga scenen. Extern fokalisering är även filmmediets vanligaste uttryck, då kameran är observerande och inte kan redogöra för tankar utan berättarröst eller attribuerande text. Film-adaptionen är till största del externt fokaliserad. Som ett exempel kan ges filmens inledningsscenen där kameran är objektiv betraktare till Johanna och Mrs. Willets, hennes arbetsgivare innan hon börjar arbeta som hushållerska hos Mr. McCauley (*Hateship, Friendship* 2013: 00:36).<sup>2</sup>

*Intern fokalisering* i sin renaste form kan endast realiseras genom intern dialog ur förstapersonsperspektiv, men sträcker sig även till tredjepersonsperspektiv om tredjepersonen har tillgång till någons interna tankar och känsloliv (Genette 1980: 193). Detta kommer till uttryck på två sätt i novellen, som följande textutsnitt visar:

He understood that she did know, and that it was, it would be, all right. You could say that a case like this was right up her alley. Not that he wouldn't be grateful. He'd got to a point where gratitude wasn't a burden, where it was natural—especially when it wasn't demanded. Thoughts of regeneration were starting. *This is the change I need*. He had said this before, but surely there was one time when it would be true. The mild winters, the smell of the evergreen forests and the ripe apples. *All we need to make a home*. (52)

"He understood that she did know" visar att berättaren vet vad Ken Boudreau, mannen Johanna förälskar sig i, vet utan att han uttalat det. Även att "thoughts of regeneration were starting" visar att Kens tankar är tillgängliga för berättaren och slutligen visar utsnittet att berättaren har tillgång till hans explicita tankar: "*This is the change I need*" och "*All we need to make a home*" markerade kursivt i novellens text.

Även i filmen finns instanser av intern fokalisering, men endast visuellt internt ur karaktärers perspektiv. När Johanna först anländer till Mr. McCauleys hus stannar hon på trottoaren utanför och ser på personerna som sitter på verandan utan att ge sig till känna.

<sup>1</sup> Samtliga sidhänvisningar till novellen görs hädanefter inom parentes med endast sidangivelse.

<sup>2</sup> Hädanefter ges hänvisningar till filmutsnitt i form av enkel tidsangivelse (inom parentes) för när den specifika händelsen eller instansen sker eller den aktuella scenen börjar. För kontext kan hela scener ses även när angivelsen gäller händelse eller instans, men nedan anges endast exakt tidsangivelse för det som specifikt menas. Viss tidsförskjutning kan ske mellan versioner och distributörer.

Kameran intar Johannas perspektiv och position och ser vad hon ser, inifrån (06:33). Kort därefter får en av personerna på verandan syn på Johanna och påpekar hennes närvaro för Mr. McCauley som vänder sig mot henne och ser henne. Här är kameran så intimt nära Mr. McCauley att han kommer ur fokus medan Johanna är i fokus (06:44). I detta fall visar kameran vad Mr. McCauley ser, men utan att inta hans exakta perspektiv och position. Det kan diskuteras huruvida detta är intern fokalisering, men den intima närheten är mer än observerande och motsvarar inte någon annan karaktärs perspektiv och därför räknar jag även detta som en form av intern fokalisering.

Berättelsens *rörelse* handlar om ”vilka former berättelsens framåtskridande rörelse tar sig, och [...] hur dessa medverkar i textens meningsproduktion” (Olsson 1988: 180). Detta utgörs av fyra begrepp: de två ytterligheterna *ellips* och *deskriptiv paus* och däremellan *scen* och *summering*. Ellipsen har två funktioner. Den motsvarar tid som inte redogörs för i berättelsen och är också den instans där tid kan röra sig snabbast (Genette 1990: 43, 52, 94). ”When the letter came telling about the hotel it was months and months later. It was summer” (34). Tidssprånget på flera månader sker från en textrad till nästa och berättaren fokuserar här på att ett brev kommit, inte på de månader som gått och vad som hänt under den tidsrymden. För filmmediet är ellipsen avgörande för att kunna berätta händelser som utspelas över längre tid. Ellipsen är även mycket synlig i filmmediet i form av klippning och redigering. Ett exempel är Johannas bussresa från Plainfield, Iowa – där Mrs. Willets och Johanna bott fram till Mrs. Willets död – till Solon, Iowa – där Mr. McCauley och hans dotterdotter Sabitha bor. Resan tar i filmtid en minut och tjugofem sekunder (04:19-05:44). Detta i form av flera ellipser.

Nästa exempel illustrerar både scen och deskriptiv paus. Den deskriptiva pausen är ellipsens motsats i och med att ellipsen är berättandets snabbaste tidsrörelse framåt medan den deskriptiva pausen saktar eller helt stannar av (pausar) berättelsens tid:

“You’ll be needing a truck,” he said.

”No. I want to send it on the train. It’s going out west, to Saskatchewan.”

She spoke to him in a loud voice as if he was deaf or stupid, and there was something wrong with the way she pronounced her words. An accent. He thought of the Dutch—the Dutch were moving in around here—but she didn’t have the heft of the Dutch women or the nice pink skin or the fair hair. She might have been under forty, but what did it matter? No beauty queen, ever. He turned all business.

“First you’ll need the truck to get it to here from wherever you got it. And we better see if it’s a place in Saskatchewan where the train goes through. Otherways you’d have to arrange to get it picked up, say, in Regina.”

“It’s Gdynia,” she said. “The train goes through.” (3f)

I textexemplet avbryts dialogen av en deskriptiv paus (Genette 1980: 94). Dialog är vad Genette menar med scen – den instans där berättelsens tid och historiens tid kommer varandra närmast och där berättelsens tid bäst motsvarar vår verklighets tid. Den information berättaren ger mellan de två instanserna av dialog/scen tenderar att stanna tiden (därav ordet paus), eller försätta berättelsen i ett tillstånd av slowmotion (Genette 1980: 93f). I film kan den deskriptiva pausen motsvaras av t.ex. slowmotion, där tiden saktas ned för att publiken ska hinna uppmärksamma fler detaljer eller att flera händelser klipps ihop som sker samtidigt. Då sträcks också tiden ut och varje enskild händelse tar längre tid än realtid. I *Hateship, Loveship* förekommer inget av dessa. Däremot har filmmediet den fördelen att man i en scen

med dialog också samtidigt ser händelser som behöver beskrivas i litteratur och därmed faller behovet av den deskriptiva pausen till stor del bort. Denna skillnad rör mediespecifiteter, ett begrepp som redogörs för nedan under adaptionsanalys.

Summering följer direkt på ellips då summeringens funktion är att sammanfatta tid som inte redogjorts för. Det enda undantaget är om en roman, novell eller film inleds med en summering av händelser innan berättandet börjar, det sker då i form av analeps (se nedan) (Genette 1980: 94, 98f). Följande är ett exempel på summering:

Mr. McCauley died about two years after Johanna's departure. His funeral was the last one held in the Anglican church. There was a good turnout for it. Sabitha—who came with her mother's cousin, the Toronto woman—was now self-contained and pretty and remarkably, unexpectedly slim. (53)

Berättaren summerar viktiga fakta som läsaren behöver om de år som inte berättats om: att Mr. McCauley har dött och att Sabitha förändrats. I film sker detta oftast visuellt med hjälp av ellipser som accelererar tiden, eller görs i form av dialog.

Berättelsens *ordning* rör hur berättelsen presenterar historien. *Anakroni* definierar Genette som instanser där berättelsens och historiens ordning inte överensstämmer (Genette 1980: 35f, 40). "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" har en uppbruten struktur. Händelserna i berättelsen följer inte kronologisk ordning och anakroni uppstår. *Hateship*, *Loveship* däremot är berättad i kronologisk ordning och är därför bättre överensstämmande med historiens ordning, men överensstämmer ändå inte helt. Detta beror på användandet av *analeps* i berättelsen. Med *analeps* menas varje instans av berättande som refererar till en tidpunkt innan berättelsens nu (Genette 1980: 40). *Analeps* kan ske i form av summering av händelser som utspelats under ellips (se ovan), referera till händelser som föregått berättelsens tid, eller, som i följande textexempel, referera till händelser som skett parallellt med andra händelser vid en tidpunkt före berättelsens nu (Genette 1980: 155).

The fact was that *three days before*—on the very day that Johanna had bought her ticket, as the station agent had now told him—Mr. McCauley *had* received a letter from Ken Boudreau asking him to (a) advance some money against the furniture belonging to him (Ken Boudreau) and his dead wife, Marcelle, which was stored in Mr. McCauley's barn, or (b) if he could not see his way to doing that, to sell the furniture for as much as he could get and send the money as quickly as he could to Saskatchewan. There was no mention of the loans that *had* already been made by father-in-law to son-in-law, all against the value of this furniture and amounting to more than it could ever be sold for. (20, min kursivering)

I filmadaptionen illustreras *analeps* aldrig visuellt utan sker uteslutande i form av dialog, men även i form av dialog uppfylls *analeps*ens viktigaste funktion, vilket är att ge kontext till den framberättade världens karaktärer, platser och händelser via tillbakablickar.

## Läsarorienterad fenomenologi

Som Wolfgang Iser beskriver relationen mellan texten, textens luckor och läsaren är det "den skrivna delen av texten [som] ger oss kunskapen, men det är den oskrivna delen som ger oss möjlighet att utmåla ting. I själva verket är det så att utan dessa element av obestämdhet, textens luckor, skulle vi inte kunna använda vår fantasi" (Iser 2011: 328). Dessa luckor uppstår på olika sätt och har olika funktioner.

Ellipsen, som beskrivits ovan, är en explicit lucka i berättelsen. Luckor uppstår även i anakroni, i en uppbruten berättarstruktur, men också i berättelsens många skiften i fokalisering. Detta finns i texten, men sker också i läsprocessen eftersom läsaren ständigt söker pussla ihop den fragmenterade tidsordningen i berättelsen och de olika perspektiven liksom retroaktivt efter läsningen när läsaren byggt om berättelsens delar till en historia.

Den spänning (här i betydelsen av engelskans *suspence*) som de olika formerna av luckor ger upphov till kallar Iser antecipations- och retrospektionsprocesser: ”det ständiga avslöjandet av texten som en levande händelse” (Iser 2011: 325, 337). Ellipser, anakroni och skiftande fokalisering agerar alltså som narrativa katalysatorer för antecipations- och retrospektionsprocesser.

Iser menar också att textens luckor leder till olika ”realiseringar” som är unika för varje läsning, att en texts realisering – i narratologiska termer, när berättelsen blir historien – har ett okänt antal möjligheter för att ”varje läsare kommer att fylla ut luckorna på sitt eget sätt” (Iser 2011: 325). Textens luckor lämnar ett möjlighets-utrymme för tolkning.

Det finns ytterligare en typ av antecipationsprocess: den antecipation genre bär med sig. Här kopplar jag samman genre med vad Iser kallar identifikation: ”upprättandet av frändskap mellan en själv och någon utanför en själv – en ’hemmaplan’ där vi har förmågan att i trygghet uppleva det obekanta” (Iser 2011: 338). Detta kan lika gärna beskriva den antecipation som genre skapar; en ny upplevelse (ett ”obekant”) i ett välbekant format (en ”hemmaplan” eller ”trygghet”).

Men vad händer om en berättelse för med sig en viss antecipation, men att antecipationen sedan inte infrias? En av de utgångspunkter jag har i analysen nedan är att ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” är en lek med romancegenren, men att istället för att infria det anteciperade helt blir novellen istället en slags inverterad romance där alla förutsättningar och centrala beståndsdelar för romance-genren finns med: ”courtship, loveship, marriage”, men endast i en av textens luckor, i en ellips.

## Genre teori

Litteratur och film definieras utifrån genrer och samtidigt för genredefinitionen med sig förväntningar på igenkännbarhet. Stil, form, handlingmönster och teman är förknippade med, och bestämmer, genre. För detta finns en mängd modeller med allt från ett fåtal punkter till långa listor på kriterier. För denna analys har en enkel formmodell valts. Modellen är hämtad från Tomas Schatz i ”Film Genre and the Genre Film” och består av fyra skeenden: *Etablering* – berättelsens premisser; sociala och kulturella förutsättningar etableras. *Animation* – karaktärernas roll i de etablerade förutsättningarna och etablerandet av konflikt. *Intensifiering* – konflikten når sin kulmen. Och slutligen *Upplösning* – de hot konflikten inneburit elimineras och social och kulturell ordning återställs (Schatz 2009: 572). Samma indelning kan gälla för litterära genrer, filmgenrer, genrefilm och genrelitteratur. Det handlingsmönster modellen illustrerar är ett väl beprövat formgrepp som blivit konvention.

Form ses alltså i detta sammanhang som ramar och fasta strukturer. Stil däremot ses som mer rörligt, individuellt och ibland även trendmedvetet, som val av tid, plats och tonläge. Teman avgör många av de populära genrerna, som romancegenren där kärleks-temat och en central kärlekshistoria inte bara är genrekonvention utan genredefinition (Nilson 2015: 10f).

Som tillägg till de fyra skeendena i formmodellen ovan kan *mötet*, *attraktionen*, *hindret*, *återmötet* och *det lyckliga slutet* ses som genretypiska för romance (Nilson 2015: 37f).<sup>3</sup>

Om genrer definieras utifrån konventioner och igenkännbarhet så kan man även säga, som Anders Pettersson i "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres", att "*a text's genre is the way in which it is meant to be taken.*" (2003: 36, kursiv i orig.). Men om alla karaktäristiska ingredienser för en romance bara sker i en av berättelsens ellipser uppstår en krock mellan läsarens antecipationer och berättelsen. Det blir en ironisk lek med läsarens förväntning och med genre.

## Adaptionsteori

Att göra en adaptionanalys av en litterär text adapterad till film innebär ofrånkomligt att på ett eller annat sätt göra en komparation: en jämförelse mellan ursprungstext och adaption. En sådan komparation kan ha flera olika utgångspunkter: en jämförelse med utgångspunkt i hur trogen adaptionen är ursprungstexten, en jämförelse av hur mediespecificiteter för ursprungstexten transformerats för att anpassas till det nya mediets specificiteter eller en jämförelse av berättartekniker.

I "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" ställer Robert Stam frågan: "Fidelity to what?" i samband med frågan om trohet till ursprungstext (2012: 77). Frågan är berättigad då frågan om trohet i sig rör en mängd möjliga infallsvinklar som ofta har sin utgångspunkt i ursprungstexten värderad som ett original. Implicit eller explicit intar adaptionen ett underläge i en sådan jämförelse. Det blir en förenklad och tydligt värderande fråga om "[c]hronological precedence" istället för att se ursprungstext och adaption som komplement till varandra (Bazin 2012: 62).

*Mediespecificitet* är i sin enklaste definition vad som inte är överförbart i adaption från ett media till ett annat. Specificitet belyser att det finns skillnader mellan medier, att de har olika förutsättningar att kommunicera. Robert Stam visar i fråga om medie-specificitet på specifika skillnader mellan det litterära mediet och filmmediet. Det litterära mediet har det skrivna språkets tecken som medel medan filmmediet har minst fem olika medel: "moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials." (Stam 2012: 78). Filmmediet kan använda sig av dessa, men består inte av nödvändighet av samtliga.

I "What Novels Can Tell That Films Can't Show" tar Anne Gjelsvik in filosofen Berys Gauts tankar om medier. Gaut menar att medier har särdrag som är distinkta för mediet, men att dessa särdrag även kan vara distinkta för andra medier (Gjelsvik 2013: 258). *Mediedistinktioner* är därmed vad som både är distinkt för och samtidigt överförbart mellan olika medier, men inte mellan samtliga per definition. Mediedistinktioner, i motsats till mediespecificiteter, kan vara transmediala och transmedialitet i sin enklaste definition är vad som är överförbart mellan medier i adaption.

För att ge ett exempel är dialog distinkt för både litteratur och film och därmed transmedialt. Skrivna dialog i kombination med attribuerande text om vem/vilka som talar, i form av språkliga tecken på en yta är specifikt för litteratur medan talad dialog i kombination av rörliga bilder, där de rörliga bilderna attribuerar vem/vilka som talar är specifikt för film.

---

<sup>3</sup> Nilson refererar till en modell skapad av Pamela Regis med åtta punkter. Av dessa lånar jag de fem som är mest relevanta i detta sammanhang.



Transmediala mediedistinktioner kan alltså användas i olika mediespecifika sammanhang. Allt beroende på det specifika mediets konventioner.

Mediespecificitet, mediedistinktion och *mediekonvention* kommer nära varandra på så sätt att vad som är specifikt eller distinkt för ett media blir konvention och i omvänd ordning att en konvention blir distinkt eller specifik för ett media. Samtidigt ger konventioner i narrativ form, stil och teman upphov till genrer.

Att leka med en genre, som i fallet ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, är ett intentionellt val. Att intentionellt leka med en genre innebär också ofrånkomligt att leka med genreförväntningar. *Intentionalitet* handlar i denna kontext om kreativa och interpretativa val som är ”ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic.” (Hutcheon 2013: 108). Berättandet, berättelsen och historien, i både ursprungstext och adaptation, är resultat av dessa val. I likhet med komparation är intentionalitet en ofrånkomlig del av adaptationsanalys. Det är trots allt omöjligt att analysera en adaptation utan att se till någon form av likhet eller skillnad och som följd orsaken till val att inkludera, exkludera och/eller tillägga.

## ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

### **Fokalisering**

I novellen är berättelsen uppdelad i femton sektioner. Analysen utgår från denna uppdelning och ser till berättelsens perspektiv i varje del. Övergripande modell för fokalisering är att berättandet i varje sektion skiftar mellan extern och intern fokalisering ur tredjepersonsperspektiv. I tretton av de femton sektionerna är det en person som fokaliseras, en där två personer fokaliseras (sektion tretton, men då inte samtidigt utan genom en glidning i fokalisering) och en som är helt externt fokaliserat (sektion sju).

Intern fokalisering skiftar i berättelsen mellan fem karaktärer: stationsföreståndaren (två sektioner), Johanna (fyra sektioner), Mr. McCauley (en sektion), Edith (fyra sektioner), Ken (två sektioner) och slutligen den sektion där fokaliseringen skiftar från Johanna till Ken. Den helt externt fokaliserade sektionen är en analeps och analyseras i nästa del nedan: anakroni.

Perspektivskiftningar utgör en form av luckor i texten. Varje intradiegetiskt, internt fokaliserat perspektiv ger en karaktärs subjektiva syn på händelser, på andra karaktärer samt den internt fokaliserades egna tankar och känslor. Dessa perspektiv blandas med berättarens extradiegetiska, externt fokaliserade, objektiva perspektiv. Det är först med alla dessa sex perspektiv samlade – berättarens egna inräknat – som läsaren får redskap att själv bilda sig en (sjunde) uppfattning om händelser och karaktärer. Berättandet har på så sätt en prisma-liknande effekt vars reflektioner bygger berättelsen och belyser historien ur olika perspektiv.

Iser menar att ”när helst flödet [i berättelsen] avbryts och vi leds bort i oväntade riktningar, ges vi möjlighet att sätta vår egen förmåga att upprätta samband i spel – att fylla luckorna som lämnats av texten själv” (Iser 2011: 325). I relation till antecipations- och retrospektionsprocesser förstås historien genom de sex skiftningar i fokalisering som förmedlas av berättaren. Dessa bygger läsarens antecipation. Det sjunde perspektivet är

läsarens eget som slutligen realiserar en tolkning genom retrospektion och de möjlighetsutrymmen textens luckor öppnat.

I novellens två första sektioner presenteras Johanna, att hon ska resa och att en större mängd möbler ska fraktas till den plats hon ska resa till. Presentationen görs av berättaren genom stationsföreståndaren.

A look at her left hand while she was getting the money out had told him—and he was not surprised—that she was not married to anybody. With those shoes, and ankle socks instead of stockings, and no hat or gloves in the afternoon she might have been a farmwoman. (6f)

I sektion tre och fyra är det istället Johanna som är internt fokaliserad. Här framstår Johanna som en resolut, jordnära och praktisk person. Genom Johanna får vi veta att hennes kläder mestadels är ärvda av en Mrs. Willets (7), att hon ska köpa nya kläder inför resan och att, som hon säger till ägaren av klädbutiken: "It'll likely be what I get married in" (11).

Then there was the business of handing over the money. They both pretended not to look, but both did.

"It's worth it," the woman said. "You only get married once. Well, that's not always strictly true—"

"In my case it'll be true," Johanna said. Her face was hotly flushed because marriage had not, in fact, been mentioned. Not even in the last letter. She had revealed to this woman what she was counting on, and that was perhaps an unlucky thing to do. (12)

Johanna ångrar att hon nämnt äktenskap "when he hadn't mentioned it and she ought to remember that. So much else had been said—or written—such fondness and yearning expressed, that the actual marrying seemed just to have been overlooked" (14).

I sektion fem skiftar den interna fokaliseringen till Johannas arbetsgivare, Mr. McCauley. Genom honom presenteras hans subjektiva intryck av Ken, mannen Johanna nu rest till och som varit gift med Mr. McCauleys avlidna dotter, Marcelle.

Ett brev från Ken hade anlämt till Mr. McCauley samma dag som Johanna köpt tågbiljetten. "It was the same old story—a desperate wheedling tone mixed in with some arrogance, some sense of its being owed to him, because of the wounds inflicted on him, the shame suffered, on account of Marcelle (21). Det framgår också att Ken "[...] had taken him for money over and over again, and now when he'd taken pity on him once more the fellow had connived with his housekeeper to steal the furniture." (24). Att omständigheterna omkring transporten av möblerna och Johannas roll i det hela är helt andra kommer aldrig för honom eftersom han bedömer situationen subjektivt som förhållandena framstår från hans perspektiv.

I ett samtal med Sabithas vän Ediths far uttrycker Mr. McCauley sin syn på Kens karaktärstyp. "He was in the Air Force in the war, you know. Those shortish fellows, they were often in the Air Force. Strutting around thinking they were war heroes. Well, I guess I shouldn't say that, but I think the war spoiled some of those fellows, they never could adjust to life afterwards" (26).

I sektion sex är det Edith som internt fokaliseras. Plötsligt uppstår en avvikelse från de antecipationer som byggts upp. Ur Ediths perspektiv verkar någonting inte vara vad det sett ut vara. "The past year's silliness with Sabitha was slipping out of sight. Yet when she

thought about Johanna's going off out west she felt a chill from her past, an invasive alarm. She tried to bang a lid down on that, but it wouldn't stay" (28).

I dessa sex första sektioner etableras flera antecipationsprocesser baserat på de fem olika perspektiv som skiftningarna i fokalisering gett via berättaren, stationsföre-ståndaren, Johanna, Mr. McCauley och Edith. Tillsammans ger perspektiven följande: En kvinna som är förälskad, som räknar med att gifta sig och som nu reser till den man hon älskar. Mannen framstår som en "bad-boy" som förhoppningsvis matchas av den "vanliga" kvinnans jordnära inre styrka och resoluta personlighet, men risken att hon blir utnyttjad verkar samtidigt finnas. Relationen får inget stöd från omgivningen och slutligen framgår att något inte står helt rätt till med Johannas resa då Edith uppenbarligen känner stark oro och ångest vid tanke på den.

### **Anakroni**

Berättelsens nutid rör sig över sammanlagt någonstans mellan två och tre år, men med fokus på några få veckor. Historien utspelar sig däremot över längre tid och med fler händelser än det som hinner ske inom ramarna för narrativet. Denna oöverensstämmelse i berättelsens ordning, mellan berättelse och historia – anakroni – får främst uttryck i analepser. Oavsett det gäller händelse eller karaktär, och oavsett om analepsen har form av dialog eller intern eller extern fokalisering, så är den en avvikelse från historiens ordning. Som sådan utgör avvikelsen en lucka i berättelsen till dess att informationen getts. Denna berättarteknik bygger på analepsens möjlighet att skapa spänning (suspence) och aktiverar både antecipations- och retrospektionsprocesser. Innan informationen getts anteciperar läsaren olika möjliga scenarier för vad som hänt innan berättelsens nu och efter att ha tagit del av informationen förstås sammanhangen retrospektivt.

Sektion sju till nio är analepser som kronologiskt följer varandra. I dessa redogörs för hur Johannas och Kens brevväxling började, och det avslöjas att den i själva verket är Sabithas och Ediths konstruktion. Analepserna följer sedan brevväxlingen fram till berättelsens nu.

Sektion sju är helt extern fokaliserad. Berättaren berättar att allt börjat med att Ken visat uppskattning till Johanna för att hon finns i Sabithas liv i ett brev till Sabitha. När Sabitha, tillsammans med Edith, går för att posta sitt svar upptäcker de att något extra lagts i kuvertet. De postar inte brevet utan ångar istället upp det. I kuvertet ligger ett brev från Johanna till Ken tillsammans med Sabithas. Brevet, Johannas första brev till Ken, utgör en analeps i analepsen eftersom hon där redogör i korthet för sitt liv fram till skrivande stund. Johanna berättar om sig själv och sitt liv för att han ska känna att han kan lita på henne. Hon tackar också för hans vänliga ord om henne i Sabithas brev och undertecknar det "Your friend" (29f). När Sabitha och Edith läser brevet antyder Edith att Johanna förälskat sig i Ken trots att de bara träffats en gång.

"She's in love with him," she said.

"Oh, puke-puke," said Sabitha, holding her stomach. "She can't be. Old Johanna."

"What did he say about her, anyway?"

"Just about how I was supposed to respect her and it would be too bad if she left because we were lucky to have her and he didn't have a home for me and Grandpa couldn't raise a girl by himself and blah-blah. He said she was a lady. He said he could tell."

"So then she falls in lo-ove." (31)

Sektion åtta till nio kretsar kring Johannas och Kens brevväxling. Till Sabithas och Ediths förtret finns inget medföljande brevsvår till Johanna i kuvertet när Kens svar till Sabitha anländer.

”Poor Johanna,” said Edith. ”Her heart will be bwooken.”  
Sabitha said, ”Who cares?”  
”Unless we do it,” Edith said.  
”What?”  
”*Answer her.*” (32)

Och så tar korrespondensen mellan Johanna och ”Ken” fart. Breven från ”Ken” blir en blandning av verklighet och fiktion. Verklighet eftersom Ken är Sabithas far och hon vet sin fars liv i stora drag och fiktion eftersom det är flickorna som skriver breven, inte Ken. Breven de skriver till Johanna går snabbt från vänskapligheter till varm ömhet och förtroende och slutligen till att ha erotiska undertoner. De menar att driva med Johanna, men till slut får ett av ”Kens” brev Johanna att bestämma sig för att resa till honom.

I hate to end this letter because it feels now as if I have my arms around you and I am talking to you quietly in the dark privacy of our room, but I must say good-bye and the only way I can do it is to imagine you reading this and blushing. It would be wonderful if you were reading it in bed with your nightgown on and thinking how I would like to crush you in my arms.

L-v-, Ken Boudreau. (40)

Efter detta brev, undertecknat ”L-v-” (Love), skickar Johanna inget svar, utan köper istället en tågbiljett för att åka till honom och ordnar transport av de möbler hon förstått varit Kens och Marcelles, innan Marcelles bortgång, och som sedan dess magasineras hos Mr. McCauley.

I sektion tio och elva återvänder berättandet till berättelsens nutid. Johanna anländer till Ken och finner honom i mycket dålig kondition med hög feber, rosslande andning och svåra hostattacker, men Johannas resoluta och kompetenta omhändertagande får honom på bättringsvägen. När Ken så småningom kan ta sig ur sängen går han igenom hennes handväska. Han gör det för att han inte kan minnas hennes namn, men får syn på hennes bankbok. ”The sum was not dazzling, but it was impressive. It gave her substance” (48).

Sektion tolv är återigen en analeps där Ken är internt fokaliserad. Genom Ken ges ytterligare ett perspektiv till händelser som skett innan berättelsen tagit sin början. Att hans äktenskap med Marcelle varit fullt av problem och ”bad behaviour (hers, at a time when his own hadn’t started)” (50) och att hans många problem oftast varit förknippade med lojalitet mot vänner, lojalitet som haft högt pris och gång på gång försatt honom i knipa. Vad han tycker sig behöva är en chans att börja på nytt, något Johannas resoluta men varma omhändertagande och även hennes bankbok verkar kunna vara.

[...] he turned over on the fresh sheet, which smelled of the prairie wind and grass, and went back to sleep, knowing for certain she had only gone to buy milk and eggs and butter and bread and other supplies—even cigarettes—that were necessary for a decent life, and that she would come back and be busy downstairs and that the sound of her activity would be like a net beneath him, heaven-sent, a bounty not to be questioned. (50f)

Allt eftersom berättandet framskrider fylls luckor i av analepser som redogör för händelser som föregår berättelsens början eller pågående nu. Detta är kärnan i analepsens berättartekniska funktion: att ge berättelsens nu kontext genom att referera till dåtid och fylla i luckorna som läsaren behöver för att bygga en historia, men analepser kan både realisera och störa läsarens antecipationer. Antecipationerna som byggts upp i de här sektionerna är att kärlekshistorien, som inledningsvis verkar vara central plötsligt framstår som omöjlig, för att sakta men säkert visa sig bli möjlig igen.

### Ellips

I sektion tretton och fjorton framgår det att Johanna förstört breven från Ken allt eftersom, så snart hon lärt sig dem utantill.

One thing she surely didn't want was for them ever to fall into the hands of young Sabitha and her shifty friend. Especially the part in the last letter, about her nightgown, and being in bed. It wasn't that such things wouldn't go on, but it might be thought vulgar or sappy or asking for ridicule, to put them on paper. (52f)

Att Ken inte nämnt breven skyller hon på hans stolthet och bestämmer sig att inte heller nämna dem på grund av den ökande intimitet brevväxlingen uttryckt.

Plötsligt kommer en ellips på två år innan novellens sista sektion på ungefär en boksida. Sektionen börjar med berättarens summering, som redan citerats ovan: att Mr. McCauley har dött och att Sabitha är mycket förändrad. Hemma hos Edith läser hennes mor dödsrunan högt för Edith. "The death notice in the paper said that Mr. McCauley was survived by his granddaughter Sabitha Boudreau and his son-in-law Ken Boudreau, and his wife Johanna, and their infant son Omar [...]" (53).

Sektionen avslutas med att Edith, internt fokaliserad, bestört reflekterar över ironin i att all oro över att vad hon och Sabitha gjort skulle avslöjas och få konsekvenser, endast fått konsekvensen att ett barn kommit till världen.

Händelser som sker i ellips hör till historien. Ellipsen hoppar över tid som kan summeras kort, eller öppnar ett möjlighetsutrymme för tolkning. I detta fall går ellipsen till kärnan av narrativets inbyggda antecipationer som abrupt störs. Den centrala kärlekshistoriens förverkligande, "courtship, loveship, marriage", uteblir i berättelsen. Den finns i historien, eftersom berättaren och Edith ger läsaren den basala informationen att Johanna och Ken två år senare är gifta och har ett barn, men förverkligas inte i berättelsen. Den tar istället form av en lucka i texten, ett möjlighetsutrymme som öppnar för en mängd olika realiseringar/tolkningar.

### Genre

För att se vilken roll genreleken har i novellen kan novellens handling jämföras med de ovan nämnda formmodellerna för genre och romancegenre: Thomas Schatzs genre-modell och Pamela Regis formmodell för romancegenren som den beskrivs av Maria Nilson. För att skilja dem åt anges skeenden typiska för den allmänna modellen i kursiv medan romancemodellens skeenden anges både kursivt och inom parentes.

I novellens sex första sektioner *etableras* berättelsens premisser, dess sociala och kulturella förutsättningar. Karaktärernas roll i de etablerade förutsättningarna *animeras* ur flera olika perspektiv genom skiftningar i fokalisering och en konflikt etableras.

Efter att ha träffats en enda gång (*mötet*) har en känsloladdad brevväxling mellan en man och en kvinna (*attraktionen*) lett till att kvinnan reser till mannen hon väntar sig gifta sig med. "So much [...] had been said—or written—such fondness and yearning expressed" (14). I Jane Eyresk anda är mannen lite farlig, lite av en "bad-boy" med ett förflutet, men i behov av omhändertagande och kvinnan "vanlig" med egenskaper som resolut, trygg och just omhändertagande. Konflikten (*hindret*) etableras genom att en tredje person känner "a chill [...], an invasive alarm" (28) vid tanke på att kvinnan rest dit.

Konflikten (*hindret*) *intensifieras* när orsaken till varför kvinnans resa orsakat oro avslöjas genom analepser: det är inte mannen hon brevväxlat med, utan mannens dotter och hennes bästa vän. Men när kvinnan anländer till mannen (*återmötet*) får detta inga konsekvenser, istället växer hoppet om att kärlek ändå kan uppstå. Mannen börjar se henne som "a net beneath him, heaven-sent, a bounty not to be questioned" (51) och han tänker "*This is the change I need*" och "*All we need to make a home*" (52). Och kvinnan känner att "her heart had been dry, and she had considered it might always be so. And now such a warm commotion, such busy love." (53). Allt får till slut sin *upplösning*, de gifter sig och får ett barn (*det lyckliga slutet*).

Samtidigt som det finns en relativt god överensstämmelse mellan novellens skeenden och de två genremodellerna, så avviker narrativet samtidigt från romancegenren i form av dess utformning. Alla beståndsdelar för romance finns i historien, men inte i berättelsen och det är trots allt narrativet – berättelsen och berättandet – som utgör den analyserbara texten.

Leken med romancegenren består i just det att historien kan ses som en romance, men inte berättelsen. I det sammanhanget blir det redan ovan citerade citatet av Anders Pettersson särskilt intressant: "*A text's genre is the way in which it is meant to be taken*" (Pettersson 2003: 36). D.v.s. om en kärlekshistoria anteciperas, om bestånds-delarna pekar mot romance, mot en central kärlekshistoria, men själva kärlekshistorien istället sker i en lucka i texten – i en ellips – så pekar det mot en intentionell genrelek och därmed en berättarteknisk lek med läsarens antecipationer. Det verkar som att Alice Munro i "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" tagit romancegenren, lekt med den, dess konventioner och antecipationer och åstadkommit en inverterad romance som istället för att realisera de genrekarakteristiska dragen, "courtship, loveship, marriage" i berättelsen, närmast förpassar dem till en fotnot – eller, i detta fall rättare sagt, till en dödsruna.

## *Hateship, loveship* – novell och adaption i komparation

### **Anakroni**

Till skillnad från novellens berättelse utspelar sig filmens berättelse i kronologisk ordning. Filmens första trettiosju minuter är baserade på novellberättelsens analepser, med början vid slutet av Johannas anställning hos Mrs. Willets, efter vars död Johanna tar anställning som hushållerska hos Mr. McCauley, och fram till dess Johanna får kostnadsförslag av en flyttfirma för flytten av möblerna. I stora drag motsvarar detta de flesta av novellens analepser. De enda analepser som finns i filmen är dialogbaserade och refererar till tidsperioder innan filmberättelsens nu, vad som i novellen varit analepser i analepser. Det innebär att de textuella luckor som i novellens berättelse fyllts i av analepser inte har

motsvarighet i adaptionen. Formmässigt motsvarar filmen snarare novellens historia än berättelse, vilket i sig pekar mot en läsning/realisering, en retrospektiv tolkning, av novellens historia, än en överföring av novellens berättelse.

Det är en fråga om form. Formen i filmadaptionen är inte uppbruten på samma sätt som novellen med många nivåer av tid, utan som sagt kronologisk. Stilen är också förändrad. Tid, plats och tonläge är annorlunda. I filmen har brevkorrespondensen ersatts av mailkorrespondens, vilket förflyttar historien till modernare tid. Platserna har flyttats från Kanada till USA och tonläget har anpassats till den modernare tidsperioden.

Inget av detta har med mediespecificiteter att göra. Film, likväl som litteratur kan berätta i uppbruten form. Det har inte heller att göra med mediedistinktioner eller mediekonventioner då både kronologisk och uppbruten form förekommer i lika grad i båda medier. Valen bygger helt på intentionalitet – kreativa och interpretativa val, vilket även det pekar mot att filmadaptionen är en tolkning av novellens historia och därmed inte av Munros intentionalitet, viken var att belysa historien genom ett prismaliknande berättande. Det är alltså en adaption av historien ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, inte berättelsen ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” som filmen utgör.

### **Fokalisering**

Som ovan nämnts utspelas filmens berättelse i kronologisk ordning. Den del av filmen som motsvarar berättelsens dieges i novellen motsvarar ca tjugo av totalt etthundratvå minuter filmtid. Ser man dessa tjugo minuter som utgångspunkt för berättandet, vilket är fallet i novellen, framstår man hur stor del av novellens berättelse som består av analepser och ellipser.

I filmen sker berättandet, som redan påtalats, intradiegetiskt via extern fokalisering (undantaget enstaka korta ögonblick där visuell intern fokalisering sker). Detta i motsats till novellens extradiegetiska berättare och i högre grad elastiska pendlande mellan extern och intern fokalisering. Skillnaden mellan novellens extradiegetiska berättande och filmens intradiegetiska berättare är att det som kameran berättar i högre grad upplevs som närvarande i filmberättelsens nu – en ökad intimitet, men snarare av voyeuristisk art än novellens interna fokaliseringar som representerar specifika karaktärens tankar och inre liv. Det voyeuristiska draget är en *mediedistinktion* för film, och främst filmer, som *Hateship, Loveship*, som filmats med handhållen kamera och också, per automatik, för att kameran är intradiegetisk.

Både historia och berättelse är *transmediala*, d.v.s. överförbara mellan de två medierna. Valet att adaptera den ena eller den andra är *intentionell*. Dialog är både *mediedistinkt* och *transmedialt*, samtidigt som exekution av dialog är *mediespecifikt* för vardera media beroende på de mediespecifika sätt på vilka dialog attribueras – i litteratur i form av språkliga tecken på en yta (i narratologiska termer, scen med deskriptiva pauser) och i film i kombination med rörliga bilder (i narratologiska termer, scen). Filmmediet illustrerar visuellt vad den litterära texten måste beskriva i form av deskriptiva pauser.

Mediedistinktioner har haft inverkan på dialogen i adaptionen. Vad berättaren i novellen vet och kan återge via *intern fokalisering* måste i film kommuniceras visuellt eller i form av tillförd dialog eller berättarröst. Denna transformation av det litterära mediets *mediedistinktion* är *konvention* i adaption från litteratur till film.

## Ellips och Genre

En stor del av filmens tid utspelas i novellens sista ellips. Från ungefär femtiosju minuter in i filmen och fyrtiofem minuter fram, till filmens slut, motsvaras tid och händelser av novellens sista ellips. Det möjlighetsutrymme för tolkning som Munro intentionellt lämnat öppet i form av en lucka i texten har här blivit tolkat. Tolkningen består i det att kärlekshistorien, som i novellen förpassats till en ellips, har blivit fullt realiserad i filmadaptionen.

Förutom kärlekshistoriens realisering har även fler hinder lagts till och bikastraktärer har fått större utrymme. Kärlekshistoriens realisering störs av att en tredjepart introduceras: en kvinna som Ken redan har en relation med när Johanna anländer. Mr. McCauley är i filmen yngre och mer aktiv och blir själv del av en egen kärlekshistoria. Edith, som i novellen fått större utrymme än Sabitha har i adaptionen fortfarande en liknande funktion som i novellen, men får betydligt mindre utrymme. Istället har Sabithas relationer till Mr. McCauley, Ken och Johanna utvecklats.

Till skillnad från "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" ligger *Hateship, Loveship* betydligt närmare romancegenren. Den antecipation novellens berättelse byggt, och det möjlighetsutrymme för romance som lämnats öppet för tolkning i form av en ellips, en lucka i texten, har tolkats, realiserats, och fyllts i. Manusförfattare och regissör har nappat på Munros lek med antecipation och genre, nappat på de möjlighetsutrymmen som lämnats i berättelsen och möjligheten som lämnats till läsaren att själv retroaktivt fylla i textens luckor och realisera historien.

## Slutdiskussion

I en intervju för det australiska litterära magasinet *Meanjin* 1995 talar Alice Munro om öppna slut i sina noveller och om läsarens förväntningar. Samtalet kretsar kring novell-samlingen *Open Secrets* i vilken Munro, som det framgår i intervjun, genomgående ville utmana läsarnas förväntningar. "The stories in *Open Secrets* aren't about what they seem to be about" (*Meanjin* 2016). Det framgår även att detta bygger på intentionalitet från hennes sida: "I wanted these stories to be open. I wanted to challenge what people want to know. Or expect to know. Or anticipate knowing" (*Meanjin* 2016).

I denna intervju bekräftas flera av de antaganden och infallsvinklar denna studie gör och har: intentionella textuella luckor, möjlighetsutrymmen för tolkning, och en lek med läsarens antecipation. I min analys har jag menat att visa på, inte bara att detta finns i novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage", utan också hur dessa intentionella val realiserats i narrativet på en berättarteknisk nivå.

Med utgångspunkt i narrativets olika former av luckor, textens "element av obestämthet" som Iser kallar dem, aktiveras antecipations- och retrospektionsprocesser i det att vi som läsare måste "använda vår fantasi" (Iser 2011: 328). De olika formerna av textuella luckor som jag sammankopplat med de narratologiska termerna fokalisering, anakroni och ellips har jag visat agera som katalysatorer för dessa antecipations- och retrospektionsprocesser.

Fokalisering utgör textuella luckor genom det berättartekniska användandet av elastisk fokalisering, glidningar mellan berättarens externa fokalisering och intern fokalisering av fem olika karaktärer i novellen. De sammanlagt sex olika perspektiven belyser historien med en prisma-liknande effekt och antecipationen ligger i det att varje nytt perspektiv belyser historien



ur en ny vinkel och genom detta utmanas antecipationen varje gång perspektivet skiftar och det är inte förrän alla sex perspektiv samlats som narrativets mening framstår retrospektivt.

Anakroni utgör en textuell lucka i och med att berättelsens form skiljer sig från den kronologiska historien. I novellen har den en uppbruten form och berättandet sker till stor del med hjälp av analepser och ellipser. Analepser ger kontext till diegesen och fyller allt eftersom i flera av textens luckor så att historien kan realiseras. Historien som helhet kan därför endast byggas i retrospektion efter läsningen.

Ellips, narrativets explicita lucka, utgör i novellen den största utmaningen i det att den utgör tystnad – tid som inte redogörs för – men den allra största utmaning ellipsen ger är i samband med den antecipation leken med romancegenren byggt. Johanna och Ken gifter sig och får ett barn, men det sker i tystnad – i en ellips.

Jag har genomgående försökt visa genom textexempel och referat på de många genre-drag, främst från romance, som finns i novellen. Att genremodellens fyra skeenden och romancemodellens fem skeenden finns i berättelsen och att de därmed per automatik bygger antecipation på en central kärlekshistoria och en upplösning, ett lyckligt slut, som Maria Nilson ser som genredefinierande. ”Man skulle kunna säga att författaren och läsaren ingått ett ’kontrakt’ med varandra. Om jag som läsare plockar upp en romance-bok förväntar jag mig ett lyckligt slut och får jag inte det, finns risken att jag blir besviken” (Nilson 2015: 10f).

I ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” finns det lyckliga slutet, men inte realiseringen av den anteciperat centrala kärlekshistorien. Realiseringen av kärleks-historien finns i novellens historia, men inte i berättelsen. Genreleken blir därmed ett faktum och likaså leken med läsarens antecipation, och novellens sista ellips blir ett exempel på sambandet mellan genreleken och narrativets utformning.

Vad narrativet lämnat istället för realisering av det anteciperade är ett möjlighets-utrymme i form av en textuell lucka. Det rör sig som sagt inte om huruvida Johanna och Ken får varandra på slutet, det finns i historien, utan om att romancegenrens anteciperade belöning, ”courtship, loveship, marriage”, måste realiseras retrospektivt i form av läsarens egen tolkning av möjlighetsutrymmet.

Regissören Liza Johnson och manusförfattaren Mark Poirier har tagit de möjlighets-utrymmen Munro lämnat öppna för läsaren att tolka och gjort just det: tolkat. De har gjort en läsning av novellens uppbrutna berättelseform, av den prisma-liknande berättarformens perspektivskiftet, och av narrativets analepser och ellipser. De har nappat på genreleken och leken med antecipation och återskapat historien, inklusive kärlekshistoriens realisering.

I och med att filmadaptionen bygger på historien, inte berättelsen, ändras narrativets utformning. I en kronologisk berättelse förändras analepsens och ellipsens betydelse. I filmen har analeps och ellips mindre att göra med intentionell berättarteknik och form och mer med mediekonvention. Analepsens och ellipsens uppgifter i adaptionen är att ge kontext och att föra narrativet fram medan de i novellen utgör en intentionell del av narrativets berättartekniska konstruktion. Detta har att göra med de olika intentionella val som gjorts för novellen och filmen. Novellens berättelse hade kunnat direkt överföras till rörliga bilder med ljud, men det hade varit att inte använda narrativets möjlighetsutrymmen, att helt bortse från dem. I filmadaptionen blir antecipationen om romance realiserad och den största skillnaden mellan novellen och filmadaptionen blir i slutändan genrebaserad: effekten av de

intentionella tolkningsval man gjort i adaptionen är att filmens berättelse är romance medan novellens berättelse inte är det.

För att återkoppla till Robert Stams fråga i samaband med trohetsfrågan i relation till original och adaption: "Fidelity to what?" (Stam 2012: 77). I detta fall rör det sig om trohet till de möjlighetsutrymmen för tolkning som intentionellt lämnats öppna att tolkas och tolkas i novellen; en inbjudan till läsaren att själv realisera sin version av novellens historia.

Möjligheterna för tolkning blir större ju fler eller större möjlighetsutrymmen som lämnats öppna. I Munros narrativa konstruktion är möjlighetsutrymmet större än i adaptionen just för att adaptionen bygger på en tolkning av novellens historia, inte berättelse. Men det är också så att filmadaptionen är en tolkning av många möjliga. Som Iser menar så är de realiseringar textens luckor öppnat upp för av ett okänt antal eftersom varje läsare och läsning fyller ut luckorna på sitt sätt och "ingen läsning kan någonsin uttömma den fulla potential [...]" en text med möjlighetsutrymmen för tolkning har (Iser 2011: 325). Det finns t.ex. inget i novellen som säger hur Johannas och Kens äktenskap är, om de är lyckliga eller inte, bara att de fått ett barn. Det lyckliga slutet i form av ett lyckligt äktenskap är på så sätt en intentionell konstruktion baserad på romancegenrens konventioner av Liza Johnson och Mark Poirier.

Vad som varit intressant för denna studie är möjlighetsutrymme, tolkning och anticipation, och skillnaden mellan att leka med genre och anticipation och att infria dem. Det är textens luckor som ovan påvisats i form av de narratologiska begreppen fokalisering, anakroni och ellipser som berättartekniskt bygger narrativets möjlighetsutrymmen. Parallellt med detta aktiveras anticipations- och retro-spektionsprocesser baserade på de textuella luckornas möjligheter och leken med romancegenren.

Som jag redan nämnt ovan så har jag i denna studie inte bara visat att textuella luckor, möjlighetsutrymmen för tolkning, och lek med genre och läsarens anticipationer finns i novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage", utan också hur detta realiserats i narrativet på en berättarteknisk nivå. Jag har också visat på vilken betydelse detta haft för narrativets uformning i både novellen och filmadaptionen *Hateship, Loveship* – i vilken novellens tystnader blivit talande tystnader. Och jag hoppas att jag visat att det är just det som är narrativets grundläggande mening, att utmana läsarens anticipation och anticipation om realisering genom att lämna möjlighetsutrymmen öppna för läsaren att själv realisera sin egen retroaktivt komponerade historia baserad på narrativet.

## Referenser

### Primära källor:

*Hateship, Loveship* (2013) [film]. Land: USA. Regissör: Liza Johnson. Filmmanuskript: Mark Poirier.

Munro, Alice (2001), "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage", i *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. New York: Alfred A. Knopf, s. 3-54.

### Sekundära källor:

Bazin, André (2012), "Adaptation, or the Cinema as Digest", i Timothy Corrigan (red), *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, s. 57-64.

- Bodal, Ewa och Nelly Strehlau (2016), "Hateship, Loveship, adaptation", i Mirosława Buchholtz (red), *Alice Munro: Understanding, Adapting and Teaching*. Cham: Springer, s. 67-74.
- Duncan, Isla (2011), *Alice Munro's Narrative Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- Génette, Gerard (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Génette, Gerard. (1990) *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Gjelsvik, Anne (2013), "What Novels Can Tell That Films Can't Show", i Bruhn, Gjelsvik & Frisvold Hanssen (red), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London/New York: Bloomsbury Academic, s. 245-264.
- Howells, Coral Anne (2009), "Intimate Dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*", i Harold Bloom (red), *Blooms Modern Critical Review: Alice Munro*. New York: Infobase Publishing, s. 167-192.
- Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*. (2 ed.) New York/Oxon: Routledge.
- Iser, Wolfgang (2011), "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse", (Övers. Hansson, Cecilia), i C. Entzberg och C. Hansson, *Modern litteraturteori del 1*. Lund: Studentlitteratur, s. 319-341.
- Meanjin. "A National Treasure: An Interview with Alice Munro", i Spike: the Meanjin blog. <https://meanjin.com.au/blog/a-national-treasure-an-interview-with-alice-munro/> [2016-11-02].
- Nilson, Maria (2015), *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag.
- Olsson, Ulf (1988), *I det lysande mörkret*. Stockholm: Bonniers.
- Pettersson, Anders (2003), "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres", i Beata Agrell och Ingela Nilsson (red), *Genrer och Genreproblem/Genres and Their Problems*. Göteborg, Daidalos, s. 33-43.
- Schatz, Thomas (2009), "Film Genre and the Genre Film", i Leo Braudy och Marshall Cohen (red), *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press, s. 564-575.
- Sibierska, Marta (2015), "Exploration – Adaptation: Towards Redefining the Relationship between Literature and Film. The Case of *Hateship, Loveship*", i Mirosława Buchholtz och Eugenia Sojka (red), *Alice Munro: Reminiscence, Interpretation, Adaptation and Comparison*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 129-144.
- Skagert, Ulrica (2008), *Possibility-Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro's Short Stories*. Stockholm: Stockholm University.
- Stam, Robert (2012), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", i Timothy Corrigan (red.), *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, s. 74-88.

# Författarpresentationer

**Malin Alkestrand** disputerade på avhandlingen *Magiska möjligheter: Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete* (Makadam, 2016) vid Lunds universitet hösten 2016. Sedan sommaren 2016 arbetar hon på Linnéuniversitetet och undervisar på kurser om barnlitteratur och Harry Potter, samt på lärarutbildningen. Alkestrands postdokprojekt handlar om maktrelationer mellan unga och vuxna i ungdomsdystopier.

**Adrian Anderson** har bedrivit studier i litteraturvetenskap och postkolonialism vid Linnéuniversitetet.

**Helene Ehriander** är lektor i litteraturvetenskap vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, Växjö/Kalmar. Ehriander disputerade 2003 på en avhandling om Kai Söderhjems historiska ungdomsromaner och är sedan 2004 anställd vid det som idag heter Linnéuniversitetet. Ehrianders forskning har främst handlat om barn- och ungdomslitteratur och tillsammans med Maria Nilson har hon utvecklat en rad kurser inom detta fält samt inom det populärkulturella området.

**Magnus Eriksson** är lektor i Kreativt skrivande, främst med inriktning på kritik och essäistik, vid Linnéuniversitetet. Hans senaste publikation är *Förvrängningar: Essäer om litteratur, musik och det andra*, Trolltrumma, 2017. Han är också redaktör för Pär Lagerkvist-samfundets årsböcker och skriver kritik ibland annat *Svenska Dagbladet*, *Sydsvenskan* och *Karavan*.

**Martin Hellström** är lektor i litteraturvetenskap vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet. Den senaste monografin heter *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern* (Makadam 2015) och för närvarande arbetar han med att utveckla en metod varigenom boksamtal med barn kan bli en litteraturvetenskaplig analysmodell. Barnen han träffar samtalar om Maria Gripes verk och deras dialog ska resultera i en studie om författarskapet.

**Anna Höglund** är lektor i litteraturvetenskap vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, Växjö. Höglund disputerade 2009 på en avhandling om vampyrmotivet och människans gemensamma historia. Höglunds forskning har främst handlat om fantastisk skräck i litteratur och på film. Hon har utvecklat en rad kurser inom området.

**Maria Nilson** är lektor i litteraturvetenskap vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, Växjö. Hon disputerade 2003 på en avhandling om Gertrud Lilja, och har efter det främst forskat kring ungdomslitteratur och populärfiktion.

**Eva Nordlinder** är lektor i litteraturvetenskap vid avdelningen för humaniora vid Mittuniversitetet i Sundsvall. Nordlinder disputerade 1991 på en avhandling om *Sekelskiftets svenska konstsga och sagodiktaren Helena Nyblom* och har sedan dess arbetat bl a på

Svenska barnboksinstitutet och med läsprojekt för olika åldrar på regional nivå. Hennes forskning rör bl a flickböcker och barns läsoplevelser. Sedan 2013 undervisar hon i barn- och ungdomslitteratur vid Mittuniversitetet.

**Hilma Olsson** är student i litteraturvetenskap och kreativt skrivande vid Linnéuniversitetet, Växjö. 2014 skrev Olsson sin magisteruppsats som berörde språk och existentiell utveckling i en av Göran Tunströms romaner. På senare år har hon i riktat in sina studier på litteratur för barn och unga och skriver själv inom samma genre på sin fritid. Sedan 2013 är hon anställd som amanuens på institutionen för film och litteratur och verkar således på flera plan inom den akademiska världen.

**Linda Piltz** är student vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, Växjö. Piltz har en fil. mag. i litteraturvetenskap från Linnéuniversitetet.

**Emma Tornborg** är doktor i litteraturvetenskap vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, Växjö. Tornborg disputerade 2014 på en avhandling om ekfraser och mentala bilder. Tornborgs forskning har främst kretsat kring intermediala frågor och framförallt fokuserat på relationen mellan ord och bild.

Tidigare nummer av HumaNetten hittar du på <https://open.lnu.se/index.php/hn>

- Vårnumret 2017 granskar olika aspekter av språk och kön och tar en titt på behovet av ordentliga språkkunskaper på exportföretag
- Höstnumret 2016 diskuterar staters historiska utveckling i en rad länder från Afrika till Asien, lyssnar på röster från Umeå och kollar in läromedel
- Vårnumret 2016 tar oss från postkoloniala studier till litteratur och svenskt språkbruk
- Höstnumret 2015 befinner sig på resande fot, i Belarus (Vitryssland), i Indien och på Östtimor
- Vårnumret 2015 reflekterar över 2014 års valresultat, sakprosa som begrepp och språkets böjningar samt tänker på tankesmedjan Humtank
- Höstnumret 2014 firar förläggaren m.m. Peter Luthersons födelsedag, följer norrmannen Peter Hauffs äventyr i (förra) sekelskiftets Indokina samt tar en djupare titt på en serie kopparstick från 1700-talet
- Vårnumret 2014 är en festskrift till nordisten Per Stille som under året håller på att gå i pension, varför innehållet till stor del kretsar kring runor
- Höstnumret 2013 sysslar med makt, kritik och subjektivering i Foucaults anda, fortsätter att fundera över arbetets eventuella mening samt firar 100-årsminnet av Martha Sandwall-Bergströms födelse
- Vårnumret 2013 funderar över arbetets mening, bytandet av livsstil under stenåldern samt förekomsten av varumärken och andra tidsdetaljer i modern litteratur
- Höstnumret 2012 intresserar sig för det aldrig sinande intresset för Hitler, modernitet och genus hos Wägner och Nordström, undervisning i franska samt åldrandet och språket.
- Vårnumret 2012 är en festskrift till litteraturvetaren Ulf Carlsson, och innehåller texter om såväl verkliga författarskap som gojor och musicerande vildsvin.
- Höstnumret 2011 ser tillbaka på efterkrigsdeckaren, studerar våldets filmiska ansikten, fortsätter i spåren efter holländaren Van Galen samt betraktar en småländsk kulturrevolution
- Höst 2010 – Vår 2011 funderar över bibliotekets idé och Ryszard Kapuściński oefterhärmliga sätt att skriva reportage
- Vårnumret 2010 handlar bland annat om deckaren som spegling av verkligheten, individuella studieplaner och Van Galens memorandum
- Höstnumret 2009 behandlar bl a våra polisstudenters språkbehandling, Nina Södergrens poesi och berättelserna om den danska ockupationstiden
- Vårnumret 2009 minns särskilt en av ”de fyra stora” svenska deckarförfattarna, H. K. Rönblom, samt tar upp ”Kampen om historien”.
- Höstnumret 2008 ställer frågan om samerna tillhör den svenska historien samt försöker höra den Andres röst bakom kolonialismens slöjor.
- Vårnumret 2008 behandlar såväl dagens miljöaktivism som (förra) sekelskiftets intellektuella ideal och en ny läsning av Beckett’s Tystnaden.

- Vår och Höst 2007 är ett dubbelnummer som spänner mellan Carl von Linné och Vic Suneson, mellan intermedialitet och historiemedvetande
- Höstnumret 2006 handlar bl.a. om vägarna till ett akademiskt skriftspråk och om slavarna på Timor.
- Vårnumret 2006 tar upp den diskursiva konstruktionen av "folkbiblioteket", kvinnors deltidarbete, Maria Langs författarskap samt funderar över muntlig historiskrivning.
- Höstnumret 2005 gör nedslag i vietnamesisk historia, i indisk och sydafrikansk litteratur samt ger en posthum hyllning till Jacques Derrida.
- Vårnumret 2005 behandlar bl.a. intertextualitet i poplyriken, Stieg Trenter och ett yrke i förändring.
- Höstnumret 2004 tar en titt på tidningarnas familjesidor, den kanske gamla texten Ynglingatal och den nya användningen av verbet äga.
- Vårnumret 2004 för oss på spännande litterära vägar.
- Höstnumret 2003 rör sig fritt över horisonten, från Färöarna till Lund, från tingsrätter till tautologier.
- Vårnumret 2003 är ett blandat nummer där vi bl.a. bevistar en internationell konferens om sexualitet som klassfråga och möter idrottshjälten Gunder Hägg.
- Höstnumret 2002 behandlar etniska relationer.
- Vårnumret 2002 ägnas helt och hållet åt temat genus.
- Höstnumret 2001 domineras av texter från årets Humanistdagar och från ett seminarium om historieämnets legitimitet.
- Vårnumret 2001 försöker svara på frågan: "Where did all the flowers go?"
- Höstnumret 2000 gör oss bekanta med en filosof, en överrabbin och en sagoberätterska.
- Vårnumret 2000 diskuterar frågor kring historiens slut, litteraturvetenskapens mening, översättningar och den moderna irländska romanen.
- Höstnumret 1999 speglar årets Humanistdagar vid Växjö universitet.
- Vårnumret 1999 rör sig såsom på vingar och berättar om nysstidade konferenser i Paris och Växjö.
- Höstnumret 1998 Här går det utför! Såväl med svenskan i Amerika och den tyska litteraturen i Sverige som med Vilhelm Mobergs sedebetyg.
- Vårnumret 1998 bjuder på en 'lycklig humanistisk röra' av europeiska författare, svenska lingon i fransk tappning och stavfel(!).
- Höstnumret 1997 speglar årets Humanistdagar som hade temat Möten Mellan Människor.