

Samlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 135 2014

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2015 och för recensioner 1 september 2015. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-34-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2015

Astrid Lindgrens ”mest problematiska bok”

Ontologi, genre och funktion i Sunnanäng

AV STEN WISTRAND

Introduktion

Sunnanäng är en udda bok i Astrid Lindgrens produktion och tycks inte ha nått samma popularitet som exempelvis *Nils Karlsson-Pyssling*, *Mio, min Mio*, *Bröderna Lejonhjärta* och *Ronja Rövardotter*. Det kan ha att göra med den lite osäkra målgruppen. Det har ifrågasatts om *Sunnanäng* verkligen bör betraktas som en barnbok. Titelsagan publicerades först i *Bonniers litterära magasin* 1958 vilket ju kan ses som en indikation på att Lindgren själv möjligen i första hand tänkte sig en vuxenpublik. När boken kom ut 1959 var det emellertid tydligt att förlaget vände sig till barn, inte minst genom Ilon Wiklands omslag och illustrationer men även genom teckenstorleken. På biblioteken har den också hamnat på avdelning Hcf, det vill säga bland bilderböcker och kapitelböcker på svenska för små barn. Lennart Hellsing har karakteriserat den som Lindgrens ”mest problematiska bok” med ett ”sätt att berätta [som] tillhör de vuxnas värld”.¹ Vivi Edström konstaterar att boken ”hamnar utanför de gängse litterära kretsloppen. Den bryter sig ut ur det barnlitterära systemet och har inte fogats in i ett vuxenlitterärt sammanhang”.²

Till det problematiska torde även höra det sentimentala draget som här är starkt framhåvt. I en artikel om ”Den lille Pige med Svovlstikkerne” påpekar Henrik Lassen att trots att dess topos, det döende barnet, ”was a popular convention entirely familiar to, and well loved by nineteenth-century readers, the sentimentalism that permeates the story tends today, in Jerome McGann’s words, to be ’something of an embarrassment ... so far as high culture is concerned [...]’”.³ Man skulle alltså kunna säga att Lindgren beträder farlig mark genom att helt skamlöst, det vill säga utan ironisk distans, anknyta till en gången tids sentimentala berättelser.

Sunnanäng var också den bok av Lindgren som väckte starkast aversion hos Eva Adolfsson, Ulf Eriksson och Birgitta Holm i deras med tiden smått herostratiskt ryktbara *Ord och bild*-artikel från 1971 – och det är nog ingen slump att de främst slår ner på ”Sunnanäng” och ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?”, de två mest sentimentala historierna. I titelsagan anser de att

döden framställs som den enda lösningen, ja, den utmålas som ett avundsvårt öde, väl värt de lidanden som barnen har underkastats för att nå dit. Tyst och försynt, utan att störa någon, lämnar de en värld där orättvisor väger lätt mot den strålande befrielsen. Porten till verkligheten och till aktiv förståelse av verkligheten har i sanning slagits igen.⁴

Vivi Edström polemiserar mot åsikten ”att litteratur för barn bör presentera positiva lösningar, skapa optimism och framtidstro” och hävdar att den ”skymt insikten att [Lindgren] är en diktare som har rätt att inte läsas bokstavligt”. Ur ett realistiskt perspektiv, säger hon, är det naturligtvis så att barnen i titelsagan dör i snödrivan, men ”motivets symboliska övertoner visar något annat”. Hon vill läsa berättelsen som ”en metasaga, en allegori om inspirationen”.⁵ Själv minns jag ”Sunnanäng”, från skolans mellanstadium, där den höglästes, som egendomligt fascinerande men också rätt skrämmande och oroväckande.

Syfte

Det är alltså de fyra sagorna i *Sunnanäng*⁶ som är föremål för mitt intresse i denna artikel, ett intresse som i hög grad ansluter till områden som genre och ontologisk ambivalens. Men det är inte endast min avsikt att försöka komma till ett avgörande i dessa avseenden; jag ämnar också använda sagorna som utgångspunkt och material för att nalkas frågor om litterär teori och metod. Det innebär att jag kommer att föra en kontinuerlig och kritisk dialog med tidigare forskning angående olika tolkningar, läsarter och infallsvinklar, bland annat genom att se till deras konsekvenser. Däremot har jag inga ambitioner att presentera egna tolkningar i betydelsen förslag till, eller spekulationer om, vad sagorna ”egentligen” eller ”ytterst” kan tänkas handla om eller betyda; mitt intresse gäller snarare hur de fungerar som estetiska konstruktioner och vad man kan säga om Lindgrens retoriska strategi och dess sätt att generera ett tema eller ett ärende – eller för den delen, och inte minst, göra oss osäkra på hur något ska förstås.

Att tolka en värld eller följa en framställning

De flesta som skrivit om Lindgrens sagor har uppmärksammat förhållandet mellan realism och fantastik i allmän mening. Man har ofta gjort det utifrån frågan vad som kan sägas vara sant inom fiktionen. Kommer till exempel Bosse till Landet i fjärran och blir Mio eller sitter han hela tiden kvar på en parkbänk i Tegnérlunden och drömmer? I slutet av berättelsen försäkrar Bosse/Mio att han verkligen befinner sig i Landet i Fjärran. Om man tror honom kan vi tala om ett lyckligt slut, men om man inte tror honom tvingas vi snarare, som Göte Klingberg, förstå hans ord ”som ett ångestrop, ett uttryck

för att Landet i Fjärran endast finns i Bosses inre”.⁷ Det intressanta här är att Klingberg både tar och inte tar konsekvenserna av tanken på en fantiserande Bo. Man kan säga att han accepterar att vi i stället för ett lyckligt slut får ett olyckligt och att ett psykologiskt motiv, ångesten, kommer att framhävas. Men vad händer med alla äventyren i Landet i Fjärran – och för den delen i Nangijala – om vi läser dem som blott uttryck för protagonistens kompensatoriska fantasi? Denna avgörande fråga ställs egentligen inte av någon, och jag tror också att den skulle vara mycket svår att besvara på ett tillfredsställande sätt.

Frågan är alltså hur vi uppfattar relationen mellan olika partier i berättelsen, partier som representerar olika genrer eller där ontologin tycks förändras. Man kan med fördel låna två begrepp från språkläran och beskriva förhållandet som antingen hypotaktiskt eller parataktiskt. Finns det något i framställningen som gör att jag uppfattar Mio som underordnad Bosse och att äventyren i Landet i Fjärran sålunda är färgade av situationen i Vasastan, vilket i sin tur gör att de bör uppfattas som ett slags rapport om Bosses inre liv? Eller uppfattar jag avsnitten som samordnade och äventyren därmed som ofärgade och meningsfulla i sin egen rätt? Samma slags problem aktualiseras av sagorna i *Sunnanäng*.

I samband med Lindgren nämns gärna barnperspektivet och vuxenperspektivet som två olika läsarter, där vuxenperspektivet förknippas med en tolkning där allt som framstår som onaturligt ges en realistisk förklaring medan barnperspektivet innebär att man uppfattar allt som det står, oavsett om det bryter mot naturlagarna eller inte.⁸ Den vuxne skulle alltså hävda att Landet i fjärran bara finns i Bosses huvud medan barnet ser det som lika verkligt som Vasastan. I ett brev till Hans Holmberg om *Bröderna Lejonhjärta* kommer Astrid Lindgren själv in på frågan om barn och vuxna läser på olika sätt:

För mej står det klart – som vuxen – att Skorpan blir så förtvivlad, när hans bror omkommer, att han måste fortsätta att dikta sagan om Nangijala som Jonatan hade försökt trösta honom med. Det som händer i boken, händer i Skorpanns fantasi, och när han dör på sista sidan, så gör han det hemma i sin kökssoffa. Mitt vuxna jag förstår detta, men barnet i mej accepterar aldrig en sån tolkning, jag vet att allt händer precis så som det står i boken. Sedan får var och en tolka den efter eget behag.⁹

Men hon ställer sig alltså inte frågan vad det verkligen skulle innebära att läsa hela Nangijala-delen som Skorpanns feberdröm och sålunda underordnad kökssoffa-planet, trots att det rimligen måste påverka hur vi tillägnar oss historien och vad vi uppfattar att den ger uttryck för. Är det ens möjligt att ta till sig äventyren som blott utslag av Skorpanns kompensatoriska fantasi och så att säga sätta händelserna inom parentes med förtecknet ”äger egentligen inte rum”?

Frågan vad som är sant inom fiktionsvärlden hänger ofta ihop med föreställningen att det är vår uppgift som läsare att förstå en fiktionsvärld och att vi då i princip beter oss som när vi försöker förstå den verkliga världen. Filosofen David Lewis har uttryckt det som att frågan gäller vad som kan betraktas som sanna utsagor om den fiktionsvärld som exempelvis romaner etablerar, "if those stories were told as known fact rather than fiction".¹⁰ Att betrakta fiktionstexten som en värld att föreställa sig, mentalt transporteras till, uppgå i och utforska är vanligt bland narratologer och fenomenologer och har inneburit att begrepp som *fictional world*, *storyworld*, *possible world*, *imagination*, *gaps*, *transportation* och *immersion* har blivit centrala.¹¹ Utifrån detta synsätt kan det bli naturligt att ställa frågor som: Är det, inom fiktionen, sant att Bertil krymper till en pyssling, att Mattias och Anna hittar porten till Sunnanäng och att Skorpan får träffa Jonatan i Nangijala? Eller är det, inom fiktionen, sant att Bertil låtsas att han krymper till en pyssling, att Mattias och Anna fryser ihjäl och att Skorpan ligger ensam med feberdrömmar hemma i kökssoffan? Här kan man också öppna för tanken att teorier som gäller den verkliga världen och levande människor även kan appliceras på fiktionsvärldar och karaktärer för att förstå dem och tolka dem. Texten kan framstå som ett hav av dolda skatter där olika drag ger olika napp. Intresset behöver här inte gälla texten som helhet: en enskild detalj kan ges en betydelse i enlighet med ett visst perspektiv, utan att denna tolkning behöver prövas mot helheten. Man anar ibland tanken att ju fler tolkningsmöjligheter en text kan generera desto rikare är den. Detta sätt att nalkas en berättelse kan kontrasteras mot den som Louis Mink ger uttryck för när han hävdar att den enskilda händelsen i sig inte betyder något utan får sin betydelse av den berättelse där den ingår.¹² Att förstå en händelse är i så fall att förstå dess funktion inom den specifika berättelsen, vilket också skulle ge ett slags tolkningskriterium.

Mot tanken att alla berättelser, fiktionella eller inte, fungerar på i princip samma sätt har hävdats att fiktionen har en egen logik. Den förstår vi inte genom att uppfatta oss som en del av fiktionsvärlden utan tvärtom genom att stå utanför och så att säga se berättelsen rullas upp framför oss.¹³ Inom denna tradition har fikcionalitet bland annat beskrivits som "resultatet af en autorial intention", som en "retorisk strategi" och "en bestemt måde at kommunikere på".¹⁴ Med detta synsätt fokuseras sådant som effekt och funktion; avgörande för forståelsen av ett verk blir den övergripande retoriska strategi som styr framställningen och hur olika motiv uppfattas inom denna. Det skulle innebära att den ontologiska ambivalensen endast är intressant i den mån som den fungerar som ett motiv i berättelsen och framstår som relevant för denna. Man skulle kunna säga att med denna uppfattning blir allt till verktyg i författarens hand för att kommunicera något till läsaren, där kommunikation inte ska forstås som att överföra information eller ett enkelt budskap. Det finns ingen anledning att här förtiga att jag själv uppfattar denna senare position, fiktion som språkspel och retorisk strategi, som den rimligare.

Lindgren och det fantastiska

En av de första att uppmärksamma Astrid Lindgrens ”svävande” framställning var Olle Holmberg 1963 i essän ”Astrid Lindgren, låtsandet och det ensamma barnet”. Han visar hur Lindgren antyder att de egendomligheter som berättas är att förstå som barnets fantasier samtidigt som det finns inslag som pekar i motsatt riktning: ”Astrid Lindgren är på en gång mer realist och mer fantasimänniska än Elsa Beskow. Det är en förvillande blandning.”¹⁵ Men redan 1960 hade Lena Melin i en studentuppsats tagit upp saken när hon hävdar att barnen i sagorna ”skapar åt sig ett önskedrömsliv, en fantasi-värld att fly in i” och talar om ”den för vuxna stundom förvillande blandningen av realism och fantasifullhet, som barn äger”. Hon ser det som typiskt för Lindgren att aldrig lämna en tillfredsställande realistisk förklaring till de sällsamma händelser och figurer hon berättar om, varför läsaren lämnas i ovisshet när det gäller hur de ska förstås.¹⁶

Diskussionen påminner om den som Tzvetan Todorov för i sin bok om det fantastiska som genre. Det är här viktigt att påminna sig den distinktion som han gör mellan teoretiska och historiska genrer, där de förra är logiska och låter sig entydigt definieras medan de senare snarare är ett slags tentativa karaktäriseringar utifrån olika faktiskt existerande verk som man av en eller anledning anser kan uppvisa vissa gemensamma drag.¹⁷

I citatet nedan diskuterar Todorov om protagonisten i Jacques Cazottes *Le Diable amoureux* har haft ett möte med Djävulen i verkligheten eller om allt bara ägt rum i drömmen:

Either the devil is an illusion, an imaginary being; or else he really exists, precisely like other living beings – with this reservation, that we encounter him infrequently.

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we chose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.

The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary [...].¹⁸

Todorov berör däremot inte hur de olika alternativen skulle påverka hur vi uppfattar berättelsen. Genom att benämna den sällsam (*marvelous*),¹⁹ kuslig (*uncanny*) eller fantastisk (*fantastic*) har vi klassificerat den. Men har vi löst de problem som den ställer oss inför?

Det ”fantastiska” i Todorovs mening kan fungera som ett begrepp för att beteckna den ontologiska ambivalensen, men det tycks mig trots allt vara de historiska genrererna som i samband med ett konkret verk sätter textförståelse och tolkning i spel. Lindgrens

sagor visar dessutom att en teoretisk genrebestämning ingalunda behöver vara självklar utan i hög grad är beroende av tolkning.

Man kan i sammanhanget också notera att föreställningen om en barn- respektive vuxenläsning leder till uppfattningen att barn realiserar alla sagor som sällsamma medan vuxna realiserar dem som kusliga – medan det fantastiska alternativet faktiskt försvinner.

Astrid Lindgrens sagoform

Det är vedertaget att tala om vissa av Astrid Lindgrens verk som ”sagor”. Men konstsa- gan är en historisk genre och låter sig som sådan inte strikt definieras, vilket till exempel Eva Nordlinder är medveten om när hon i samband med Helena Nybloms sagor skriver: den ”definition av begreppet konstsaga jag kan göra [...] blir i viss mån tidsbunden och till sin karaktär delvis deskriptiv.” Hennes fem kriterier är också av mycket olika slag och gäller såväl attribuering som form, motiv och förankring i en generisk tradi- tion: sagan ska vara signerad, utgöra en löpande och inte alltför lång berättelse på prosa (helst under 30 sidor), innehålla ”något övernaturligt inslag eller uppvisa en övernatur- lig uppfattning av naturen” samt ansluta till någon av följande folkliga prosaformer: undersagan, djursagan, skämtsagan, kedjesagan, sägnen eller legenden. Denna folkliga anknytning kan emellertid ersättas genom att författaren i stället väljer ”en form som [...] är accepterad inom det romantiska och/eller barnpedagogiska sagoförfattandet”.²⁰

Med den definitionen skulle Lindgrens romanlånga böcker falla bort men berättel- serna i *Sunnanäng* mer eller mindre klara sig. Alla utom ”Junker Nils av Eka” innehåller övernaturliga inslag och, som jag hoppas kunna visa, anknyter ”Tu tu tu!” till säg- nen och ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” till legenden, medan ”Sunnanäng” kanske snarare närmar sig myten. ”Junker Nils av Eka” kan så att säga kvala in genom att kopplas till det romantiska sagoförfattandet. Jag har inte heller sett någon som dragit sig för att tala om berättelserna i *Sunnanäng* – och i *Nils Karlsson-Pyssling* – som just sagor. I övrigt råder ingen absolut konsensus i frågan. Mary Ørvig vill utöver de två nämnda även räkna in *Kajsa Kavat*,²¹ vilket indikerar att hon med sagor helt enkelt avser Lindgrens kortare berättelser oavsett karaktär. Eva Margareta Löfgren, som inte beaktar omfånget utan utgår från berättelsernas karaktär, väljer bort *Kajsa Kavat* och inkluderar i stället *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* med motiveringen att det är ”dessa som inom Lindgrens författarskap främst uppvisar magiska element och en nära sammanknytning av övernaturligt och realistiskt”.²² I *Astrid Lindgren och sagans makt* (1997) behandlar Vivi Edström även *Ronja Rövardotter* (som inte kommit ut när Löfgren skrev sin uppsats). Man kan också säga att Lindgrens förlag, Rabén & Sjögren, med antologin *Sagorna* (1980) i praktiken definierat vilka verk som avses, nämligen:

Nils Karlsson-Pyssling, Sunnanäng, Mio, min Mio, böckerna om Karlsson på taket, *Bröderna Lejonhjärta* och ”Draken med de röda ögonen”.

Vill man i möjligaste mån hålla sig till vad som redan etablerats som ”Lindgrens sagor” och ändå försöka ge beteckningen en så stabil grund som möjligt finns två möjligheter. Antingen väljer man att lyfta fram de berättelser som på ett eller annat sätt bryter mot den traditionella realismen eller också reserverar man beteckningen för de av hennes böcker som uppvisar en ontologisk ambivalens av det slag som Tzvetan Todorov diskuterar i samband med ”det fantastiska”. Det senare innebär i praktiken just de verk som Löfgren nämner, vilka ju också i stort sett sammanfaller med urvalet i *Sagorna*. Där emot bortfaller böckerna om Pippi Långstrump, Karlsson på taket och Ronja Rövardotter som alla är ontologiskt stabila. Karlsson, han på taket, har visserligen diskuterats som en låtsaskamrat som bara finns i Lillebrors fantasi, men den möjligheten är svår att upprätthålla ens i den första volymen.²³ Om man bara utgår från icke-realism får vi en otillfredsställande heterogen samling där såväl Pippi-böckerna som *Sunnanäng* ingår. Ur den aspekten finner jag att utgångspunkten ”det fantastiska” är mer stringent, praktisk och givande då den kommer att innefatta verk som alla reser frågor av liknande slag. Men hela resonemanget visar samtidigt problemet med klara definitioner och att vi helt enkelt får leva med att ”(konst)saga” är ett diffust begrepp som i praktiken används på lite olika sätt. Jag ser det inte heller som något självändamål att klassificera Lindgrens berättelser som det ena eller det andra, utan uppfattar genrefrågan som intressant endast i den mån den spelar in när det kommer till vår förståelse av berättelsen.

Hans Holmberg vill göra en distinktion mellan två slags sagor hos Lindgren, som mycket väl skulle kunna karaktäriseras med Todorovs begrepp det sällsamma och det kusliga. Den ena modellen, hävdar han, utgår från Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*: ”Sagodrag och normalverklighet smältes samman till en ny värld i vilken gränserna för det möjliga, det som kan inträffa, har utvidgats”. Den andra modellen kännetecknas av att det onaturliga uppfattas som en karaktärs ”fantasiprodukt”. Grundmönstret här är ”en inledningsvis beskriven reell situation som karaktäriseras av en brist av något slag, som hos vederbörande utlöser en kompensatorisk fantasi”. Holmberg anser att i och med *Mio, min Mio* ”är ALs sagobygge enligt den andra modellen färdigast”.²⁴ Men distinktionen mellan dessa två modeller visar sig i realiteten inte alltid så lätt att upprätthålla. Holmberg anser sålunda att Lindgren får ett problem

som gäller hur mycket hon ontologiskt inom fiktionens ram kan använda folksagans element. Fantasihärledningarna indikerar var gränserna går; de gränser den vuxna AL sätter men som barnet inom henne inte accepterar. Genom att förankra sagodragen som fantasier i barnens reella situation kan hon försvara dem inför vuxenkravet på realism, ett krav som dock inte gör sig gällande med obönhörlig konsekvens [...].²⁵

Den nya sagoform som Lindgren tänks lansera karaktäriseras av en ambivalent relation mellan realism och fantasi, en svävning mellan ”objektivitet och subjektivitet”. Enligt Holmberg styrs Lindgren av ett ”psykologisk trovärdighetskrav, som gør sig gældenden i større eller mindre grad” och som innebär att sagoäventyren måste förankras i verkligheten.²⁶ Detta, hävdar han, skapar två olika läsarter: antingen tolkar man berättelsen i enlighet med ett realistiskt perspektiv eller också läser man den som en saga där allt är möjligt. Men han understryker också att ”de två perspektiven/läsarterna samexisterar [och] inte kommer i konflikt med varandra eller leder till någon explicit uppdelning i verklighet och saga”.²⁷

Man skulle också kunna uttrycka detta som att Holmberg uppfattar att det är läsarens fria val att uppfatta sagornas struktur som hypotaktisk eller parataktisk. I det första fallet kommer det ”överkliga” att underställas det ”verkliga” genom att förklaras psykologiskt som protagonistens fantasier; i det andra fallet är planen likställda och det som sker, det sker.

Däremot kommer han inte in på frågan vad som händer med berättelsen som helhet om man väljer den hypotaktiska modellen; i ett sådant fall måste ju rimligen hela framställningen av fantasiäventyren färgas på ett sätt som gör att vi verkligen uppfattar dem som ett slags psykologisk framställning av protagonistens inre. Man kan också fråga sig om inte vår uppfattning om berättelsen som helhet, vad den vill förmedla, styr valet av ”läsart” därför att den ena faktiskt är rimligare än den andra. Genom att göra perspektiven fritt valbara blir det också svårt att diskutera de fall där just osäkerheten om det rimligaste perspektivet, alltså vad Todorov kallar det fantastiska, kan ställa till problem för läsaren. Det senare skulle till exempel kunna gälla ”Sunnanäng”.

Vivi Edström tycks företräda ungefär samma uppfattning som Holmberg utan att lika explicit deklarerar den, och när Anette Øster Steffensen talar om Lindgrens förnyelse av sagoformen gör hon det i samma ordalag som Holmberg. Hon påpekar att Lindgren skriver in sig i en tradition som löper från folksagan över till H.C. Andersens konstskogar och vidare till Selma Lagerlöf och Elsa Beskow: ”Fornyselsen består i, at Astrid Lindgren indskrifer eventyret i romanen forstået således, at hun i sine eventyr indskrifer en social kontekst. [Hon har] skabt en eventyrform, der kendes på sit sprog, dens enkle opbygning, sociale kontekst og spillet mellem virkelighed og fiktion.”²⁸

Ackomodation och naturalisering

När man kommer till en punkt i en berättelse där den inledande läsarten utmanas tvingas man till tolkning, hävdar Todorov. Genom att se avsnittet på ett nytt sätt, till exempel symboliskt i stället för bokstavligt, gör vi en ackomodation och kan på så sätt

assimilera det problematiska i framställningen. Om ett meningsfullt helt uppstår kan vi säga att tolkningen har gått ihop.²⁹

Ett annat sätt att beskriva det är att vi försöker göra något främmande ”sannolikt/trovärdigt” (*vraisemblable*) genom att ”naturalisera” det. Jonathan Culler talar om fem olika sätt ”in which a text may be brought into contact with and defined in relation to another text which helps to make it intelligible”, där ”text” bör förstås i vid mening som såväl den socialt givna ”verkliga världen” och den kulturella kontexten som genrekonventioner och intertextualitet.³⁰ Monika Fludernik sammanfattar det som att: ”Culler does not simply mean to eliminate the strange; naturalization *either* integrates the familiar within a larger frame that explains the strange as quite familiar within a different perspective [...], *or* it proposes a more embracing frame that is able to explain inconsistencies as functions within its own setup”. Hon säger sig vara inspirerad av Culler men vill introducera begreppet narrativisering (*narrativization*) för att understryka att det för henne handlar om att begripliggöra något genom att göra det till en naturlig del av berättandet.³¹

Vad det slutligen handlar om är alltså strategier för att få en berättelse att framstå som sammanhängande och begriplig i betydelsen igenkännbar. Tanken är att jag känner igen det jag läser utifrån något annat som jag på ett meningsfullt sätt kan relatera till och som jag vet hur jag skall hantera, det må vara verkligheten som jag uppfattar den eller andra texter som jag har läst.

I samband med Lindgrens sagor är det främst den realistiska naturaliseringen som har aktualiserats. Man försöker göra det ”konstiga” begripligt genom att förklara det utifrån den socialt givna, verkliga världen snarare än genom att anknyta till genrekonventioner. Den strategin är också intimt förbunden med det man kallar vuxenläsning. Birger Hedén hävdar sålunda att ”Nils Karlsson-Pyssling” handlar om ett ensamt barn och dess fantasier: ”Den skenbart fantastiska sagan blir på mitt vis läst en alltigenom *realistisk* berättelse om barns lek och möjlighet att klara sig i vardagens inte alltid enkla situationer”. Han framkastar också hypotesen att Bertil kanske bara ”drömmer [...] alltihop i själva verket” och att historien sålunda påminner om *Alice i Underlandet*, som Hedén uppfattar som en realistisk berättelse därför att den utgör en realistisk framställning av en dröm; drömmen kommer alltså att underordnas den drömmande flickan.³²

Här nalkas vi en avgörande metodfråga, där Hedén kan sägas representera motpolen till min egen uppfattning. Att beskriva *Alice i Underlandet* som en realistisk roman om en flicka som drömmer skulle jag vilja likna vid att beskriva en abstrakt målning av Mondrian som en realistisk avbildning av en rutig vaxduk. Man bortser då från att det rör sig om en komposition som arbetar med helt andra konstnärliga verktygsmedel och effekter än låt oss säga Courbets målning av stenhuggare, och man kommer att

tillägna sig Lewis Carroll på i princip samma sätt som man tillägnar sig en roman av Charles Dickens. Jag skulle emellertid vilja hävda att vi kan stryka slutet där Alice vaknar utan att läsarens upplevelse av det som förevarit förändras, därför att de två planerna är likställda. Det är det absurda Underlandet som är framställningens *raison d'être*, inte att Alice drömmer om det.³³ Att fråga sig varför Alice drömmer som hon gör är irrelevant av den enkla anledningen att något psykologiskt motiv av det slaget inte är för handen hos Carroll – till skillnad från i Tim Burtons Alice-filmatisering från 2010, där drömmen också tänks fungera som ett led i Alices bearbetning av sin livssituation.

Min poäng med denna utvikning är naturligtvis att illustrera hur metod och tolkning hänger ihop med en uppfattning, uttalad eller inte, om hur fiktion fungerar. En verklig Bertils upplevelser av pysslingar hade vi naturligtvis kunnat ifrågasätta som en dröm. Men är det rimligt att i samband med fiktion spekulera över en drömmande Bertil trots att något drömmotiv inte föreligger i berättelsen? Och vad hindrar oss i så fall från att lika gärna spekulera över om han är psykiskt sjuk eller i familjens medicinskåp har hittat något olämpligt och hallucinogent? Eftersom ”förklaringar” av detta slag får återverkningar på berättelsens tema eller ärende, måste vi också fråga oss om vi verkligen är beredda att ta konsekvenserna och uppfatta ”Nils Karlsson-Pyssling” som en historia om att det bästa man kan göra när man är ensam hemma är att sova eller att man får roliga upplevelser om man använder droger.

Astrid Lindgren och frågan om genre

Sunnanäng består av fyra berättelser där vi konfronteras med händelser som bryter mot vardagsrealismen. Men det sker på mycket olika sätt. Att vi talar om samtliga bidrag som konstsagor hindrar inte att de också spelar med andra genrer som kan variera från saga till saga. När boken kom ut associerade såväl Margareta Sjögren som Lenart Hellsing i sina recensioner till folksagor,³⁴ och Hans Holmberg talar åtminstone om ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” som ett slags folksaga.³⁵ Jag kan tänka mig att den stående formelvers – ”För länge sen i fattigdomens dagar” – som inleder varje berättelse, och kan påminna om den klassiska formeln ”Det var en gång”, bidragit till denna association, liksom upprepningarnas och tretalets betydelse, de övernaturliga inslagen och det återkommande utgångsläget i form av brist eller nöd – för att nu nämna några för folksagan karaktäristiska drag.³⁶ Men som modern författare kan Lindgren också använda för folksagans berättarteknik främmande grepp som internt perspektiv, fri indirekt anföring och ironiska kommentarer av det slag som vi känner igen från till exempel H.C. Andersen och som kan förknippas med berättaren i rollen som ”storyteller”.³⁷ När vi i titelsagan läser att ”[b]arnahänder kan arbeta riktigt bra, om man bara hindrar dem från att tälja barkbåtar och kreta visselpipor och bygga lek-

stugor i backslutningarna [...] och sådant där som de helst vill pyssla med” (s. 5) fungerar det som en sammanfattning av Myrabondens sätt att tänka. Men det förmedlas ironiskt av Lindgren, som liksom blinkar i samförstånd till läsaren och underförstått säger: ja, så dum var han faktiskt.³⁸

Den som mest övergripande och principiellt har diskuterat hur Astrid Lindgren arbetar med genre är Krzysztof Bak i artikeln ”Genreekvilibristen Astrid Lindgren”. Han utgår från Pragstrukturalisternas tanke att en texts litterära grepp tenderar ”att underordnas en samlande konstnärlig dominant som ger dem en ny, specifik kvalitet” och anser att Lindgren efter Pippi vanligen konstruerar sina böcker som ”arketextuella stiliseringar” där hon försöker utnyttja ”den valda genrekodens estetiska potential” maximalt samtidigt som hon ”gång på gång försöker spränga de frivilligt accepterade estetiska normerna”. Bak beskriver det som att Lindgren förnyar sig genom att kontinuerligt söka nya genreinspirationer.³⁹ Han exemplifierar sin tes med Bullerbyböckerna (idyll), *Mio, min Mio* (konstsaga) och *Ronja Rövardotter* (rövarroman) men behandlar inte *Sunnanäng*, som dock nämns som ett ”paradexempel” på hur Lindgrens sagostiliseringar ”bygger på konstsagans avancerade formregister”.⁴⁰ Detta är lätt att instämma i samtidigt som jag vill hävda att de fyra sagorna genremässigt skiljer sig avsevärt åt, varför ”konstsaga” missar den enskilda berättelsens specifika drag.

Sunnanäng rymmer alltså fyra sagor eller berättelser, nämligen ”Sunnanäng”, ”Spe-lar min lind, sjunger min näktergal!”, ”Tu tu tu!” och ”Junker Nils av Eka”, i nu nämnd ordning. Annevi Petersson ser här en progression ”bort från döden till livet på jor-den”,⁴¹ men jag kan inte se att ordningsföljden påverkar förståelsen av den enskilda sa-gan. Därför väljer jag att behandla sagorna efter graden av komplexitet, vilket faktiskt innebär att jag tar upp dem i omvänd ordning mot hur de presenteras i boken.

”Junker Nils av Eka”

Samlingens avslutande berättelse, ”Junker Nils av Eka”, är den vars ontologiskt avvikande avsnitt tydligast bjuder in till att naturalisera realistiskt-psykologiskt. Hans Holmberg konstaterar också att den

inte följer ALs gängse modeller för sagobyggen, i det att den för både barn och vuxna är entydig [...]. Såväl vuxna som barn förstår att det som händer i berättelsen är den feber-sjuka Nils fantasier kring ”rullgardinsslottet”. Det blir också av berättaren fastslaget i slutet, när det omtalas att Nils på morgonen slår upp ögonen i sin vanda miljö och är fullt frisk. Det är alltså nattens drömmar och fantasier som berättats för oss.⁴²

Det leder Holmberg till den tvivelaktiga slutsatsen att detta ”inte [är] en saga utan en berättelse om en pojkes fantasier” och att det sker ”en separation av verklighet och fan-

tasi”.⁴³ Även Egil Törnqvist uppfattar sagans mittberättelse som Nils ”feberfantasier”,⁴⁴ och Vivi Edström instämmer: ”Det är hans hektiska feberdröm som sagan i stiliserad form återger. Återigen handlar det om fantasispelet hos en sjuk pojke som berättar sin egen saga och går in i den”.⁴⁵ Det bör dock påpekas att mittpartiet inte berättas i första utan i tredje person med starka inslag av andra person. I likhet med Edström uppfattar Hana Dymel-Trzebiatowska att riddardelen ”härmar den sjuke pojkes febrila dröm”⁴⁶ medan Annevi Petersson glider över i psykologisk spekulering då hon förmodar att Nils har en väl utvecklad fantasi och ”flyr in i drömmen” därför att ”döden skrämmer honom”.⁴⁷

Nils bor i ett torp i skogen med sina föräldrar och syskon. Han är svårt sjuk, och modern, som tror att han ska dö, bäddar åt honom i finkammaren som ”var honom skönare än himmelriket” (68). Det är sommar och göken gal ”som en rasande” (68). Det gör modern orolig, för när göken vågar sig in till stugknuten bådard den lik. Lite oväntat får vi också den exakta upplysningen att det är den 17 juni men att detta inte är något som Nils vet. Han är borta i sin feber, men när han orkar lyfta ögonen faller blicken på den nerdragna rullgardinen med dess bild av ett slott, en riktig riddarborg, på en grön holme i en sjö: ”Ja, nu ville han sova ... rullgardinen fläktade sakta och slottet skalv.” (72) Här sker en scenväxling, markerad av ett radmellanrum och en stilistisk förändring: ”O, mörka slott, så fullt av hemligheter, vems vimplar vajar från dina torn i aftonvinden, vem bor i dina salar, vem dansar där inne till giga och flöjt? Och vem sitter fången i västra tornet och skall dö, innan morgonen gryr?” (72) Så vänder sig berättaren retoriskt direkt till en av karaktärerna: ”Hör hit, junker Nils av Eka, hör hit! Du konungens väpnare, har du glömt din herre?” (72) Vi får också veta att det är den 17 juni och att en gök sitter på borggården ”och gal som en rasande, han vet att någon där inne är färdig att dö” (73).

Det faller sig alltså naturligt att tänka sig att vi träder in i Nils dröm. Men innebär det också att det blir ”en berättelse om en pojkes fantasier”? Och vad innebär det att här se ett hierarkiskt förhållande, så att riddarhistorien underordnas den drömmande Nils? Ingen som talar om äventyren som en dröm kommer in på den frågan. Vad man vill förklara är i stället varför berättelsen plötsligt byter karaktär och varför vi kastas in i ett helt annat sammanhang och i en helt annan tid. Det hela naturaliseras realistiskt som att Nils somnar och drömmer. Och naturligtvis kan vi också säga att Lindgren genom att tydligt öppna för denna tolkning också realistiskt motiverar det plötsliga scenbytet. Riddarhistorien måste ju på ett eller annat sätt förankras i ramens torparstuga. Men det betyder inte att vi tillägnar oss den med förtecknet ”detta är bara något som Nils drömmer”. Motivet den drömmande Nils är så att säga tomt på innehåll.

Övergången från torpet till slottet är av det slag som man inom filmen benämner *dissolving*: vi förs in i en annan berättelse och följer händelserna i denna. Ett vanligt

koncept är att vi får se en karaktär försjunka i minnen eller läsa gamla brev – varefter filmen glider över i den historia som dessa minnen eller brev tänks förborga. Men i praktiken kommer minnes- och brevramen vanligen att spräckas och historien förmedlas utan att vi behöver, eller ens kan, uppfatta den som subjektivt filtrerad. Det hindrar inte att vi i filmens slut kommer tillbaka till karaktären som liksom vaknar upp ur sina minnen eller viker ihop det sist lästa brevet.⁴⁸

På ett liknande sätt fungerar ”Junker Nils av Eka”. Mittavsnittet får inte sin mening genom att vara en dröm. Det bildar en egen historia – en berättelse med början, mitt och slut som skulle kunna läsas utan den ram som nu innesluter den. Men det finns faktiskt ett sätt att integrera den med ramen så att även hela sagan skulle kunna uppfattas som en någorlunda sammanhållen berättelse. Men det kräver att riddarhistorien uppfattas allegoriskt – vilket mycket väl låter sig göra. C.S. Lewis har definierad den medeltida allegorin som en teknik ”to represent what is immaterial in picturable terms”⁴⁹ – och precis som allegorin fungerar historien om junker Nils på två plan: dels som en historia i egen rätt, dels som en metaforisk skildring av något annat, i detta fall torparsonen Nils sjukdomskris.⁵⁰ Jag vill också hävda att framställningen uppfyller det krav som Todorov uppställer när han skriver: ”We must insist on the fact that we cannot speak of allegory unless we find explicit indications of it within the text. Otherwise, we shift to what is no more than reader’s interpretation [...]”⁵¹ och där läsaren tar sig friheter i förhållande till texten.

Det vanliga är att junker Nils uppfattas som Nils alter ego i drömmen, och det är inte så konstigt med tanke på namnet. ”Den nya omgivningen bildar utgångspunkt för Nils feberfantasier om den kamp han, Junker Nils, måste föra för att befria den ädle kung Magnus”, skriver Egil Törnqvist.⁵² Edström konstaterar också att Nils i ”sin egen saga [– – –] uppträder [...] som junker Nils”⁵³ men lite senare öppnar hon för ett ”dubbelgångarmotiv, där hjälten är en och samma, men uppdelad på två agerande figurer”. Här tänker hon sig att Magnus är en symbolisk bild av den sjuke Nils i torpstugan medan junker Nils ”kanske kan läsas som [Magnus] överjag”.⁵⁴ Denna tolkning är inte helt lätt att få ihop med Edströms tidigare tanke att riddarhistorien är Nils egen fantasi; däremot delar jag uppfattningen att Magnus och Nils intimt hänger samman. Vad det här handlar om är den medeltida allegorins *psychomachia*, den inre striden som får yttre gestalt. Det gör att även hertigen som traktar efter kung Magnus död bör ses som en del av striden inom den sjuke Nils – helt enligt allegorins logik som den beskrivs av C.S. Lewis:

For the function of allegory is not to hide but to reveal, and it is properly used only for that which cannot be said, or so well said, in literal speech. The innerlife, and specially the life of love, religion, and spiritual adventure has therefore always been the field of true allegory; for here there are intangibles which only allegory can fix and reticences which only allegory can overcome.⁵⁵

Riddarhistorien handlar om hur junker Nils räddar kung Magnus från hertigen som traktar efter kronan. Denne har fångslat kungen och planerar att avrätta honom. Men Nils tar sig in i slottet med list och lyckas fly tillsammans med Magnus. Under flykten upprepas som ett omkväde i en medeltida ballad hur Magnus är beredd att ge upp. Han ”bävar för sitt unga liv” och säger att ”det lönar ej mera, allt är förbi, min tid är till ända” (90–91). Men Nils finner ständigt på råd och driver Magnus vidare. Vid ett tillfälle får han drag av Kristus när berättaren utropar: ”kung Magnus, du har en vän. Han är vid din sida i mörkret, du ser honom inte men du hör honom andas och du känner hans skyddande arm om ditt liv” (93).⁵⁶ Det blir också Nils som frälser Magnus genom att offra sig själv. Förföljarna förväxlar de två eftersom de är intill förblandning lika. Men i samma stund som svärdet faller och Nils dör hörs stridslurarna som förkunnar att Magnus anlant med sina styrkor. Hertigen besegras och Magnus talar till sina män: ”Junker Nils av Eka, glöm aldrig det namnet! Gode herrar och svenske män, minns honom evigt! Ty rikets öde låg i hans hand.” (104)

Därmed är det åter dags för en *dissolving*. Vi förs tillbaka till sjuksängen i Eka-torpet där Nils ligger för döden. ”Hela natten låg han som om livet redan vore borta. Men den artonde juni om morgonen slog han upp sina ögon och var fullt frisk” (104). Alla gläds och syskonen talar om hur de hittat smultron nedanför Kungshålan och nu ska ro över till Vildgavelsholmen – platser vi känner igen från riddarsagan. Man drar upp rullgardinen och låter sommaren flöda in, ”och göken gol som en rasande. Men det var på andra sidan sjön, långt borta över Vildgavelsholmen” (106).

Det är naturligtvis rimligt att uppfatta riddarhistorien som på ett eller annat sätt knuten till Nils sjukdom och tillfrisknande; datumangivelsen den 17 juni binder ju också samman torpplanet med slottsplanet. Men det finns en detalj som skaver när man realistiskt naturaliserar den inbäddade berättelsen som Nils fantasi och feberdröm, nämligen att Lindgren tydligt markerar (71) att Nils själv inte känner till dagens datum. Men viktigare är att strategin inte har något att säga om den eventuella drömmens funktion i helheten eller ens som fristående berättelse. Om man läser riddardelen lossbruten ur ramen, och det låter sig utmärkt göras, kan man säga att det är en historia om att uppfylla sitt öde, om viljan och lyckan att offra sig för något som är större än en själv. Junker Nils räddar det goda kungadömet från den onde usurpatorn genom att ge sitt eget liv. Så vinner han sin moraliska storhet och blir en man att minnas för evigt. Det är en tydlig berättelse som skapar sitt eget tema, och det temat framstår som viktigare än det som har med den sjuke Nils att göra av den enkla anledningen att historien om den sjuke Nils som blir frisk är en mycket tunnare berättelse, knappt ens en berättelse, som i sig har svårt att skapa ett bärkraftigt tema. Men insatt i ramen fungerar riddarhistorien alltså även allegoriskt. Den dödliga sjukdomen (hertigen) har bemäktigat sig Nils (riket). En del av honom (kung Magnus) vill ge upp, men en annan

del av honom (junker Nils) vill kämpa. Det är den senare som segrar, och därmed kan också sjukdomen och döden besegras (riket räddas). Naturligtvis hade Lindgren kunnat beskriva förloppet i just så prosaiska termer, men det hade onekligen resulterat i en avsevärt plattare berättelse – eller som C.S. Lewis uttrycker det: ”By a radical allegory I mean a story which can be translated into literal narration [...] without confusion, but not without loss”.⁵⁷ Som allegori kan riddarhistorien också fogas ihop med torparhistorien som då skulle kunna sägas generera ett tema som emellertid, föga förvånande, närmast framstår som blott en vagare aspekt av det förra. Det skulle kunna uttryckas som vikten av att aldrig ge upp, eller något liknande.

Man kan jämföra med hur Selma Lagerlöf hanterar drömsekvensen med fru Sorg i *En herrgårdssägen*. Ingrid sitter vid fönstret i lilla salongen, ”förtvivlad över den maktlöshet, som hade sjunkit över henne”. Det är tyst i rummet, ”och plötsligt föll ett slags dvala över henne, varunder alla hennes sorgsna tankar ordnade sig till en fantasibild”. Här sker en *dissolving* och vi följer Ingrid i hennes drömvision där hon vandrar genom ett Munkhyttan där alla möbler, tavlor och ljuskronor är täckta med överdrag och där hon till sist kommer till ett rum fullt av fladder möss. Så kommer fru Sorg för att inspektera gården och försäkra sig om att förfallet fortskrider, att ingen planterat blommor, lagat bron och rensat opp i brunnarna och att julen passerat utan kyrkfärd, gran och julmat. Det enda som oroar fru Sorg är Ingrids närvaro, för med en ung flicka ”följer alltid lite glädje och munterhet”. Så sker nästa *dissolving*: efter att ha ”suttit och fantiserat” vaknar Ingrid upp när bergsrådinnans klocka plötsligt ringer.⁵⁸

Även här finns ett allegoriskt drag med personifikationen fru Sorg. Men som framgår redan av detta korta referat är det en allegori av annat slag än den i ”Junker Nils av Eka”, och den fungerar annorlunda i berättelsen, inte minst genom att vara så tydligt underställd den fantiserande Ingrid. Halvt undermedvetet bearbetar hon här situationen på Munkhyttan och sin egen roll i den: fantasibilden visar henne tydligt vad som är det grundläggande felet och hur det ska åtgärdas, nämligen genom att göra precis tvärtemot vad fru Sorg vill. Arrangemanget är alltså uppenbart hypotaktiskt, och hela historien om fru Sorg är färgad av Ingrid. Episoden kan endast förstås insatt i sitt sammanhang; indirekt presenterar den för Ingrid lösningen på Munkhyttans problem och ingår i det motivkomplex som visar att hennes intuitiva jag tidigare än hennes tänkande jag förstår hur saker hänger ihop.

När det gäller riddarhistorien i ”Junker Nils av Eka” saknar det emellertid betydelse om vi uppfattar den som Nils dröm eller inte. Den drömmande Nils är inget betydelsebärande motiv som påverkar hur vi uppfattar ”drömmen”. Det helt avgörande är att riddarberättelsen skapar sin egen spänning och mening, helt oavsett om vi ser den som Nils dröm eller inte och även oavsett dess allegoriska betydelse. Delarna står i ett paratiktiskt förhållande till varandra. Lindgren låter historien så att säga växa fram ur rull-

gardinen och återanvänder namn och geografiska beteckningar för att suggerera ett samband mellan de två planen, och det är ramen som möjliggör den allegoriska, men för upplevelsen inte nödvändiga, tolkningen. Man kan naturligtvis uppfatta det som att Nils drömmer, men därmed är inget sagt om drömmens innebörd och funktion.

”Tu tu tu!”

”Tu tu tu!” har av Göte Klingberg anförts som ett exempel på ”en återberättad eller imiterad folksägen”,⁵⁹ och Vivi Edström skriver att den rymmer ”en speciell folkloristisk ursprunglighet” genom att Lindgren arbetar med ”kända element i folktron” som bergtagenmotivet, föreställningar om de underjordiska och ramsan som besvärjelse.⁶⁰ Hon konstaterar att historien ”spelar med flera genrer som tillhör det folkliga berättandet” och nämner folksägnen och lokalsägnen men ser den ändå främst som en saga: ”först och sist rymmer ’Tu tu tu’ sagans spänning”.⁶¹

Här berättas om Stina Maria som blir bergtagen. En natt river vargen alla fåren för folket i Kapelagården. Allra mest sörjer Stina Maria och hennes farfar. Tillsammans har de brukat sitta och titta på de betande djuren medan farfar berättat ”om allt sådant som bara gammalt folk vet”. Han talar om huldran och näcken och trollen och ”om de underjordiska, som bor långt nere under marken”, och vi får veta att ”den som är mycket gammal och den som är mycket ny på jorden förstår sådant bättre än andra” (50). Det är också farfar som läser den gamla ramsan: ”Tu tu tu, / lika många får, / idag som igår, / så hög är skygåln” (50). Nu sitter de och minns hur de tidigare badat och klippt fåren:

”Och aldrig mer får vi väl några lamm att klippa här i Kapela”, sa Stina Maria.

Men det skulle hon allt få se ... (53)

På kvällen ber farfar Stina Maria att hämta kappen som han glömt bakom fårhuset. Det är skumt ute och hon känner sig underlig till mods, tänker på huldran och de underjordiska, och ”[h]ennes ögon började se syner” (53) Men när hon känner kappen i sin hand blir hon lugn och är ”inte rädd mera” (54). Två gånger upprepas att hon inte är rädd. Hon dunkar med kappen i marken precis som farfar och läser den gamla ramsan. ”Men nu, i den stunden, hände något. Utan att hon visste varifrån han kom stod där framför henne en liten man, grå som skymningen och svävande som kvallsdimmorna” (55). Han säger att det får vara slut nu ”med tututu och dunkande över våra huvuden” (56). Stina Maria förstår att han är en av de underjordiska och blir rädd. Men gubben lovar henne nya får om hon slutar med sitt tututu och själv hämtar dem. Så välter han undan stenen hon sitter på, ”och det bar av rätt ner i mörka jorden” (56–57). De kommer till de underjordiskas rike. Gubben ger henne får och lamm, grå med små

pinglande guldklockor. Men när hon skall återvända ställer sig en kvinna hindrande i vägen. "Hon strök med sin skugghand över Stina Marias panna, och i den stunden glömde Stina Maria allt som förut hade varit henne kärt" (58). Hon vallar fåren och kallar kvinnan sin mor. "Dagar och nätter gick, månader gick och år", men så hör hon ett dån och en stark röst som läser den gamla ramsan (60). Hon vaknar som ur en dröm och ropar på farfar. Men de underjordiska vredgas och för henne "ner mot vattnet, där dimman ruvade" (61). Då hörs ett hest skrik från kvinnan som Stina Maria kallat mor. Hon tränger undan de andra, omfamnar Stina Maria och säger att ingen annan får lägga barnet att sova. Men till Stina-Maria viskar hon: "Vackerungen min, följ dina får och lamm!" (62) Stina Maria blir ensam i dimman. Hon följer fåren och efter en lång vandring känner hon gräs under fötterna och dimman viker: i månlyuset över Kapela ser hon farfar sitta på stenen med käppen i hand. Han undrar varför hon dröjt så länge. "Men sedan teg han. Ty nu såg han fåren. De vackra, vita fåren som betade i månskenet [...], och de klaraste små klockor hörde han pingla borta på ängen." (63) Han förstår var Stina Maria har varit, ty "den som har varit hos de underjordiska bär märken av det i hela sitt liv", även om man varit där "aldrig så kort stund [...], bara så länge att gröten hinner koka färdig och månen komma över fårhustaket" (63). Farfar tar käppen och stöter den i marken och börjar: "Tu tu tu ...". Men Stina Maria säger åt honom att vara tyst och viskar i stället ramsan i hans öra.

Vivi Edström öppnar för att allt endast sker i Stina Marias fantasi genom att fråga sig om underjordsgubben verkligen finns eller om det är "höstdimman som materialiserar honom i flickans fantasi". När Stina Maria går ner i underjorden beskriver hon det som att "[d]römvärlden tar över" men anser också att det "kan vara rimligt att använda den freudianska termen bortträngning. Stina Maria glömmer det svåra som hänt när vargen rev fåren [...]. I detta drömland går tidsbegreppet förlorat." Lite senare talar hon om att texten rör sig "med en realistisk återförsäkring" genom att antyda att Stina Maria helt enkelt "somnar till en liten stund ute på 'rävstenen' i höstkvällen" och att "farfaderns berättelser om bortomvärlden förtätats till barnets drömfantasi". Därefter sägs att Lindgren "genomför sin saga i den magiska realismens tecken. Drömmen får ett verklighetsinnehåll. Farfadern själv är garanten. Han ser fåren där på Kapela äng". Men så är hon tillbaka i tankarna att allt är en fantasi: "Kan det vara månskenet som skapar illusionen av lamm med gyllene klockor?" Till sist frågar hon sig om man kan läsa slutet "så att månens silverljus omvandlar tillvaron för barnet och den gamle, de båda som har nära till fantasins källor. Som en tröst, en möjlighet att överleva och klara de hårda villkoren".⁶² Man skulle kunna säga att Edström i första hand behandlar Kapela-avsnitten som överställda avsnittet från underjorden. Men hon öppnar även för möjligheten att de är likställda, dock utan att komma in på vilka konsekvenserna skulle bli för berättelsen.

Tanken att underjorden är Stina Marias drömfantasi är emellertid svår att upprätthålla. Som framgått måste man då tänka sig att även farfar bedrar sig och bara inbillar sig att han ser fåren och hör deras klockor. Edström skriver också att farfar ”förstår [...] vad hon varit med om” när han ser Stina Maria, vilket framstår som märkligt om allt bara varit hennes dröm. Vad är det farfar i så fall förstår? Att Stina Maria skulle ha somnat på rävstenen är inte heller lätt att få ihop med texten, eftersom farfar sitter på den när han ser henne komma med fåren. En realistisk naturalisering av det inträffade tycks alltså i detta fall endast skapa problem, och att tala om ”magisk realism” går inte ihop med tanken att allt är en dröm. Men än mer avgörande, vill jag hävda, är att detta över huvud taget inte är en berättelse som sätter psykologiska motiv i spel.

Som redan framgått ger Edström en rad förslag när det gäller hur sagan skulle kunna tolkas. Efter att först ha betraktat nedstigandet i underjorden som en form av freudiansk bortträngning hänvisar hon till den jungianska sagotolkaren Marie-Louise von Franz och beskriver episoden ”som ett sökande efter det kvinnliga. [...] Kanske kan man läsa ’Tu tu tu!’ som en initiationsrit. Flickan möter och assimilerar det kvinnliga genom mötet med de underjordiska. Hon når också det allra ursprungligaste, det som det djuriska representerar.” Hon tänker sig också att en terapeutisk psykolog kanske skulle ”påstå att sagan skildrar en depression och ett tillfrisknande”: dimman ”il-luderar på ett slående sätt en tung melankoli som är lätt att sugas in i, inte minst när höstmörkret faller”. Hon anser att det ligger ”nära till hands att se underjorden som en symbolisk bild av det undermedvetnas kaos, det skikt hos människan där det svåra och tunga bearbetas – drömsektorn”. Det lilla lammet sägs stå för det undermedvetna ”[e]ftersom ett barn är huvudperson”. Därefter presenteras vi möjligheten ”att betrakta underjorden som en livmoder – där barnet återföds till fosterstadiet”; det hävdas vara ”inte alltför djärvt” att uppfatta ”skymningsvattnet som fostervatten”. Stina Marias återkomst blir då en födelse: ”Både en kvinna och en man, den underjordiska modern och farfadern, hjälper henne till denna frigörelse. Kanske handlar det också om en kollektiv befrielse, ett hela Kapelafolkets reningsbad efter den svåra förlusten, där Stina Maria är ’offerlammet’ eller syndabocken som fått bära straffet från naturandarna”. Men Edström ser även ”ett religiöst stråk” i sagan där namnet Kapela antyder något sakralt och där lammet är Kristus. Här, skriver hon, ”drivs parallellen så långt, att barnet identifieras med lammet, ett offerlamm”. Sagan sägs också likna en legend, och om man tolkar den ”bokstavligt, så har ett mirakel inträffat”. Men ännu en möjlighet lyfts fram: ”Till sist handlar sannolikt också denna saga om konstnärskapet: Ram-san som styr berättelsen visar ordets makt. Guldklockorna, som ringer Stina Maria ur underjorden, antyder ett Orfeus-tema, det som alltid på ett speciellt sätt symboliserar diktandets uppdrag.” Det är svårt att förhålla sig till alla dessa inbördes motstridiga tolkningsuppslag, och till sist slår Edström fast: ”Utan att det sägs direkt är det kärle-

ken mellan huvudpersonerna, farfadern och barnet, som styr sagan."⁶³ Men om man tar detta som utgångspunkt, vad händer i så fall med alla de tidigare tolkningsmöjligheter som presenterats? Med formuleringar som att sagan "sannolikt" handlar om det ena eller det andra kan man säga att Edström nalkas det litterära verket som ett objekt med en rad möjliga och inneboende betydelser. Dessa behöver inte ha någon inbördes relation utan kan aktiveras var för sig och lockas fram med exempelvis olika psykologiska teorier. Mot ett sådant synsätt kan man ställa uppfattningen om det litterära verket som en estetisk-retorisk komposition som läsaren kan ge en mer eller mindre rimlig innebörd.

Annevi Petersson talar om "skymningen som liminal tid" och anser att den "kan ses som gränsen mellan verklighet och fiktion" och därmed fungera "som porten in i fiktionen, drömmens eller det undermedvetnas värld. I 'Tu tu tu!' såväl som i *Mio, min Mio* sker övergången mellan dröm och verklighet i skymningen". Men lite senare framställer hon det som att Stina Maria verkligen bokstavligen följer den grå ner i underjorden: "När Stina Maria accepterar att följa med mannen ner i underjorden är det inte utan vetskap om vilka de underjordiska är. [...] Hon väljer offret eftersom mannen lovar att hon ska få fåren tillbaka. Familjens överlevnad är beroende på inkomsterna från fåren [...]. Att hon ger sig av och dessutom ner i underjorden är ett mer explicit uttryck för att Stina Maria verkligen konfronteras med döden."⁶⁴ Men så kan man knappast uttrycka det om man verkligen uppfattar att allt sker i protagonistens fantasi.

Jag har svårt att se varför man skulle uppfatta besöket i underjorden som Stina Marias dröm. Som jag redan påpekat finns det direkta utsagor som motsäger en naturalisering av det slaget. Man kan också nämna berättarens proleps "Men det skulle hon allt få se ..." när Stina Maria säger att de aldrig mer kommer att klippa några lamm i Kapela (53). Men indikerar inte formuleringen "började se syner" att allt som kommer ska uppfattas som Stina Marias fantasier? Så kan det tyckas. Men då bör man observera att innan Lindgren introducerar den grå gubben har hon låtit Stina Maria övervinna sin rädsla; lugn sitter hon och tittar på sitt "eget kära Kapela" (54). Föreställningen om en fantiserande eller drömmande Stina Maria tycks leda oss in i en återvändsgränd, och risken är att hela berättelsen imploderar.

Stina Maria tillhör inte heller de olyckliga barnen hos Lindgren; hon är trygg på gården och framställs inte som i behov av några symboliska återfödelse. Och även om förlusten av fåren är ett hårt slag finns ingenstans antytt att hon och farfadern skulle behöva hallucinera nya får för att mentalt kunna "överleva och klara de hårda villkoren", som Edström uttrycker det.⁶⁵ Det gör att "Tu tu tu!" genremässigt, som Klingberg hävdar, verkligen låter sig läsas i ljuset av folksägnet, som Krzysztof Bak, med hänvisning till Max Lüthi, beskriver så här:

I sagan, menar Lühti, framställs det underbara som något alldeles självklart, i sägnen däremot som något ovanligt. I sagan är det hjälten som söker äventyret, i sägnen kommer äventyret in i hjältens vardag. I sagan sker undret i ett fjärran sagoland, i sägnen får det ofta en lokal prägel. Sagans tid är ospecificerad, sägnen utspelar sig i ett inte särskilt avlagt förflutet, som konkretiseras genom realistiskt återgivna detaljer.⁶⁶

Det är en utmärkt beskrivning av ”Tu tu tu!”, även om Lindgren naturligtvis inte slaviskt följer sägnens alla kännetecken. Men om Lindgren här lånar mönster från folksägnen finns ingen anledning att fundera över huruvida Stina Maria drömmer eller inte. Det som händer, det händer; de olika episoderna förhåller sig parataktiskt till varandra. Men jag kan inte, till skillnad från Edström, se att det innebär att berättelsen får drag av legend med ett mirakel och med flickan som offerlamm. En sägen är ingen legend i den meningen, och Stina Maria framstår varken som helgon eller offerlamm. Hon går inte ner i underjorden med tanken att offra sig för andra, lika lite som hon gör något annat som skulle kunna ge henne helgonstatus. Något hinsidesperspektiv finns inte heller. Det är den jordiske farfadern som får henne att minnas Kapela och det är (under)jordisk moderskärlek som räddar henne från att dödas. Om man däremot frågar efter temat kan man naturligtvis, som Edström gör, lyfta fram att hon räddas av kärleken, liksom man kan säga att det är en historia om att lära sig ödmjukhet och hänsyn. Men det temat har ingenting att göra med huruvida Stina Maria drömmer eller inte. Det är också ett tema som vi knappast skulle förvänta oss av en folksägen, vilket understryker att Lindgren snarare än att underordna sig en genre spelar med den och i detta fall skapar vad vi kan kalla en ”konstsägen”. Samtidigt ska sägas att det finns också en uppfattning att folksägnen kan göra anspråk på att förklara eller lära ut något i form av en samhällsnyttig moraluppfattning,⁶⁷ ett ärende som i detta fall låter sig väl förenas med temat i ”Tu tu tu!”.

”Spelar min lind, sjunger min näktergal?”

”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” är den av sagorna som 1971 väckte störst aversion hos Eva Adolfson, Ulf Eriksson och Birgitta Holm. I jämförelse med titelsagan sägs den vara en ”ännu mer cynisk variant av förhållandet lek–repressiv verklighet”, och man slår fast att ”[i]hålligheten i Lindgrens patos [är] tydlig. Den interiör från förra århundradets svenska botten som här ges blir till slut inget annat än en effektiv kuliss för att det ensamma och skönhetsälskande barnets död ska framstå som vacker och meningsfull.” Men det är inget harmlöst patos, påpekar man: ”En individualistisk skönhetsdröm spelas ut mot materialism och omsorg om det jordiska.” Genom ”ordval och kontrast” får Lindgren ”bekymren om vardagen och medmänniskorna att framstå som något småaktigt och ’lågt’ bredvid språnget ut i det fantastiska.”⁶⁸

Åtta år gammal och tidigt om våren kommer Malin till fattigstugan i Norka socken. Högst bland hjonen står Pompadulla; det är hon som styr och ställer. ”Malin stod vid dörren, hon såg sig om i fattigstugans hela armod och elände och tänkte att här skulle hon leva sitt unga liv, tills hon blev gammal nog att komma ut och tjäna. Då kändes det tungt i bröstet, ty hon visste inte hur hon skulle orka leva där det inte fanns något som var vackert och inte något som var roligt.” (30) Fattigstugan är ful och utanför fönstret finns bara ett magert potatisland. Allt som hjonen tigger ihop gömmer de för sig själva, och de kivas om vem som först skall få koka sitt kaffe. Malin försöker ”hitta något endaste ett som var vackert. Men där fanns inget, nej inget” (33). Hon är godhjärtad och försöker hjälpa alla. ”Men sig själv kunde hon inte trösta, ty för den som inte kunde leva utan något vackert, fanns i Norka fattigstuga ingen tröst att få” (35). Pompadulla tar med henne på sockenvandring, och ”i prästens kök hände det märkliga, hon fick till sitt hjärtas tröst något som var vackert” (35). Någon högläser en saga, och orden sjunker ner i Malins själ ”som morgondag över en sommaräng” (36). Speciellt fastnar orden ”Spelar min lind, / sjunger min näktergal”, och när hon för sig själv upp-repar dem ”försvann fattigstugans hela armod och elände” (36). Hon får tröst och kraft att uthärda. Men med tiden nöjer hon sig inte bara med orden utan vill, så att säga, att orden ska bli kött: ”En spelande lind ville hon ha, en sjungande näktergal ville hon ha” (38). Men hon kan inte vänta till hösten när linden fröar. En tidig morgon ser hon i en solstrimma en ärt som trillat ur ett av hjonens trasiga påse och tänker att Gud i sin godhet kanske vill låta en lind spira ur ärtan. ”Med tro och längtan så går det”, tänker hon (39). Malin planterar ärtan i potatislandet och lovar den tokige Jocke Kis att när linden spelar och näktergalen sjunger skall han inte längre höra de inre röster som plågar honom. Jocke fylls av glädje, men hjonet Ola skrattar och hotar att hugga ner linden, för det är potäter som de behöver. Och nu sker undret att en lind växer upp, och inte ens Ola skrattar. Men linden spelar inte. ”Gud hade i sin godhet låtit en lind spira ur en ärt, ack, varför hade han då glömt att ge den ande och liv?” (42) Jocke Kis gråter, och åter hotar Ola att hugga ner trädet. Hjonen går till sängs och väntar inte längre någon näktergal, bara vägglössen. Men Malin är vaken. Hon går ut i potatislandet och känner att natten är full av liv. ”I blad och blom och gräs och träd var vårens ande levande och nära, ja, i minsta ört och strå var ande och liv. Bara linden var död. Den stod i potatislandet vacker och tyst och var död.” (45) Det är då hon får idén att hon kan ge sin ande till det döda trädet för att det ska genomströmmas av liv och spela.

”Ja, då spelar min lind,” tänkte Malin, ”då sjunger min näktergal och då blir allt bara vackert och roligt i fattigstugan.”

Sedan tänkte hon:

”Men själv finns jag då inte mer, utan ande kan ingen leva på jorden. Men i linden lever

jag, till tidens slut bor jag i mitt svala gröna hus och näktergalen sjunger för mig i vårens kvällar och nätter, det blir roligt.”

Ja, det kom för henne, att hon kunde ge sin ande åt linden ... (46)

I gryningstimmen vaknar alla hjonen av ”den innerligast sköna musik ute från potatislandet, en spelande lind och en sjungande näktergal väckte dem till en dag av hjärtans fröjd och glädje” (46). Men Malin är borta och ingen vet vart hon tagit vägen, ingen utom ”Jocke Kis, som inte var klok” och som säger att när linden spelar hör han en röst i sitt huvud som viskar: ”Det är jag ... Malin!” (47) Och i en berättelse av detta slag har självklart den tokige rätt.

Som jag tidigare citerat anser Hans Holmberg att Lindgren här planterar ”folksagens träd i verklighetens mylla”. Vivi Edström tycks snarare se det som att legendens träd slår rot i sagens jord. Hon konstaterar att Malin för de gamlas, svagas och sjukas talan ”mitt i den utsatthet där livet berövats all glädje”. För att förändra denna verklighet krävs ett yttersta offer. ”Malin står för detta mod, och då blir hon till sist sig själv, hel, på det sätt som trädet brukar symbolisera människan. Den spelande linden och den sjungande näktergalen är ovanligt tydliga symboler för skönhetslidelse och konstnärskap i kärlekens och motståndets tecken.” Hon beskriver det som att Malin skapar sin egen saga, ”den som blir hennes nya verklighet”. Med detta avser hon inte att det vi tar del av är Malins fantasi: ”Någon realistisk återförsäkring på sagan finns inte – om man inte vill dikta vidare på sagan och berätta att Malin rymt eller dött den där vårnatten”. Därmed skulle den kunna naturaliseras realistiskt med en hierarkisk struktur, men Edström verkar trots allt inte benägen att gå den vägen – vilket ju också vore att skriva om sagan i stället för att tolka den. Edström anser att Lindgren här gör sin ”djärvaste koppling mellan vardagen och det övernaturliga”. När Malin blir ett med linden konstaterar Edström att här ”lånar sagan eld av legenden” och att Malin, utan att det direkt sägs, ”offrar sig, lider martyrdöden”.⁶⁹ I ett annat sammanhang har Edström också betonat legendens betydelse för Lindgren, där miraklet ses som ”legendens kärna”, och hon pekar ut ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” som den av de fyra sagorna i *Sunnanäng* ”som kommer legenden närmast”.⁷⁰ Annevi Petersson ser inte heller någon anledning att naturalisera berättelsen realistiskt utan skriver att det inte finns någon ”anledning att försöka bortförklara mytologiska figurer hos Lindgren”; hon konstaterar också att arten som växer upp till en lind ”är i sig ett underverk och det är ett mirakel som alla i fattigstugan kan se”.⁷¹

”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” är intressant att jämföra med ”Märit” som ingår i *Kajsa Kavat och andra barn* som utkom nio år före *Sunnanäng*, alltså 1950. Edström nämner novellens Märit som någon som offrar sig på ungefär samma sätt som Malin och Jonatan (i *Bröderna Lejonhjärta*), det vill säga genom att ge sitt liv för en

annan. Samtidigt konstaterar hon att "Märit" är "en verklighetsnära historia, berättad lite torrt och illusionslöst" men där "känslan skälver under orden".⁷² Märits öde utgör verkligen en talande kontrast till Malins, eftersom de olika historierna tydligt visar hur ett och samma motiv, offret, kan behandlas helt olika och generera väsensskilda genrer.

"Det var en prinsessa som var död" lyder den första meningen i "Märit", och man kan möjligen förvänta sig en saga. Men sedan får vi veta att prinsessan hette något så alldagligt som Märit och bodde i en "liten grå stuga alldeles invid väggkanten". Det får berättaren att liksom höra läsarens invändning och utbrista: "I en liten grå stuga – äsch, då var hon väl ingen prinsessa! Nej, hon var kanske inte det, när allt kommer omkring. Kanske var hon bara en vanlig liten flicka. Ibland kan det vara svårt att se någon skillnad." Det var inget märkvärdigt med hennes levnad, får vi veta. "Det enda märkvärdiga, om man nu ska kalla det så, var hennes död." Här öppnar Lindgren för en historia som mycket väl skulle kunna gå ungefär samma väg som "Spelar min lind, sjunger min näktergal?" med dess offermotiv. Märit älskar i hemlighet Jonas Petter och räddar livet på honom genom att, utan att någon märker det, kasta sig i vägen för en stor fallande sten. Men av detta blir likväl ingen legend. Märit kläms till döds, men ingen förstår vad som egentligen har hänt, allra minst Jonas Petter. På begravningen gråter visserligen alla, men efteråt går barnen och tittar på ett fågelbo. "Och sedan tänkte de just inte så mycket på Märit". Så lyder slutmeningen i vad som möjligen är Astrid Lindgrens grymmaste berättelse.⁷³ Här saknas varje antydning till transcendens, och Märits handling framstår som i grunden meningslös. Den fattiga och obemärkta flickan offerar livet för den rike pojken, och ingen, absolut ingen, observerar eller förstår offret – inte ens Gud, ty detta är en historia utan gud och med rötter i den illusionslösa realism man kan möta hos exempelvis Hjalmar Söderberg och Runar Schildt.

Huruvida det finns en gud i "Spelar min lind, sjunger min näktergal?" kan man också diskutera, trots att Malin blir bönhörd. Även om genren närmast påminner om legenden är det inte självklart att se Lindgrens berättelse som en kristen legend; som vi talar ju Lindgren också lite hedniskt om "vårens ande". Edström säger att Malin "offerar sig, lider martyrdöden" men påpekar också att Lindgren anknyter till den antika metamorfosens dryadmotiv som förknippas med flykt och befrielse och som behandlats av till exempel Ovidius och Tegnér. Som exempel nämner hon historien om Dafne.⁷⁴ Man kan också hävda att motivet förknippats med belöning som i historien om Filemon och Baucis. Men såväl flykt och befrielse som belöning är egentligen främmande för den kristna legenden där offret står i centrum.⁷⁵ Här finns onekligen en spänning i Lindgrens saga, men att jag ändå väljer legenden som rimlig dominant genre, snarare än den ovidianska metamorfosen, är just för det framhävda osjälviska offermotiv. Samtidigt har Edström en viktig poäng när hon betonar den metalitterära aspekten genom att tala om "en saga om sagans makt",⁷⁶ något som skulle dra åt en allegoriserande läsning. Konsten och an-

den utgör centrala föreställningar inom inte minst tysk romantisk tradition; man kan påminna sig hur Thomas Mann låter Tonio Kröger brottas med idékomplexet i novellen som bär hans namn. Där förknippas konsten i första hand med anden, vilket innebär att konstnären i en viss mening ger upp livet för konsten. Lindgren låter också Malin offra livet för att anden ska kunna skänka människorna den lycka som endast konsten och skönheten kan ge. I den meningen är ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” en sekulär legend, en romantisk konstnärslegend snarare än en kristen legend.

”Sunnanäng”

Av de fyra sagorna i ”Sunnanäng” är titelsagan den mest problematiska. Här möter vi Mattias och Anna som efter sin mors död tas från gården Sunnanäng till bonden i Myra. Nu är det slut med lekar och löjen. Barnen får arbeta hela dagarna, och det enda de får att äta är potatis doppad i sillake. Där ”i Myra är alla dagar grå som sorkarna i lagårn”, säger Mattias, och Anna gråter: ”Jag får visst aldrig mer något roligt i mitt barnaliv” (5). Båda fraserna kommer att fungera som ledmotiv och omkväde. De drömmer om vintern, för då skall de få gå i skolan, om än bara några veckor. Vintern kommer, och fulla av förväntan tänker de att ”nu är det slut med de grå dagarna i Myra” (9). Skolvägen är lång, och de fryser så att nästipporna blir alldeles röda – annars är de grå som sorkarna. I skolan väntar ”säkert rödaste glädje” (12), tänker de och uthärdar kylan. Men skolan blir inte så rolig som de tänkt sig. Läraren slår Mattias över fingrarna, och de hånas som fattigungar av de andra barnen, inte minst av handlarens Joel som har ett helt knyte fullt med pannkakor som matsäck. ”Nej, gråheten kom inte bort, som de hade trott” (14). Medan de ränner genom skogen i snön för att hinna hem till mjölkningen säger Anna att hon inte vill leva till våren.

Just som hon hade sagt det, såg hon den röda fågeln. Han satt på marken, han var så röd mot den vita snön, så illande, illande röd mot det vita. Och han sjöng så klart, att snön på granarna brast sönder i tusen snöstjärnor, och de föll till marken helt tyst och stilla. (14)

De blir betagna i fågelns rödhet som utgör den absoluta kontrasten till sorkarnas gråhet – och som redan citerats förknippas rött med glädje. De följer fågeln, och Anna vill inte längre leva om de förlorar den ur sikte. Genom en mörk klyfta kommer de ”bortom bergen” (16), en fras som är lätt att allmänt associera till sagor, men där man nog också kan höra ett mer specifikt eko från Dan Anderssons ”Omkring tiggarn från Luossa” som i sammanhanget inte är någon orimlig intertext: ”Det är något bortom bergen, bortom blommorna och sången, / det är något bakom stjärnor, bakom heta hjärtat mitt. / Hören – något går och viskar, går och lockar mig och beder: / Kom till oss, ty denna jorden den är icke riket ditt!”⁷⁷

Klyftan är så smal att endast en barnkropp kan komma igenom. Där möter de en mur, men i muren står en port på glänt. Ett körsbärsträd sträcker sina blommande grenar över muren, och Anna konstaterar att inte ens körsbärsträden hemma i Sunnanäng blommade om vintern. De går in och möter "[a]ll vårens ljuvlighet" med sjungande fåglar, kvillrande bäckar, lysande blommor och barn som leker "på en äng så grön som paradiset" (18) – och de gör precis det som bonden i Myra inte tillåter: de seglar med barkbåtar och kretar visselpipor. Och Anna och Mattias upptäcker till sin förvåning att de plötsligt bär röda kläder och inte längre är grå som sorkarna i lagårn. De får veta att de kommit till Sunnanäng och bjuds in i leken. Men när en kvinna ropar på barnen blir de tveksamma:

"Hon vill nog inte att Anna och jag ska komma", sa Mattias.

"Det vill hon väl", sa barnen. "Hon vill att alla barn ska komma."

"Men hon är ju inte vår mor", sa Anna.

"Det är hon väl", sa barnen. "Hon är väl alla barns mor."

Då följde Mattias och Anna de andra barnen över ängen bort till en liten stuga, och där var Mor. Man kunde se, att det var Mor, hon hade en mors ögon och en mors händer, och hennes ögon och händer räckte till för alla barnen som trängdes omkring henne. Hon hade gräddat pannkakor åt dem och hon hade bakat bröd, hon hade kärnat smör och hon hade ystat ost, allt fick barnen äta så mycket de ville, och de satt i gräset, medan de åt. (21)

Men så minns Mattias att de måste vara hemma till mjölkningen. När de går ut genom porten får de veta att om porten stängs kan den aldrig öppnas mer. De springer genom snön, deras kläder är åter grå och "det var som om de aldrig hade ätit några pannkakor" (22). Men varje dag på väg från skolan tar de sig till Sunnanäng, och Anna säger att "[f]unnes inte Sunnanäng, då gav jag inte mycket för mitt barnaliv" (23). Sista dagen i skolan hånar dem Joel som vanligt för deras torftiga matsäck, men Mattias och Anna ler, "för de tänkte på Sunnanäng, där de snart skulle bli mättade" (24). Det är vinterns kallaste dag och de följer den röda fågeln tills de äntligen är framme vid deras långtans mål. "Och Mattias tog hennes hand och ledde henne in genom porten. In till den eviga vårens Sunnanäng [...] där Mor stod på ängen och ropade: 'Kom, alla mina barn!'" (26) Anna frågar varför porten inte är stängd.

"Ack, lilla Anna", sa Mattias, "om porten stängs, kan den aldrig öppnas mer, minns du inte det?"

"Jo, nog minns jag det", sa Anna. "Aldrig, aldrig mer."

Då såg de på varann, Mattias och Anna. De såg länge på varann, och så log de lite. Och sedan stängde de porten helst tyst och stilla." (26)

Här tycks den stora frågan onekligen vara i vilken mening – på vilken ontologisk nivå – som Sunnanäng finns. Det får naturligtvis avgörande betydelse för hur vi uppfattar slutet där barnen ler mot varandra och stänger porten för att för evigt förbli i paradiset. Det kan se ut som ett lyckligt slut. Problemet är naturligtvis om Sunnanäng endast existerar i barnens fantasi. I det förra fallet skulle vi med Todorovs terminologi ha att göra med en sällsam historia och i det senare med en kuslig – om vi nu inte finner saken omöjlig att avgöra och därmed uppfattar historien som fantastisk.

Åsfrid Svensen skriver att barnen ”oppdager inngången till en vakker visjonsvirkelighet, som er tegnet i skarp kontrast till den vardagen av fattigdom, mishandling och ensamhet de ellers lever i”.⁷⁸ Exakt hur denna ”visjonsvirkelighet” ska förstås framgår inte, och det framstår som lite märkligt att barnen skulle ”upptäcka” ingången till sin egen vision.

Vivi Edström är inne på en liknande tankegång och slår först fast att för ”Anna och Mattias erbjuder verkligheten bara sorg och tristess. Förändringen äger rum i inbillningens värld”. Hon talar också om ett ”tomrum, en brist som fantasin till sist upphäver”. Men sedan skriver hon att de maktlösa barnen slutligen tar hem spelet, ”en lösning i sagans tecken” på trots mot att berättelsen bärs ”av ett socialt och moraliskt patos som inte hör sagan till”. Räddningen ”sker på ett mytiskt plan” med den röda fågeln. Här hänvisar Edström till jungianen Marie-Louise von Frantz som hävdar att sagans fjäder står ”för en dold önskan hos huvudpersonerna”. Men även om så skulle vara fallet i många folksagor behöver det ju inte betyda att Astrid Lindgren måste använda den på samma sätt; hon är naturligtvis fri att bygga upp sitt eget symbolsystem. Edström konstaterar också att ”[g]lädjens land frambesvärjs av barnens heta längtan”, att ”[d]et som sker är ett under” och att ”[s]agan blir barnens räddning”. Den sista skoldagen ”blir fantasin ’verklighet’. Barnen stänger dörren i muren och stannar för alltid i Sunnanäng”:

Utifrån ett realistiskt perspektiv måste man förstås tolka barnens beslut att aldrig återvända till sorklivet i Myrabondens lagård som att de väljer döden i snödrivorna.

Men motivets symboliska övertoner visar något annat. Innanför porten öppnar sig en skön och vårlig tillvaro – en lekens och skapandets arketyper. Så tolkad framstår ”Sunnanäng” snarast som en metasaga, en allegori om inspirationen. Diktandet som alltid måste värnas mot nedisning.

Slutligen tänker sig Edström att man också kan läsa berättelsen som ”en saga om själens befrielse. Eller som en myt om vårens födelse ur vinterns bojer”.⁷⁹ Sunnanäng beskrivs alltså både som en inbillning och en faktisk plats där barnen kan stanna för alltid. Samtidigt sätts ”verklighet” inom citationstecken, varför det blir oklart var ”barnens räddning” egentligen består. Tanken om den paradisiska trädgården som karaktärer-

nas kompensatoriska fantasi är också svår att förena med föreställningen om sagan som en myt. Det mytiska perspektivet tror jag emellertid är värt att ta fasta på, och jag återkommer till det.

Precis som i *Mio, min Mio* och i flera av sagorna i *Nils Karlsson-Pyssling* är det av Hans Holmberg framhävda, och tidigare nämnda, bristmotivet i Lindgrens sagor tydligt i ”Sunnanäng”. Mattias och Anna har anledning att drömma om en annan tillvaro än den som är deras, och Sunnanäng är bristens exakta motsats: Här får de leka just de lekar som de inte får leka i Myra, här får de just den mat som deras bättre bemedlade skolkamrater äter, här finns den kärleksfulla mor som de saknar, här är glada färger till skillnad från den sorkgrå vardagen – och platsen har dessutom exakt samma namn som deras gamla lyckliga hem (som står i skarp kontrast till flitens och futtighetens Myra). Man kan också notera att den röda fågeln dyker upp i samma ögonblick som barnen förlorat hoppet om att skolan skulle kunna hjälpa dem till ett annat liv och Anna sagt att hon inte längre vill leva. Dessutom visar sig mättnaden efter pannkakorna i Sunnanäng vara illusorisk; så snart barnen träder ut ur porten är hungern över dem igen.

Allt detta är naturligtvis omständigheter som kan anföras om man vill underbygga tesen att berättelsens Sunnanäng bör uppfattas som barnens kompensatoriska dagdröm och sålunda underställd ett verklighetsplan. Annevi Petersson tar fasta på detta och talar om trädgården som en projektion och ett ”uttryck för Anna och Mattias drömvärld”. Hon poängterar också att tiden under barnens besök i Sunnanäng inte är mytisk tid utan den vanliga linjära, vilket framgår av att Mattias är orolig att de ska komma för sent hem: ”Detta kan enklast förklaras med att Anna och Mattias unnar sig att leka och drömma om lyckligare tider på väg hem från skolan, men de kan inte tillåta sig att leka längre än att de kommer i tid till kvällens mjölkning.” Hon väljer alltså att göra en realistisk naturalisering av det fantastiska elementet och uppfattar därmed att barnen i slutet ”fryser ihjäl i snödrivorna”. Samtidigt menar hon, lite kryptiskt, att deras drömmar ger ”hopp om att de kommer till himlen och återförenas med sin redan döda moder.”⁸⁰

I ”Sunnanäng” finns det dessutom gott om bibliska allusioner, kanske delvis filtrerade genom väckelsesånger,⁸¹ och Sunnanäng framställs som ett idylliskt paradiset. För att komma dit måste man tränga sig igenom en trång klyfta som för tankarna till Jesu liknelse om nålsögat, desto mer som Anna får säga att hennes ”*fattiga* barnkropp slinker igenom var som helst” (16, min kursiv). Sedan möts man av en mur med en port – dock utan någon Sankte Per som vakt. Därinne råder evig vår, och ängen är verkligen ”så grön som paradiset”. Här finns också en kvinnlig Kristusgestalt som går under beteckningen Mor (med stort m) och som ropar: ”Kom alla mina barn!” (19) Det klingar onekligen som ett eko av Jesu ord: ”Låten barnen komma till mig, och förmenen dem det icke; ty Guds rike hör sådana till” (Mark. 10:14, 1917 års översättning). Hon ser

dessutom till att de hungrande blir ”mättade”, ett uttryck med biblisk referens.⁸² Till sist leder också Mattias Anna in i ”den eviga vårens Sunnanäng”. När det gäller modersfiguren väljer Petersson bort Kristusallusionerna och beskriver henne i stället som ”en inkarnation av Den Goda Urmodern”.⁸³ Man kanske kan säga att poängen hos Lindgren är sammansmältningen.

Att Lindgren använder ett bibliskt språk behöver inte nödvändigtvis betyda att vi skall uppfatta sagan som en kristen myt; den skulle ju lika gärna kunna dekonstruera paradisdrommen och visa myten som illusion. Oavsett på vilket ontologiskt plan vi placerar Sunnanäng – en reell plats eller en av barnen delad fantasi – är det i alla fall klart att den paradisiska trädgården står för det goda, det som gör livet värt att leva. Utan (föreställningen om) Sunnanäng skulle livet sakna mening.

Om vi läser berättelsen bokstavligt, vad en del skulle kalla ur ett barnperspektiv, innebär det att Sunnanäng verkligen finns, att barnen kan röra sig mellan två världar men till sist väljer att stanna i den ena, bakom porten. Det skulle då också uppfattas som ett lyckligt slut. Ying Toijer-Nilsson anser till exempel att ”Sunnanäng” skiljer sig märkbart från *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* men liknar C.S. Lewis Narnia-böcker eftersom de förra till skillnad från de senare uppvisar en ontologisk ambivalens. I ”Sunnanäng”, skriver hon, kan ”den paradisiska världen [...] betraktas som likvärdig med vardagsvärlden”.⁸⁴ De förhåller sig med andra ord parataktiskt till varandra. Men fungerar Sunnanäng som Narnia? När Maria Nikolajeva karakteriserar fantasy för barn går det mesta att applicera på ”Sunnanäng”. Här finns de två världarna, den primära och den sekundära världen där olika lagar och tider gäller, här finns den typiska passagen (här en klyfta, i Narnia-böckerna en garderob), det magiska objektet i form av den röda fågeln etc.⁸⁵ Men jag tror ändå att de flesta skulle värja sig mot beteckningen fantasy på ”Sunnanäng”, därför att man uppfattar att den styrs av ett annat retoriskt syfte. Man kan också notera att berättelsen så att säga tar paus i landet Sunnanäng. Där leker och äter man, men här finns ingen story. Kanske kan man rent av hävda att ingen story kan existera i ett paradiset eftersom story kräver någon form av konflikt och paradiset snarare är ett tillstånd.⁸⁶

Frågan gäller alltså om vi har med en para- eller hypotaktisk struktur att göra, och som vi sett finns båda uppfattningarna representerade, även om Toijer-Nilsson är rätt ensam om att inte uppfatta det paradisiska Sunnanäng som underställt den vanliga världens Myra.

Vi ställs inför ett problem som påminner om det i H.C. Andersens ”Den lille Pige med Svovlstickerna”. Annevi Petersson nämner likheterna. Hon hänvisar till att ”synen på döden under 1800-talet var romantisk” och skriver om Andersens saga att det ”ansågs vara ett lyckligt slut att det oskyldiga barnet återförenades med Gud”; på ett liknande sätt tycks hon anse slutet i ”Sunnanäng” vara lyckligt genom att Lindgren

”lyckas [...] ge uttryck för fattigsveriges syn på barnets död”.⁸⁷ Jag tror emellertid att saken är mer komplicerad än så. Man kan ju säga att själva poängen med en sentimental historia är att locka fram läsarens tårar, vilket knappast är möjligt om slutet upplevs som lyckligt. Henrik Lassen konstaterar att Andersen med sin saga delvis förändrade det traditionella topos som det döende barnet utgör just genom att ge det en potential av social indignation, något som också andra skribenter snabbt tog fasta på i olika versioner av historien.⁸⁸ Att slutet hos Andersen verkligen uppfattades som olyckligt redan under hans samtid indikerar också den versifierade variant av sagan som skrevs 1866 av Harriet B. McKeever. Här skildras hur den godhjärtade flickan Red Cloak, som inkarnerar de kristet samaritiska dygderna, resolut räddar den lilla tändsticksförsäljerskan genom att skänka henne varma kläder och skor – och därigenom ger berättelsen ett, till skillnad från originalsagan, otvetydigt lyckligt slut: ”The rather obvious moral of this derivate ’version’ [...] is that it is not inevitable for the poor and needy to die of exposure, miserable and alone, if only everyone would behave as true Christians according to the example set by the splendid Little Red Cloak.”⁸⁹

Man bör också observera att det ingalunda är självklart att uppfatta det som att flickan verkligen kommer till himlen och tas emot av sin mormor, eftersom Andersen väljer att fokalisera en stor del av berättelsen genom flickan. Så här står det efter att hon repat eld på den första stickan: ”Den lille pige syntes, hun sad foran en stor jernkakkelovn med blanke messingkugler og messingtromle; ilden brændte så velsignet, varmede så godt! Nej, hvad var det!” Vi är alltså beredda att uppfatta allt som följer, inklusive dödsögonblicket, som flickans egna syner och därför som illusioner. I den avslutande meningen, efter att vi fått veta att flickan på nyårsdagen hittas ihjälfrusen, går berättaren så att säga i god för hennes sista *upplevelser* men inte för vad som faktiskt skett: ”ingen vidste, hvad smukt hun havde set, i hvilken glans hun med gamle mormor var gået ind til nyårs glæde!” Flickan får också själv uttrycka ett slags insikt om synernas natur när hon ropar till sin döda mormor: ”O, tag mig med! Jeg vet du er borte, når svovlstikken går ud; borte ligesom den varme kakkelovn, den dejlige gæstesteg og det store, velsignede juletræ!”⁹⁰ Man kan säga att hela den sentimentala poängen bygger på det dubbla perspektiv som Andersen presenterar för läsaren. En stor skillnad mellan hans och Lindgrens saga är också att Andersen låter oss få slutbilden av den döda flickan, medan Lindgren bryter berättelsen i samma stund som barnen stänger porten – vilket öppnar för möjligheten att uppfatta det som att barnen faktiskt kroppsligt inträder i Sunnanäng.

Andersen har alltså mycket tydligt byggt sin saga så att det ena planet, flickans subjektiva upplevelser, underordnas det andra, hennes faktiska belägenhet. Det gör att det förra färgas av det senare och dominanta. Att uppfatta detta är avgörande för vår förmåga att tillägna oss historien på ett adekvat sätt. I fallet med den lilla tändsticks-

flickan är det inte heller några problem; Andersens konstruktion är tydlig och han kunde nog vara rätt säker på att uppnå avsedd effekt i form av läsarens tårar. Med Todorovs terminologi blir sagan ett exempel på det kusliga. Men fungerar Lindgrens saga om Myra-barnen på samma sätt eller representerar den snarare det sällsamma?

Problemet är att Lindgren inte är lika tydlig som Andersen. Planen hos henne framstår som likställda. Sunnanäng är inte fokaliserat genom barnen på samma sätt som himlen och mormor fokaliseras genom tändsticksflickan, och genom att placeras på samma plan som verklighetens Myra kommer paradiset att framstå som en verklig lösning på barnens problem. Helhetsstrukturen skulle då kunna beskrivas som i någon mening kristen och sammanfattas med titlarna på John Miltons två diktverk *Paradise Lost* och *Paradise Regained*.⁹¹ Mattias och Anna växer upp i oskuldens jordiskt paradisiska Sunnanäng. Från denna trygga värld förpassas de till armodet och ondskan utanför, dock utan egen förskyllan. Men drömmen om godheten och lyckan lever hos dem, och efter jordelivets prövningar kan de till sist åter vinna inträde i Sunnanäng. Mattias och Anna har återfunnit barndomens paradiset men nu transponerat till ett allmängiltigt och evigt plan: här finns inte deras mor men en Mor, här leker man evigt samma lekar i evigt samma vår och barndomens om våren blommande körsbärsträd har blivit ett ständigt lika blommande körsbärsträd. Man kan alltså säga att Lindgren som matris lagt den stora kristna myten om världshistorien som en färd mellan två paradiser, det som också kallas den kristna frälsningshistorien, och konkretiserat den genom två barns liv.

Ändå är det uppenbart att många, inklusive jag själv som barn, fann att något skorade, att Lindgren inte riktigt lyckades övertyga mig om det entydigt lyckliga i detta slut. Och det skulle i så fall kunna bero på att vi trots allt inte uppfattar de två planen som oproblematiskt parataktiska, vilket i sin tur skulle kunna uttryckas som att Lindgren möjligen har framhåvt det psykologiska motivet mer än en myt kan bära. Men samtidigt går det inte att läsa sagan på samma sätt som vi tar till oss historien om flickan med svavelstickorna. En realistisk naturalisering av berättelsen innebär helt enkelt att barnen skapar sig en fantasi för att göra vardagen uthärdlig. Men denna fantasi kan de endast agera ut under vägen till och från skolan, eftersom detta är deras enda fria tid i en tillvaro annars styrd och övervakad av bonden i Myra. Men vad innebär det att stänga porten om Sunnanäng och förbli där? Om man uppfattar Sunnanäng som barnens fantasi borde den logiska slutsatsen bli att de väljer att stanna kvar i sin fantasi-värld genom att utestänga verkligheten. Det skulle med andra ord lite drastiskt kunna beskrivas som att de går in i en psykos, något som ju brukar beskrivas som att man förlorar kontakten med verkligheten och lever i en fantasi. Sedan kan man naturligtvis säga att detta i sin tur rimligen måste leda till deras död i kylan och snön. Ändå tycks ingen ha uppfattat sagan på det sättet, eller ens tänkt tanken. Det är inte heller min av-

sikt att driva detta tolkningsalternativ, som jag misstänker att de flesta intuitivt, och på goda grunder, uppfattar som befängt. Men varför är det befängt? Om man betraktar fiktion som en värld att förstå eller som ett tolkningsobjekt fullt av dolda innebörder är ju tanken om en psykos faktiskt svår att avfärda. Om man i stället ser fiktion som retorisk kommunikation eller som en estetisk komposition kan man däremot hävda att såväl genren som den specifika berättelsen i detta fall är främmande för ett psykiatriskt motiv. Det gör att tanken om en psykos kommer att skorpa mot hela framställningen trots att den är "vardagslogiskt" oantastlig. Däremot är liv och död ett i berättelsen existerande motiv som här skulle kunna tänkas nå sin slutpunkt – med en logik som inte är verklighetens men väl fiktionens. När barnen till sist stänger porten kan associationerna säkert gå till föreställningar om "paradisets portar" men även till "dödens port". Det finns något slutgiltigt och oåterkalleligt i denna handling som kan framstå som skrämmande trots att det är olyckan man stänger ute, och det kan hänga samman med sagans bildspråk.

Den redan citerade slutmeningen lyder: "Och sedan stängde de porten helt tyst och stilla." Med samma ord har Lindgren tidigare beskrivit hur snön från granarna brister sönder i snöstjärnor som faller till marken "helt tyst och stilla" (14) – en fras hon för säkerhets skull upprepar lite senare (15). Fågeln som flyger "som det rödaste bloss" mot den vita snön, och hans klara sång som får snön att brista och falla till marken "helt tyst och stilla", bildar tydliga kontraster: rött mot vitt, sången mot tystnaden, den snabba flykten mot stillheten och fallet, hettan mot kylan, glädjen mot det dystra, liv mot död. I denna dikotomi kommer "helt tyst och stilla" att förbindas med de vita, kalla snöflingorna som lossbrutna från träden faller till marken. Detta i kombination med porten som slutgiltigt stängs, det definitiva steget, det som saknar återvändo, kan göra det naturligt att uppfatta slutet som på något sätt i förbund med döden i betydelsen utlocknande och inte transcendens.

Man skulle också kunna beskriva vår möjligen ambivalenta upplevelse av slutet som en följd av hur sagan är strukturerad. Den handlar om barn som far illa i denna värld. De behandlas grymt och oförstående av sin omgivning men får till sist uppleva glädje. Men här finns trots allt en skillnad mot "Tu tu tu!" och "Junker Nils av Eka". I dessa berättelser återställs så att säga världsordningen på samma plan där den hotades: Kapelgårdens förlust av fåren kompenseras med nya får till gården, och Nils vaknar upp frisk för att möta sin riktiga mor och sina riktiga syskon i samma torp där han låg sjuk. Men paradiset i "Sunnanäng" utgör en annan verklighet, och det är som om Lindgrens stiliserade språk här skapar en distans till den lycka som presenteras med Lindgrenska topoi som blommande körsbärsträd och pannkakor – och modersgestalten blir en symbolisk Den Goda Modern utan sinnlig konkretion. Det råder en egendomlig "tystnad" i detta paradisi. Nu ska sägas att det stiliserade språket gäller hela sagan, och hela bo-

ken, men det är som om det här kommer att slå tillbaka genom att paradiset får svårt att utöva samma lockelse på läsaren som på Myra-barnen. Om man tänker sig att ett lyckligt slut i "Sunnanäng" borde vara ett slut där barnen får sin revansch i samma värld som gjort dem illa blir man besviken. De triumferar inte som protagonister i den meningen att deras antagonist får sitt straff eller tvingas till insikt om sitt tidigare felaktiga beteende. Även om vi uppfattar inträdet i paradiset som bokstavligt uppstår frågan om det är *den* lyckan som själva berättelsen får oss att hoppas på och önska barnen.⁹² Det är svårt att se det som att *rättvisa* skipas. Kanske var det den känslan som fick mig att som barn uppfatta slutet i "Sunnanäng" som otillfredsställande och lite obehagligt.

Det är alltså inte svårt att förstå att man velat se Sunnanäng-partierna som underordnade Myra-avsnitten. Samtidigt framstår en konsekvent realistisk naturalisering som tämligen "platt" då den mytiska matrisen trots allt är så framhävd. Det går inte heller att tala om en dekonstruktion av paradismyten eftersom drömmen-om-lyckan-motivet aldrig får betydelsen att vara det som står i vägen för en lycka realiserad genom mer handfast och upprorisk dådkraft. Jag förmodar att det var denna brist på ett revolutionärt alternativ som 1971 gjorde Adolfsson, Eriksson och Holm ideologiskt upprörda.

Av de fyra sagorna i *Sunnanäng* är det alltså titelsagan som eventuellt skulle kunna beskrivas som fantastisk i Todorovs mening, vilket också kan förklara varför den är den mest problematiska av dem. Den är den enda där den ontologiska frågan kan sägas bli funktionell och betydelsebärande – om vi nu inte uppfattar det som att Lindgrens retorik här bryter samman genom att underminera sig själv så att tema och ärende blir oklart.

Oavsett hur man ställer sig till frågan om Sunnanängs status kvarstår att berättelsen som helhet ger uttryck för uppfattningen att ett liv utan glädje, kärlek, lek och skönhet inte är ett värdigt liv – vilket också rymmer ett socialt patos, eftersom den som förvägras rätten till skönhet också förvägras rätten till ett liv värt att leva. Den tanken genomsyrar sagan alldeles oavsett hur man tolkar den i övrigt, och den kräver inte att man frågar sig vad som är sant inom fiktionen eller hur de olika planen förhåller sig till varandra. Här finns ett slags trotsigt fasthållande av utopin mot alla odds, eller med Frödings ord: "för den, som ur Eden förbannats / är Eden ett Eden ändå". Jag vill alltså hävda att "Sunnanäng" i första hand spelar med myten, men den är en myt med förhinder – ungefär som historien om mannen framför lagen i Kafkas *Processen* – och den saken är inte mycket att göra åt: "Skriften är oföränderlig, och åsikterna är ofta bara ett uttryck för förtvivlan över detta."⁹³

Summering

Det är helt uppenbart att Astrid Lindgren i *Sunnanäng* mycket medvetet spelar med olika genrer och att hon ofta gör det i en och samma berättelse. Vi kan självklart beteckna dem som konstsagor och tala om ett gemensamt sagoidiom och en genomgående "sagoton". Men den generella beteckningen saga har inte mycket att säga om hur den enskilda berättelsen verkar. Man måste i stället se till hur den förhåller sig till andra genrer och om man kan utläsa någon av dessa som dominant. Jag har argumenterat för att de fyra sagorna knyter an till olika genrer så att "Sunnanäng" spelar med myten, "Sjunger min lind, spelar min näktergal?" med helgonlegenden, "Tu tu tu!" med folksäggen och "Junker Nils av Eka" med den medeltida allegorin. Samtidigt är det viktigt att påpeka att Lindgren är en modern författare som förhåller sig fritt till matriserna, varför jag väljer uttrycket "spelar med" och inte "ansluter till". Inslagen av psykologi, internt perspektiv och metafiktionella drag komplicerar också en renodlad genreläsning.

Eftersom genren är ett verkningsmedel bland andra i den retoriska framställningen blir dess funktion avhängig den specifika berättelsen som helhet. Men genom att tydligt anknyta till genrer som de nämnda kan man ändå säga att Lindgren öppnar för en förståelse där realistiska naturaliseringar inte självklart hör hemma. Därmed finns det också anledning att ifrågasätta det man kallat vuxenläsningen av dessa sagor, detta desto mer som alla framstår som parataktiskt strukturerade. När det gäller "Sunnanäng" finns, som vi sett, inslag som tycks öppna för en hypotaktisk möjlighet. Men dessa får trots allt svårt att riktigt slå igenom och kommer därför snarare att framstå som element som får den grundläggande samordnade strukturen att skava på ett lite oroväckande sätt.

Med Todorovs terminologi skulle man kunna säga att "Tu tu tu!" och "Spelar min lind, sjunger min näktergal?" är uppenbart sällsamma medan "Sunnanäng" genom sina skorrande element möjligen skulle kunna öppna för tanken på det kusliga och just genom denna osäkerhet få sagan att hamna i det fantastiska. När det gäller "Junker Nils av Eka" aktualiserar den över huvud taget inte den logiska dikotomi mellan det sällsamma och det kusliga som Todorov utgår från. Men en klassifikation av detta slag saknar naturligtvis värde i sig, och den ontologiska frågan blir intressant först om den fungerar som ett motiv i berättelsen. Jag kan inte heller se att någon faktiskt formulerat ett tema för någon av sagorna som en logisk konsekvens av ett ställningstagande i ontologifrågan.

Det grundläggande problemet med den diskussion som förts angående de eventuellt olika ontologiska nivåerna i Lindgrens sagor är, som jag ser det, att den bygger på att vi snarare tolkar fiktionsvärldar än fiktionsberättelser. Då hamnar man lätt i frågan vad som är sant inom fiktionen, oavsett om denna fråga är relevant för berättelsen

eller inte. Att se fiktionen som en värld ligger också nära föreställningen att texten är ett slags objekt med en rad olika inneboende tolkningsmöjligheter som det gäller att frilägga. Den kognitiva tolkningen blir då det primära. Som metod kan man då till exempel använda en specifik psykologisk teori som rev för att se vad man kan fånga med just denna – eller också väljer man att så att säga tråla textens förmodade djup för att få upp så mycket som möjligt utan att fråga efter sammanhang och relevans för berättelsen. Det kan naturligtvis leda till en rad intressanta iakttagelser och tankar. I denna artikel har jag emellertid i stället försökt närma mig Astrid Lindgrens *Sunnanäng* utifrån en annan grundsyn på fiktion, där den övergripande retoriska strategin i ett verk står i centrum för intresset, den retorik som styr hur motiven uppfattas och hur tema genereras och som fokuserar de enskilda greppens effekt och funktion i berättelsen.

NOTER

- 1 Cit. efter Vivi Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, Stockholm 1997, s. 161.
- 2 Edström 1997, s. 17. I ett annat sammanhang noterar hon också att *Sunnanäng* "inte uppmärksammas särskilt mycket" och att den "hamnat i skuggan av de stora romanerna" trots att den "framstår som en av 50-talets viktigaste skönlitterära böcker, alla kategorier" (Vivi Edström, "Tu tu tu! En farlig saga om fattigdomens dagar", i *Astrid Lindgren och folkdikten*, Per Gustavsson, red., Stockholm 1996, s. 49–68, här: s. 49–50).
- 3 Henrik Lassen, "... from a Swedish tale by Andersen – 'The Little Match Girl' in America and the Topos of the Dying Child", i *When We Get to the End... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, Per Krohg Hansen & Marianne Wolff Lundholt, red., Odense 2005, s. 305–380, här: s. 305.
- 4 Eva Adolfsson, Ulf Eriksson & Birgitta Holm, "Anpassning, flykt, frigörelse: Barnboken och verkligheten", i *Svensk socialistisk litteraturkritik*, Maria Bergom-Larsson, red., Stockholm 1972, s. 335–362, här: s. 350.
- 5 Edström 1997, s. 120, 112.
- 6 Sidhänvisningar i löptexten avser följande utgåva: Astrid Lindgren, *Sunnanäng*, Stockholm 1959.
- 7 Göte Klingberg, *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*, Stockholm 1980, s. 90.
- 8 Talet om de två perspektiven kan framstå som vore det empiriskt grundat, men vad jag förstår rör det sig snarare om förmodanden eller möjligen bara om beteckningar på två möjliga och motsatta tolkningsstrategier. Man har också talat om "vuxenkravet på realism" (Hans Holmberg, *Från prins Hatt till prins Mio. Om sagogenrens utveckling*, Stockholm 1988, s. 73) men utan att riktigt förklara varför vuxna tänks ha detta krav.
- 9 Lindgren cit. efter Hans Holmberg, *Sagans nya former*, Kristianstad 1983, s. 62. Att hon hade samma uppfattning redan 1975 framgår av Egil Törnqvist, "Astrid Lindgrens halv-

- saga. Berättartekniken i Bröderna Lejonhjärta”, *Svensk litteraturtidsskrift* 1975:2, s. 17–34, här: s. 20.
- 10 David Lewis, *Philosophical Papers. Vol. 1*, New York & Oxford 1983, s. 261–280, här: s. 273. Frågan återkommer hos en rad teoretiker som t.ex. Kendall Walton, Marie-Laure Ryan och Lubomír Doležel. För en kritisk diskussion av själva angreppssättet, se Sten Wistrand, ”Time for Departure? The Principle of Minimal Departure – a Critical Examination”, i *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*, Göran Rossholm & Christer Johansson, red., Bern 2012, s. 15–44. Jfr också Göran Rossholm som i en artikel om Pippi och den intentionella tomhetens komik drar slutsatsen att resonemang av detta slag är ohållbara när det gäller fiktion av den enkla anledningen att det inte finns några fiktiva världar (Göran Rossholm, *Otryckt och omtryckt. Pippis intentioner, Strindbergs perspektiv, Becketts kombinationer och Hans nådes tider*, Stockholm/Stehag 2010, s. 30). Det bör också sägas att ingen diskuterat sagorna utifrån just Lewis eget och mycket specifika koncept.
- 11 Se t.ex. Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Jerome Bruner, Richard J. Gerrig, Marie-Laure Ryan, David Herman, Kendall Walton.
- 12 Mink talar om att ”en given händelse är relevant eller irrelevant för en bestämd berättelse” och att ”händelser” inte är ”det råmaterial av vilket berättelser konstrueras; en händelse är snarare något som abstraheras ur berättelsen”. Se Louis Mink, ”Den berättande formen som kognitivt redskap” (övers. Peter Hansen), *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993:2–3, s. 161–177, här: s. 165, 175.
- 13 Se Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, övers. Marilyn J. Rose, Bloomington 1993; Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus 2007; Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära karaktärer i det mimetiska språkspelet*, Uppsala 1991, och densammes ”How Strange are the ’Strange Voices’ of Fiction?”, i Per Krogh Hansen, red., *Strange Voices in Narrative Fiction*, Berlin 2011, s. 101–146.
- 14 Louise Brix Jacobsen m.fl., *Fiktionalitet*, Frederiksberg 2013, s. 29, 43.
- 15 Olle Holmberg, *Skratt och allvar i svensk litteratur. Studier från fyra århundraden*, Stockholm 1964, s. 210–221.
- 16 Eva Melin, ”Några synpunkter på Astrid Lindgrens sagosamling Nils Karlsson-Pyssling”, 3-betygsuppsats ht 1960, Stockholms universitet: Litteraturvetenskapliga institutionen, s. 6, 13–14.
- 17 Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, övers. Richard Howard, Ithaca, N.Y. 1975, s. 3–23. När t.ex. Göte Klingberg 1980 och Maria Nikolajeva i *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm 1988, resonerar om den fantastiska litteraturen och om fantasy är det, med Todorovs terminologi, som historiska och inte som teoretiska genrer.
- 18 Todorov 1975, s. 25.
- 19 Franskans ”merveilleux” har blivit till engelskans ”marvelous”. Det är svårt att hitta ett bra svenskt ord. Jag har sett översättningen ”underbar”, men problemet är att det lätt ger andra associationer. Därför har jag fastnat för ”sällsam” som använts i samband med t.ex. Poes historier och av Maria Gripe i *Agnes Cecilia. En sällsam historia*.

- 20 Eva Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstssaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, Stockholm 1991, s. 23–24.
- 21 Greta Bolin, Eva von Zweigbergk, Mary Ørvig, *Barn och böcker. En orientering*, Stockholm 1974, s. 79.
- 22 Eva Margareta Löfgren, *Sägner för moderna barn. Magiska element i fyra böcker av Astrid Lindgren* (Litteratur och samhälle 2), Avd. för litteratursociologi, Uppsala universitet, Uppsala 1976, s. 8. Med Löfgrens kriterium blir det naturligt att utesluta *Kajsa Kavats* som ju inte innehåller några magiska eller övernaturliga element. Man kan t.ex. jämföra ”Lite om Sammelagust” och ”Nänting levande åt Lame-Karl” i *Kajsa Kavats* med ”Mirabell” och ”I Skymningslandet” i *Nils Karlsson-Pyssling*. När det står att Sammelagust ”önskade sig kaniner så hett, så innerligt, så brinnande, så det var märkvärdigt att det inte växte upp ett par ur jorden mitt för hans ögon” (s. 46) blir man påmind om Britta-Kajsa som i ”Mirabell” önskar sig ”så förfärligt, förfärligt, förfärligt” (s. 73) att hon ska få en docka och där en docka verkligen växer upp ur jorden – medan Sammelagust med idogt arbete tjänar ihop de slantar som behövs för att köpa de åtrådda kaninerna. Och det är inte tal om att *Kajsa Kavats* Lame-Kal ska lämna sin säng för nattliga flygturer som hans motsvarighet Göran i *Nils Karlsson-Pyssling*.
- 23 För en diskussion om Karlssons ontologiska status, se Boel Westin, ”Karlsson som technobody”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2004:3, s. 128–142.
- 24 Holmberg 1988, s. 70, 71, 101. Historien om Nils Holgersson är emellertid inte ett helt lyckat exempel på den genre som Holmberg vill åt eftersom storyn formellt sett faktiskt är Nils dröm. Sedan är det en annan sak att Nils logiskt sett aldrig skulle kunna drömma denna dröm, eftersom det förutsätter att den skoltrötte och vanartige gåsapågen har anmärkningsvärt goda kunskaper om Sveriges geografi, samhällsliv och historia.
- 25 Holmberg 1988, s. 73.
- 26 Hans Holmberg *Kunstens veje over Sundet. Om svensk-danske kulturmoder*, København 1993, s. 101.
- 27 Holmberg 1988, s. 77. En annan fråga är hur ny denna sagoform egentligen är. Inom den gotiska traditionen är denna ambivalens vanlig. Som exempel kan nämnas noveller av Hoffmann och Poe men även en del av berättelserna i Selma Lagerlöfs *Osynliga länkar* och *Legender* liksom Goethes spökballed ”Erlkönig”, som f.ö. sägs ha gjort ett starkt intryck på Lindgren (Edström 1997, s. 147).
- 28 Anette Øster Steffensen, ”Astrid Lindgrens eventyrform. En analyse af Mio, min Mio og Bröderna Lejonhjärta med henblik på at beskrive, hvordan Astrid Lindgren bruger eventyr- og romangenren i sine fortællinger”, *Speciale*, Københavns Universitet, Institut for Litteraturvidenskab 2001, s. 3.
- 29 Tzvetan Todorov, *Symbolik och tolkning*, övers. Mats Rosengren, Stockholm/Stehag 1989, s. 29–42.
- 30 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, N.Y. 1976, s. 138–140.
- 31 Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London & New York 1996, s. 33–35.
- 32 Birger Hedén, ”Realism och fantasi. Den ständigt samtida Astrid Lindgren”, i *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, Absalon: Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga

- institutionen i Lund, 12, Lund 1997, s. 69–80, här: s. 76–77, 79. Man anar i Hedéns framställning en vilja att så att säga rädda Lindgren från fantastik till realism, underförstått att den senare är värdefullare än den förra.
- 33 Precis som det hos Selma Lagerlöf är skildringen av Sverige som står i fokus och inte den drömmande Nils.
- 34 Edström 1997, s. 161.
- 35 Holmberg 1988, s. 69.
- 36 Nordlinder 1991, s. 18. Hon nämner även magiska hjälpare och motståndare, vilka emellertid inte är lika tydliga hos Lindgren, liksom stereotyp språk och entydiga karaktärer, brist på bilder och liknelser, avsaknad av psykologiska och stämningsskapande inslag.
- 37 Lars-Åke Skalin, ”’Out of the real grows the most wonderful tale’: Extra- and Intrafictional Levels in H. C. Andersen’s Storytelling”, i *When We Get to the End*, s. 73–98. Det är svårt att hitta en bra svensk motsvarighet till begreppet ”storyteller”.
- 38 Jfr hur Selma Lagerlöf i sina *Legender*, t.ex. ”Gamla Agneta”, använder inre monolog och fri indirekt anföring på ett för den traditionella legenden väsensfrämmande sätt.
- 39 Krzysztof Bak, ”Genreekvilibristen Astrid Lindgren”, i *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 6, 2011, s. 7–28, här: s. 19. Begreppet arketext har han hämtat från Gérard Genette.
- 40 Bak 2011, s. 23.
- 41 Annevi Petersson, ”’Alla vill till himlen men ingen vill dö’: En analys av döden, det heliga och sexualiteten i *Sunnanäng* av Astrid Lindgren”, magisteruppsats i litteraturvetenskap vt 2005, Stockholms universitet, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, s. 48–49, 62. Petersson uppsats är, vid sidan om kapitlet i Edströms *Astrid Lindgren och sagans makt*, det mest omfattande sammanhållna arbete som gjorts om *Sunnanäng*. Hon utgår från Mircea Eliades teorier om döden, det heliga och sexualiteten och från Maria Nikolajevas genreindelning av barnlitteraturen efter barnets mognadsprocess, som Petersson i sin tur finner överensstämma med Eliades initieringsprocess. Här finns många goda iakttagelser, men uppsatsen är metodiskt problematisk då sagorna okritiskt tolkas i enlighet med Eliades teorier/spekulationer som alltså fungerar som ett slags facit. Men frågan är om de ens är tillämpbara på fiktionstexter.
- 42 Holmberg 1988, s. 103–104.
- 43 Holmberg 1988, s. 104.
- 44 Törnqvist 1975, s. 25.
- 45 Edström 1997, s. 152.
- 46 Hanna Dymel-Trzebiatowska, ”På spaning efter ’en smula tröst’”, i *Barnboken* 2004:1, s. 54–57, här: s. 56.
- 47 Petersson 2005, s. 47–49.
- 48 Ett tydligt exempel på en karaktär som förlorar sig i minnen är Patrice Leconte’s film *La veuve de Saint-Pierre* (2000) medan Clint Eastwoods *The Bridges of Madison County* (1995) bygger på brevvarianten. Ett litterärt exempel på *dissolving* hittar vi i Maria Langs deckare *Körsbär i november* (1976) där Christer Wijk i slutet av första kapitlet ber sin mamma berätta om ett mystiskt gammalt dödsfall. Men kapitel 2–4 är inte utformade

- med mamman som berättare utan i tredje person och med omfångsrik dialog. Det hindrar inte att sonen i början av kapitel 5 säger till henne: ”Ja du, där har du givit mig en massa att fundera på” (s. 53). Tekniken får inte förväxlas med den i romaner som Goethes *Den unge Werthers lidanden* och Mary Shelleys *Frankenstein*, där någon påstår sig ha kommit över brev/dagböcker vilka sedan får utgöra romantexten.
- 49 C.S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1936, s. 44.
- 50 Todorov citerar Quintilianus som hävdar att en kontinuerlig metafor bildar en allegori och tillägger: ”if the metaphor is sustained, it reveals an intention to speak of something else besides the first object of the utterance”; Todorov 1975, s. 62–63.
- 51 Todorov 1975, s. 73–74.
- 52 Törnqvist 1975, s. 25.
- 53 Edström 1997, s. 151–152. Dymel-Trzebiatowska 2004 beskriver junker Nils som den sjuke Nils ”projektion” (s. 54).
- 54 Edström 1997, s. 155, 157.
- 55 Lewis 1936, s. 166.
- 56 Jfr också Psaltaren 23:4: ”Om jag ock vandrar i dödsskuggans dal, fruktar jag intet ont, ty du är med mig”.
- 57 Lewis 1936, s. 166. Det bör påpekas att Lindgrens allegori inte alls är lika genomförd och konsekvent som t.ex. *Romanen om rosen*. Det kan också vara värt att påpeka att eventuella psykologiska/freudianska naturaliseringar som att Nils i drömmen bearbetar sin situation är obehövligen för den allegoriska läsningen.
- 58 Selma Lagerlöf, *En herrgårdssägen*, i *Skrifter. Drottningar i Kungahälla. Herr Arnes pennningar. En herrgårdssägen. Legender*, Stockholm 1942, s. 60–65.
- 59 Klingberg 1980, s. 79.
- 60 Edström 1997, s. 135–136.
- 61 Edström 1997, s. 145.
- 62 Edström 1997, s. 141–145.
- 63 Edström 1997, s. 150–151.
- 64 Petersson 2005, s. 30–33.
- 65 Edström 1997, s. 145.
- 66 Bak 2011, s. 27. Däremot kan jag inte följa honom när han hävdar att *Ronja Rövardotter* framstår ”snarare som en sägen än som en saga” (s. 27), då inget av alternativen tycks mig speciellt aktuellt. Bengt af Klintberg ger en liknande karaktäristik av folksägner och nämner saker som att den i regel berättas med anspråk på att bli trodd och att den alltid ingår i ”ett större folktrosammanhang”. Den tilldrar sig i åhörarnas egen värld och innehåller ortsanknytningar. Den är kortare än sagan och har inte som syfte ”att följa en person och hans äventyr, utan att berätta om en intresseväckande händelse och dess konsekvenser”. De övernaturliga inslagen tas inte som självklara utan väcker reaktioner och är ”ofta det som över huvud taget motiverar att [sägner] berättas”. Sägner har ofta ett realistiskt drag i betydelsen att ”de tilldrar sig i en vardagsvärld” men samtidigt har de ”en stiliserad, formelaktig prägel”, vilket även gäller hur de agerande personerna beskrivs. Bengt af Klintberg, *Svenska folksägner*, Stockholm 1972, s. 11.

- 67 Nordlinder 1991, s. 19.
- 68 Adolfsson, Eriksson & Holm 1972, s. 350–351.
- 69 Edström 1997, s. 129–135.
- 70 Vivi Edström, *Kvällsdoppet i Katthult. Essäer om Astrid Lindgren diktaren*, Stockholm 2004, s. 160, 169.
- 71 Petersson 2005, s. 31, 26.
- 72 Edström 2004, s. 173.
- 73 Astrid Lindgren, *Kajsa Kavaj*, Stockholm 2005 [1950], s. 88–97.
- 74 Edström 1997, s. 129–135. Den viktigaste intertexten är enligt Edström ändå sagan ”Lilla Rosa och Långa Leda” som innehåller just omkvädet ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” (s. 123). Att Lindgren inspirerats av detta omkväde är naturligtvis självklart; däremot har jag svårt att se ”Lilla Rosa och Långa Leda” som intertext i mer kvalificerad mening, och Edström utvecklar inte heller sin tanke. I båda fallen har vi visserligen två hjärtegodas protagonister, och det existerar en lind med en sjungande näktergal som står för lycka och skönhet. Men i övrigt ser jag inga direkta likheter, och olikheterna är inte av den arten att de genererar några effekter eller betydelser. Jag har läst ”Lilla Rosa och Långa Leda” i Gustaf af Geijerstam, *De gamla goda sagorna ånyo utgivna. Första delen*, Stockholm 1909, s. 24–37.
- 75 Man kan naturligtvis säga att den som offrar sig får sin belöning efter döden, men det kristna offret får naturligtvis inte ske med belöningen som baktanke.
- 76 Edström 1997, s. 123.
- 77 Dan Andersson, *Visor och ballader*, Stockholm 1945, s. 89.
- 78 Åsfrid Svensen, *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*, Oslo 1991, s. 328.
- 79 Edström 1997, s. 114–123. Motivet med den röda fågeln som för barnen till den paradislänkande trädgårdens port kan Lindgren mycket väl ha hämtat från Frances Hodgson Burnett, *The Secret Garden*, New York 1911, s. 80–96. Boken kom på svenska redan 1912 och i en nyöversättning 1952. Hos Burnett är det en rödhake med ”red waistcoat” som visar flickan Mary vägen. Trädgårdarna har emellertid mycket olika funktioner hos Burnett och Lindgren.
- 80 Petersson 2005, s. 24, 39. Tidens gång är onekligen talande, och här skiljer sig ”Sunnan-äng” och ”Junker Nils av Eka”, där den linjära tiden poängteras, från i första hand ”Tu tu tu!”, där Underjordens tid är en helt annan än den jordiska. I ”Sjunger min lind, spelar min näktergal?” uppstår inte samma fråga.
- 81 Att Lindgren var väl bevandrad i folklig vistradition är väl belagt. Se t.ex. Magnus Gustafsson, ”I himmelen där är en stor glädje: Folklig vistradition i Astrid Lindgrens författarskap”, i *Astrid Lindgren och folkdikten*, Per Gustavsson, red., Stockholm 1996, s. 111–141. Även Edström uppmärksammar saken på en rad ställen i sina böcker.
- 82 Jfr ”Saliga ären I, som nu hungren, ty I skolen bliva mättade” (Lukas 6:21); ”han mättade den försmäktande själen och uppfyllde den hungrande själen med sitt goda” (Psaltaren 107:9); ”Ty jag skall vederkvicka trötta själar, och alla försmäktande själar skall jag mätta!” (Jeremia 31:25).

- 83 Petersson 2005, s. 28.
- 84 Ying Toijer-Nilsson, *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm 1981, s. 139–140.
- 85 Maria Nikolajeva, *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm 1988. Vi såg visserligen att Petersson påpekade att tiden i Sunnanäng tycks följa verklighetens tid eftersom barnen är rädda att komma för sent hem. Samtidigt är det tydligt att den här är av ett annat slag, eller icke existerande, som när det talas om ”den eviga vårens Sunnanäng”.
- 86 Jfr här med *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*, som i detta avseende fungerar helt annorlunda.
- 87 Petersson 2005, s. 50.
- 88 Lassen 2005, s. 342–343.
- 89 Lassen 2005, s. 333–334, 361.
- 90 H.C. Andersen, *Samlede Eventyr og Historier. Jubileumsudgaven*, København 2001, s. 279–281.
- 91 Det bör kanske påpekas att jag på intet sätt menar att Miltons verk skulle fungera som intertexter till Lindgrens saga som ju över huvud taget inte aktualiserar något Satans- eller syndafallsmotiv.
- 92 Jfr ”When the final and permanent happiness of the central character is of a wordly sort, as in *Tom Jones* and *Humphry Clinker*, the action forms a comic plot. When the final and permanent happiness of the central character is of an otherworldly variety and is the result of wordly misfortune and death, as in *Clarissa*, the action forms a tragic plot” (J. Arthur Honeywell, ”Plot in the Modern Novel”, i *Essentials of the Theory of Fiction*, Michael J. Hoffman & Patrick D. Murphy, red., London 1996, s. 155–157, här: s. 149.
- 93 Franz Kafka, *Processen*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund 2001, s. 252.

ABSTRACT

Sten Wistrand, School of Humanities, Education and Social Sciences, Örebro University

Astrid Lindgren’s “most problematic book”. Ontology, genre, and function in Sunnanäng (Astrid Lindgrens ”mest problematiska bok”. Ontologi, genre och funktion i Sunnanäng)

Sunnanäng (1959) has been described as Astrid Lindgren’s “most problematic book”. The reason for this is its ambiguous status, critics being uncertain whether it is to be regarded as a work for children or adults. There are not that many interpretations of it, and it is obviously hard to deal with. Recurring questions when it comes to the tales of Lindgren are genre and ontology. Are for example the adventures in Nangiyala, in *The Brothers Lionheart*, to be seen as only existing in the mind of the sick and dying Karl or not? The same type of question, which could be

related to Todorov's concept of the fantastic, is often dealt with when discussing the four tales in *Sunnanäng*. It is common to suggest that we are to naturalize them in a realistic way, i.e. as dreams or fantasies within the minds of the protagonists. This, however, often proves not to be so easy, even though Lindgren's text itself at times hints at this kind of interpretation. In this article I discuss these questions, exemplifying them with the "problematic" tales of *Sunnanäng*. Lindgren treats similar motifs in different ways in different narratives, and she also puts different genres into play, making a special genre more or less dominant in each tale: myth, Christian legend, local legend, and medieval allegory, respectively. The article is grounded in a view of fiction which highlights the rhetorical strategy of a work, focusing on how theme is generated and on the effect and function of the narrative and its motifs and devices.

Keywords: Astrid Lindgren, Sunnanäng, genre, naturalization, ontology, the fantastic