

# 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](mailto: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](http://www.svelitt.se).

ISBN 978-91-87666-34-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2015

men brukar finnas mellan raderna) är dels att Edgren ska ha varit impotent, dels att makarna inte var intellektuellt jämställda. Men duger de? För det första är avsaknaden av barnalstrande penetration inte synonym med avsaknaden av fysisk närhet. För det andra är avsaknaden av ett intellektuellt samtal inte synonym med avsaknaden av känslomässig närhet.

Kanske är det just för att Lauritzens biografi ger ett så gediget intryck som den samtidigt skaver, inte i detaljerna men i helheten. Den berättelse som Lauritzen ger oss om Lefflers liv skiljer sig inte i de stora dragen från den som tidigare forskare gissat sig till. I korthet lyder den berättelsen så här: Anne Charlotte Leffler gifte sig med Gustaf Edgren i hopp om att kunna bli en normal och ordentlig kvinna. Han avskydde hennes författarskap men tvingades tolerera det. De levde som ovilliga kamrater tills Leffler träffade Pasquale del Pezzo, då hon för första gången i en och samma person fick kärlek, intellektuellt utbyte och inte minst sex.

Lefflers beskrivning av äktenskapet som ”vitt” passar utmärkt väl in i hennes plan för sin framtida lycka, och den tydliga skiljelinjen mellan sex och inte sex passar utmärkt väl in i en heteronormativ berättelse om sexualitet. Enligt samma heteronormativa logik och känslöhierarki tillskrivs Lefflers vän Adam Hauch en större känslomässig betydelse än hennes väninna Thecla Sköldberg, men en mindre än maken Pasquale del Pezzo. Leffler förälskar sig enligt Lauritzen i Hauch ”med hela den intensitet som hon byggt upp under alla år i ett svalt kamratäktenskap” (343), men har först efter mötet med del Pezzo ”äntligen blivit delaktig i” erotik (482). Att Leffler var svältfödd på känslor i äktenskapet med Edgren hålls för självklart, liksom att hon aldrig låg med någon utanför äktenskapet. Det är förståeligt möjligt att det är sant, men det är knappast obestridligt. Att Hauchs hustru Lissi led av hans och Lefflers relation förutsätter Lauritzen också – tvärtemot alla källor som hon åberopar. Den varma vänskap och beundran som beskrivs mellan kvinnorna tas bara som intäkt på Lissis undfallenhet och offerroll, som om en lycklig relation mellan kvinnor som älskar samme man aldrig skulle ha existerat.

Det är tråkigt att Lauritzen inte i högre grad ifrågasätter en etablerad och konventionell bild av Lefflers liv. Men samtidigt är det just detaljrikedomen i hennes framställning som gör det möjligt att ifrågasätta vissa av hennes slutsatser. Lauritzen skriver de delar av Lefflers historia som vi tidigare bara

kunnat gissa oss till. Det är kompetent, välskrivet och sammantaget ingenting mindre än en kulturgräning. Även om biografien kunde vara mer nyanterad utgör den en gedigen beskrivning av författarens liv, som kommer att vara en oundgänglig referenspunkt i framtiden. Det är bara att hoppas att fortsatt forskning såväl bygger vidare på som ifrågasätter Lauritzens berättelse.

Moa Holmqvist

Ingeborg Nordin Hennel, *Alfbild Agrell. Rebel, humorist, berättare*. Atrium Förlag. Umeå 2014.

”Ja, hvarför skulle en ann inte kunna vara så god som en ann?” Det är inledningen till *I Stockholm. Också en resebeskrifning af Lovisa Petterkvist*. Boken som låg på bokhandelsdiskarna 1892 blev en omedelbar succé; en andra upplaga kom redan efter åtta veckor och följdes vartefter av ytterligare sex. Det spekulerades om vilken – säkerligen manlig – författare som dolde sig bakom pseudonymen.

Humorn var uppenbar i anslaget. En jag-berättelse av en kvinnlig protagonist vars första ord både visade hennes låga klasstillhörighet och provinsiella härkomst, men som rörande naivt inte förstår konsekvenserna av sin totala underordning. Hon inbillar sig att hon är jämställd med det urbana övre borgerskapets män!

Vad som möjligen kunde ge upphovspersonen konturskärpa – bortom den mer konventionella driften med småfolkets storögda rysningar, ytliga bildning och missuppfattningar – var de många satiriska uddarna mot det konservativa borgerskapet: dess oginhet mot den åttitalistiskt samhällskritiska litteraturen, repression mot den radikala ungdomen, upprördhet över studentföreningen Verdandi, småborgerlig fasa mot allt vad radikala åsikter heter, bördshögfärden, Svenska akademien. Liksom motsatsen: medlidandet med kvinnor som utnyttjas av män, sympatin för de unga samhällskritikerna, och så vidare.

Det kan ha dämpat överraskningen när författaren visade sig vara Alfhild Agrell, en av åttitallets vassaste, kompromisslösaste politiska dramatiker. Konsensus över att hennes korta, men lysande framgång på teaterscenen var en tillfällighet, kunde nu balanseras av att hon istället axlade rollen som varmhjärtad humorist, även om Jacobine Ring (sign. ”Jaqueline”) menade att uppföljaren, *Hemma i Jockmock* 1896, var att föredra eftersom

den var än mer försonande och pragmatisk och ytterligare rensats på radikal kritik (214). Den senare var också det sista verk av Agrell som förmådde att ge henne en normal årsinkomst: 2000 kr (216).

Vägen utför hade inletts. Från 1903 – då hon var 54 år – nådde hon inte längre upp till en beskattningsbar inkomst om 800 kr (316). Fattigdomen präglade hennes liv ända tills hennes död tjugo år senare, i november 1923 (322).

Det är om den, med Klara Johansons ord, ”ryktbara fru Agrell som svävade genom åttitalets Stockholmsalonger i diktarärans, skönhetens och elegansens gloria” (322), men som snart kastades ut i snålblåst och kyla, som professor emerita Ingeborg Nordin Hennel publicerat en lika välskriven som kunnig biografi, *Alfhild Agrell. Rebell, humorist, berättare*. Svårförståeligt presenteras studien som populärvetenskaplig (8). Är det bara ett sätt att betona att den är läsbar även för ickeakademiker kastar det ett kallt ljus över den stilistiska normen för akademiska texter. Möjligen kan det också vara för att undvika den kritiska dialogen med andra forskare, vilket i så fall är synd. Bara i samband med Agrells omedelbara eftermäle får Fredrik Böök ofrivilligt illustrera hur ideologiskt normativ litteratortolkningen i grunden är (325). Till glädje för framtiden hade också varit en tydligare bibliografi över Agrells jämförelsevis begränsade produktion, än den, som det tycks, närmast kompletta, som finns i källförteckningen.

Att Nordin Hennel kan sitt ämne understryka av att hon tidigare skrivit den hitintills enda monografen i ämnet: *Dömd och glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt* (1981), förutom artiklarna om henne i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (”Strid är sanning, frid är lögn”, och ”Lyckligare ungdom har aldrig funnits”, den senare med Christina Sjöblad). Annars är de enda tidigare studierna Klara Johansons vänporträtt från början av 1900-talet och Barbro Werkmästers artikel i *Författarnas litteraturhistoria 2* (1978).

Det är en efterlängtd och viktig bit till den allt mer komplexa mosaiken över det sena 1800-talet, till vilken Monica Lauritzen senast bidrog med skildringen av Anne Charlotte Leffler. Att det har dröjt så pass länge beror troligen på det problematiska källäget, som också dämpar genomlysningen. I slutet av sitt liv övervägde Agrell att lämna sitt arkiv till kollegan Axel Lundegård – som förvaltade Victoria Benedictssons litterära kvarlåtenskap – men beslöt sig till sist för att bränna alltsammans,

ett av flera exempel på pendlandet mellan stolthet och självförnekelse som i allt högre grad tycks ha präglat slutet av hennes liv.

Ändå är hennes yrkesliv ett av de mer intressanta och illustrativa exemplen på det kulturella fältets spänningar och den ständiga maktkamp som utgör dess logik. Förlorarnas skuggor framhäver stjärnorna, något som blir desto tydligare och mer tragiskt då Agrell verkligen ägde all strålgångsambitionen kan begära under några korta år.

Alfhild Martin föddes i januari 1849 – jämnårig med Leffler och August Strindberg – och växte upp i en småborgerlig familj i Härnösand. Pappan var en bondson som gjort karriär inom restaurangbranschen och avancerat till konditor, medan mamman var en ämbetsmannadotter som hade gift ner sig och drevs av revanschism. Agrell beskrev henne senare som ”briljant men våldsam” (20). Pappan däremot, beskrev hon som ”blid, ljus, musikalisk, poesin i hemmet”. Idoliseringen av fadern kan ha att göra med att han dog – som en jämförelsevis förmögen man – endast 49 år gammal då Alfhild Martin bara var 19 och hennes syster Alma 21 år. Miss-tanken är näraliggande att det var saknaden efter honom som strax efteråt drev henne att gifta sig med den tio år äldre handelsmannen (Pehr) Albert Agrell (46). Via Sundsvall flyttar paret till Stockholm 1876 (52) och tre år senare debuterar Agrell, 29 år gammal, under signaturen ”Thyra”, med fyra berättelser i *Dagens Nyheter*.

I och med att författaren framträder får också Agrell en konturskapande kontext. För hennes tidigare diffusa biografiska sammanhang är anmärkningsvärt. Symptomatiskt är att det inte finns ett enda fotografi i den rikt illustrerade boken av någon av hennes familjemedlemmar. Mer eller mindre relevanta lokala storheter och konstnärer avbildas, men däremot saknas – lite märkligt – porträtt av hennes föräldrar, man eller system Alma, gift Trolle. Istället fylls faktahålen igen med utförliga, levande tidsmålningar.

Agrells genomslag på den litterära scenen är fascinerande. Kanske mindre drömmen – konstnärlig verksamhet ingick i en medelklassflickas uppväxt och systrarna Martin var uppenbart musikaliska, hade underhållit sig med att ge ut en tidning i några nummer och såg förmodligen de många resande teatersällskap som kom till Härnösand. Dessutom fanns en amatörteaterförening där, liksom senare i Sundsvall där Agrell enligt källorna blev en uppskattad aktris (40, 52). Teatern var därtill det forum

där tidens moraliska debatt i allt högre grad fördes, och denna – inte minst i frågor som rörde kvinnans roll – hade blivit allt mer brännande. Samtidigt hade de radikala reformisterna sedan länge i det stora hela vunnit mark och borde ha känt den politiska optimismens vind i ryggen. Att som Ingeborg Nordin Hennel föreslår – om än i förbifarten – att det skulle varit en ”kompensatorisk” (56) verksamhet på grund av paret Agrells barnlöshet är däremot mer spekulativt utifrån den traditionella tankefiguren att kvinnor ”föder” konstverk i brist på barn (även om barnlösheten förstås frigjorde tid för andra sysselsättningar och yrkesroller än hemmafruns).

Men vad som är mer förvånande är dels Agrells mod att först provspela på Dramaten och därefter skicka in sitt första teaterstycke dit. Hennes uppenbara begåvning, speciellt för dialoger, förklarar däremot att de två första anspråkslösa enaktskomedierna sattes upp med något års mellanrum, *Hvarför* på Dramaten 1881 och *En hufvudsak* på Nya Teatern 1882 (69).

Lika svärbegripligt djärvt var det när hon senare samma år skrev och fick antaget tvåaktsdramat *Räddad* på den kungliga teatern (71). En lägre (om än genom sin man uppåtstigande) medelklassfru från en avlägsen provinsstad, utan, som det tycks, några förbindelser i huvudstadens kulturvärld – vare sig egna eller genom maken – vågade skriva ett hårt, politiskt angrepp på den patriarkala ordningen, som dessutom kunde tolkas som en kritisk kommentar till monumentet Ibsens sensation *Et dukkehjem*? Hon tycks ha intalat sig: ”hvarför skulle en ann inte kunna vara så god som en ann?” Satsningen gav inledningsvis rik lön för mödan. Att dramats svartsyn bröt mot den rådande estetikens upprörde den konservativa kritiken (77), men i stort var det både en kritiker- och publiksuccé och Agrell stod fram som en av de viktigaste unga författarna.

Hon låg helt rätt i tiden. Den radikala åttitalsgenerationen som successivt hade tagit plats på den offentliga scenen sedan 1879, bildade nu en bred front. Gustaf af Geijerstam och Anna Wahlenberg debuterade, de etablerade författarna Anne Charlotte Leffler och Georg Nordensvan klev fram som samhällskritiska realister med novellsamlingen *Ur lifvet* respektive romanen *I harnesk*. Och inte minst inleddes på allvar debatten i pressen kring litteraturen och de samhällsfrågor den lyfte. Agrell bjöds in till detta unga Sverige. Leffler tog kontakt och konkluderade (i ett brev 18/5 1883) att Agrells in-

telligens, ärlighet och känsla ändå dominerade över att hon först föreföll ”en smula simpel” och att ”det endast är något visst som tyder på att hon inte växt upp i ett bildat hem” (116). Samma år planerade Strindberg en litterär kalender med ”de nya som grupperar sig”. Där ingick Agrell självklart tillsammans med tidens namnkunniga unga, till exempel A.U. Bååth, Leffler, Pehr Staaff, Knut Wicksell och Strindberg själv. (Brev till Eugène Fahlstedt 7/6 1883.)

Agrells produktivitet var imponerande. Bara fyra månader efter genombrottet med *Räddad* sattes lustspelet *Småstadslif* upp på Södra teatern, hennes första helaftonsföreställning (83). Samma år kom hennes tre första pjäser ut som bok, liksom en samling reseskisser, *Bilder från Italien* (87). Året därpå, 1884, kom hennes folklivsberättelser, *Från land och stad* (249), liksom den andra delen av hennes samlade dramatiska arbeten. Dessutom hade hennes nästa helaftonsföreställning, dramat *Dömd*, premiär på Dramaten och enligt samtidsvittnen var hela det kulturella Stockholm på plats för att se vad som visade sig vara ett nytt kompromisslöst och chockerande inlägg i sedlighetsdebatten (91).

På knappt tre år hade Agrell blivit en av de mest omtalade och centrala åttitalisterna. Men reaktionen hade redan vaknat på allvar. Inte minst de framgångsrika kvinnorna stack i ögonen, dels på den konservativa publiken, som såg de värderingar som utgjorde samhällsfundamentet hotade, men också en del av deras manliga generationskamrater hade svårt att fördrå den uppmärksamhet och de hyllningar de fick.

Strindberg, med allt högre övertryck i sin konkurrensrädsla, exploderade i *Gifvas* 1884. Novellsamlingen är främst ihågkommen för åtalet, vilket gett den ett delvis missvisande rykte som radikal. Men inledningen var framför allt en brutal attack på Ibsen, Leffler och Agrell. Strindbergs beundrare slöt upp kring den misogynt formulerade kritiken, medan den konservativa opinionen använde hans provokationer som skäl att ge sig på hela åttitalistgenerationen. De kvinnliga författarna klämdes från två håll.

I efterhand kan man se fallet förbådat, men Nordin Hennel betonar de fortsatta framgångarna under de följande åren med novellsamlingen *Hvad ingen ser* 1885 (135) och dramat *Ensam* 1886 (139). Kritiken var dock blandad – det var på scenen Agrell firade sina triumfer medan prosan motogs med något större reservation. Också bryt-

ningsåret 1886 blir i Nordin Hennels redogörelse något mer nedtonat till kapitelrubriken ”bakslag” (151). Ändå framstår det i efterhand som randen till den obönhörligt accelererande utförlöpan. Den ökande motviljan mot åttalisterna kanaliseras i utbrottet mot kvinnorna, och medan Lefflers position var alltför stark, Victoria Benedictssons höll sig på sin kant och då författare som Anna Wahlenberg, Mathilda Roos, Amanda Kerfstedt, Ina Lange, med flera, höll en lägre profil var Agrell det mest uppenbara målet (163). Hon fick klä skott för dem alla.

Avfärdandena var utstuderat nedlåtande, Georg Brandes – åttalisternas danska gudfar – som tidigare intresserat sig, beskrev henne nu som ”en helt ordinar utvecklad liten fågelhjärna” som förläst sig på Ibsen (161). Landsmannen Herman Bang hävdade att hon var ett lättrotrött sinne utan konstnärlig känsla, den unga dekadansförfattaren Mathilda Kruse hänade henne som amatör och epigon (166) och Gustaf af Geijerstam duckade inför den konservativa kritiken genom att – i Strindbergs efterföljd – hävda att de kvinnliga författarna var lyxhustrur ur det övre borgerskapet vars programmatiska manshat retat opinionen och därmed skadat den radikala rörelsen (173).

Strategin bildade mönster. Dels påstods att hennes texter var ett uttryck för ett generellt och onyanserat manshat, dels att de var estetiskt undermåliga epigonerier, i första hand av Ibsens verk. Angreppen skulle vartefter komma att omfatta även de övriga kvinnliga åttalisterna, med undantag för Victoria Benedictsson vars stränga hållning och tidiga självmord saligförklarade henne. Föreställningen formade sedan litteraturhistorien (vilket bland annat Anna Williams beskrivit i *Stjärnor utan stjärnbilder*, 1997, och undertecknad i *Fältets herrar*, 2004).

Oavsett hur man värderar Agrells litterära insats är det uppenbart redan vid en snabb genomläsning att anklagelserna är grundlösa. Och det stämmer till eftertanke att de inte bara kunde få ett sådant genomslag i samtiden, utan att de dessutom okritiskt traderats inom den akademiska världen fram till den omvärderingsvåg som tog sin början under 1980-talet, initierad av bland andra Karin Westman Berg.

För är det något som framför allt utmärker Agrells två första dramer, *Räddad* och *Dömd*, men också *Vår!* 1887, så är det hennes skildring av hur samhällets kvinnoförtryck upprätthålls och förmedlas av de äldre kvinnorna. Medan de drivande

männen snarare framställs som egoistiska opportunisterna, är det mödrarna som målmedvetet slår ner varje försök till uppror (193–94, 327, etcetera). Agrells porträtt av dem är obönhörliga.

Hennes kritik riktar sig med andra ord mindre mot något av könen än mot ett samhällssystem, mot vad vi idag skulle kalla en patriarkal struktur, och dess grindvakter. Det blir uppenbart genom Ingeborg Nordin Hennels utförliga pjäsanalyser – en av biografins främsta kvaliteter. I dem förbinder hon Agrells hårt stämda, etiska konfliktskildringar och målstyrda karaktärer med den borgerliga franska samtidsmelodramen (158, 328, etcetera), en intressant koppling som i någon mån kan belysa de motgångar som hennes verk kom att möta vartefter, inte minst då handlingens betydelse för att bära fram karaktärerna, liksom de starka etiska kontrasterna, skulle komma att uppfattas som vulgära estetiska förenklingar i motsats till psykologisk komplexitet och en öppnare moraldiskussion.

Vad som då förbises är Agrells radikala budskap att det finns viktigare etiska värden än föräktenskaplig dygd eller det borgerliga kärnfamiljsidealet, och hur hon genom de melodramatiska inslagen kunde hävda detta med en chockerande öppenhet och kraft. Hon har en närmast plågsam konsekvens i gestaltningen. (Den anakronistiska beteckningen av henne som likhetsfeminist får skyllas på biografiförfattarens goda vilja [184].)

Samtidigt blev hennes pjäser ovanligt sårbara för den avfärdande kritik de kom att utsättas för, när uppsättningarna förbleknat, eftersom en av hennes främsta kvaliteter var förmågan att skriva dialog, något som kan ha sprungit ur hennes musikalitet liksom ur den skådespelarbegåvning som Klara Johanson senare vittnade om (61). Nordin Hennel betonar i samband med *Räddad* ”den lättflytande och uddiga dialogen” som starkt bidrar till pjäsens ”dynamik och rytm” (76). Dramerna skrevs ”för att de skulle *spelas*” och således hade Agrell ”i hög grad [...] deras sceniska effektivitet i tankarna”, något som också de konservativa tidningarna medgav (68). Det är också idag en distinkt skillnad mellan att läsa Agrells dialoger och att höra dem framföras på scen, där språkets rytm och ton skapar en energi som förblir osynlig i texten. Något som tydliggjordes när *Ensam* och *Dömd* framfördes under läsningar på Dramaten 2007, och *Räddad* sattes upp av Riksteatern året därpå. Gustaf ”Frippe” Fredriksson, en av tidens viktigaste skådespelare och under några år Dramatenchef, beskrev i sina memoarer rollen som doktor Sandén i *Ensam* som

en av bästa rollerna han hade haft i svenskspråkig dramatik (140, se Gustaf Fredrikson, *Teaterminnen*, 1918, 158).

Men repressionen var hård och i och med kampanjen 1886 förlorade Agrell sitt viktigaste forum. Dramat *Vår!* som stod klart i början av 1887 antogs först av Dramaten men refuserades strax, och blev aldrig spelad. Från och med nu avvisades alla hennes pjäsprojekt (254). I och med motgångarna bromsades hennes produktionstakt. De sju volymer hon publicerat 1883–86 minskade till fyra 1887–1892 och efter en paus till 1896 följde bara en sista, något mer kreativ period kring år 1900.

Framför allt var det två sammanlänkade genrer som Agrell odlade. Förutom den humoristiskt kåserande under namnet Lovisa Petterkvist i de två tidigare nämnda böckerna, var det folklivsskildringen. Liksom Petterkvistskans historier publicerades folklivsskildringarna under pseudonym: *Nordanfrån. Händelser berättade av Stig Stigson* (1898). Den – som man åter förutsatte – manliga författaren hyllades närmast unisont i pressen. Även den här gången gick det närmare ett halvår innan författarens verkliga identitet avslöjades (260). Genren hade hon prövat tidigare. Den var etablerad bland åttitalisterna utifrån deras ambition att sannfärdigt skildra miljöer och människor från samhällets lägre skikt, de som tidigare inte ansetts duga som litterärt material. Hon var i sällskap med till exempel Victoria Benedictsson, Ina Lange, Gustaf af Geijerstam, August Strindberg och August Bondeson när hon publicerade novellsamlingarna *Från land och stad* (1884) och *På landsbygden* (1887). Berättelserna om norrländska bönder och fattigfolk utgjorde likaså omkring hälften av samlingen *Under tallar och pinier* (1890).

*Nordanfrån* (1898) följde på den tidigt döda konstnären och författaren Pelle Molins hyllade *Ådalens poesi*, postumt utgiven av Gustaf af Geijerstam. Men medan den senare mer friktionslöst gled in i nittitalets nyromantiska provincialism bland Lagerlöfs kavaljerer, Hallströms briljantsmycke och Heidenstams Tived, behöll Agrell intresset för kvinnornas utsatthet och könsrollernas tvång, både i hennes högstämda skildringar och med mer humoristiska porträtt. Nordin Hennel argumenterar också övertygande för att man inte bör jämföra dem båda med hänvisning till det realistiska, psykologiserande draget hos Agrell. Typiskt uppfattades texterna som mindre kontroversiella, i och med att tilldragelserna flyttats från den urbana borgerligheten till landsortens lägre sociala skikt. (Även om

Carl David af Wirsén tryggt förutsägbart upprördes över porträtten av ogifta mödrar [256].)

Men samtidigt som Agrell åter prisades för att inte utmana, kan man misstänka att de mer distanserade motiven gjorde det lättare att vifta bort hennes författarskap. För visserligen hyllades hon inledningsvis, men snart nog började man jämföra henne med Pelle Molin, som framställdes som en mer ursprunglig begåvning, vars korta levnad dessutom kunde beskrivas som mer kongenial med verket – enligt romantikens formel. Agrell blev den döda mannens bleka epigon, just som hennes tidigare författarskap hade inrangerats bakom Ibsens, som en litterär klängranka alternativt en naiv beundrare.

Också privat hopade sig svårigheterna. Liksom tidigare Anne Charlotte Leffler skilde hon sig 1895, men trots att hennes man gav henne ett för tiden rimligt stöd ledde det till vacklande ekonomi och regelbundna bostadsbyten. Samtidigt försämrades hennes redan dåliga hälsa, och på det följde vistelser på hälsohem och kurorter inom och utom landet (201 ff., etcetera).

Hennes kreativitet sinade parallellt, gissningsvis i brist på gensvar. Tillbaka i Stockholm 1900 utgav hon sitt sista drama *Ingrid. En döds kärleks-saga*, efter att förgäves ha försökt få det antaget under flera år (281). Fortfarande fick hon respektfulla recensioner, men det enda framförandet var hon tvungen att ge själv – en uppläsning i Vetenskapsakademiens hörsal (287). En barnbok kom 1901 (290), och hennes första och enda roman, *Guds drömmare*, 1904, då hon var 54 år gammal (297). Den senare – en sista kraftansamling – är måhända en bild av hennes allt mer intensiva inbundenhet, en skildring som med mer trots än intresse för livet söker måla upp ett högstämt kärleksideal utan fäste i samtiden.

Det enda ytterligare verket blev en samling samiska sägner 1919, fyra år före hennes död, som gick tämligen spårlöst förbi. Nordin Hennel citerar ett minne från Elin Wägner och sammanfattar: ”Den smärtsamma ögonblicksbilden av en vilsen Agrell, strykande längs Köpenhamnsgator fångar de sista årens vemod. Det var ett liv i ekonomisk misär, självvald ensamhet och i enstaka fall enträgna men framgångslösa uppvaktningar av tidningsredaktioner eller teaterdirektörer [...]. [Till sist förlorade hon] fotfästet och drevs av en inre och yttre rastlöshet och rotlöshet, som bäst dokumenteras av hennes till synes planlösa vagabondtillvaro.” (318) Och medan Ellen Key byggde sitt monument på Strand,

Verner von Heidenstam på Övralid och Selma Lagerlöf på Mårbacka levde Agrell, med Klara Johansons ord, ”på tapperhet och bitterhet och stolthet, på trots och självkänsla.” (Klara Johanson, *Det speglade livet*, Stockholm 1926, 256.) ”Ja, hvarför skulle en ann inte kunna vara så god som en ann?”

David Gedin

Stina Otterberg, *Älska, dricka, sjunga, leva, dö. En essä om Erik Axel Karlfeldt*. (Karlfeldtssamfundets skriftserie, 46). Wahlström & Widstrand. Stockholm 2014.

Karlfeldtsamfundet torde vara ett av de mest livaktiga litterära sällskapen när det gäller att initiera lättillgängliga vetenskapliga skrifter. Antalet doktorsavhandlingar är jämförelsevis få: Jöran Mjöberg *Det folkliga och förgångna i Karlfeldts lyrik* från 1945 och Ulf Malms *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers. Exemplet Karlfeldt* från 1985. Men samfundet har sedan grundandet år 1966 så gott som årligen gett ut skrifter som allsidigt och initierat belyser författarskapet för den breda läsekretsen. Med sina cirka 700 medlemmar är det ett av de största litterära sällskapen (men långt från Albert Engström-sällskapet, lokalt förankrat i Småland och Roslagen, med närmare 1700 medlemmar). Samfundet arbetar också aktivt med att rekrytera nya skribenter till sin skriftserie. Oförtröttligt drivs den på samma gång banala och komplexa frågeställningen om man kan läsa Karlfeldt i dag. I Selma Lagerlöf-sällskapet, där jag själv är aktiv och vars medlemsantal är ungefär detsamma som inom Karlfeldtsamfundet, har jag aldrig hört frågan ställas. Lagerlöfforskningen har sedan formalismens och feminismens genombrott under 1960- och 70-talen bedrivits imperativt: läs Lagerlöf! Forskningen har gett en uppsjö av skäl: hon är enastående skicklig i det berättartekniska hantverket; hon är en originell idédebattör; hon rör vid våra undermedvetna känslor etcetera. Vad forskningen har formulerat om Lagerlöf har nog också ovanligt väl sammanfallit med vad hennes många läsare alltsedan 1900-talets början kan ha känt. En textanalytisk utgångspunkt i ett par avhandlingar från senare år (Karlsson 2002 och Bergenmar 2003) har till och med varit just varför så många läser Lagerlöf.

Men varför ska man läsa Karlfeldt? Frågan ställs alltså i en rad skrifter om Karlfeldt, liksom i förordet till *Samlade dikter*, utgivna i Karlfeldtsamfun-

dets skriftserie år 2001 med inledning och kommentarer av Johan Stenström. Man har menat att det länge funnits en förförståelse av Karlfeldt som reaktionär, manschauvinistisk, storsvensk samt svår och förlegad rent verstekniskt och i sina allusioner. Retoriskt är det förstås en tacksam utgångspunkt för att hävda att Karlfeldt ändå är aktuell. Samfundets aktivitet och antalet medlemmar bevisar det. Samtidigt är det ett ofrånkomligt faktum att Karlfeldt, i likhet med de flesta så kallade klassiker i den svenska litteraturen, inte längre läses av många och särskilt inte i de yngre generationerna. Klassikerna tappade sin ställning i den svenska grundskolan under 1970-talet och ersattes till stora delar av barn- och ungdomslitteratur. Åke Kussak (1999) har visat att Strindberg och Fröding fanns kvar i antologier för högstadiet under 1970-talet, medan författare som Karlfeldt, Heidenstam, Geijer, Rydberg, Lenngren, Snoilsky och Almqvist försvann. Liknande förändringar skedde i gymnasiekolan efter införandet av den nya läroplanen 1994, som bland annat innebar en sammanslagning av de båda betygen i svenska och minskad undervisningstid.

I ett nytt läromedel för gymnasieskolan som jag nyligen granskade, *Hej litteraturen* (Studentlitteratur 2013), nämns Karlfeldt en enda gång, på följande sätt: ”Fröding debuterade som poet på 1890-talet och räknas till samma generation som Selma Lagerlöf, Verner von Heidenstam och Erik Axel Karlfeldt. De tre andra skulle, till skillnad från Fröding, få Nobelpris så småningom.” (97) Om Karlfeldt alltså numera tillhör överkurs är det desto mer glädjande att Karlfeldtsamfundet sedan 2008 varje år utlyser en tävling bland unga att skriva om Karlfeldt. Men ytterligare ett bevis på Karlfeldt svaga position i skolan är att bidragen huvudsakligen lär komma från två gymnasieskolor (Katedralskolan i Uppsala och Martin Koch-gymnasiet i Hedemora).

2014 var det 150 år sedan Erik Axel Karlfeldt föddes. Vilken betydelse hade då det för att öka intresset för Karlfeldt bland yngre? I raden av mer eller mindre uppmärksammade högtidlighållanden av döda författares minnesdagar de senaste åren uppfordrade det förstås till att vårda hans minne. Men jubileumsdynamiken kring svensk litteratur blir samtidigt allt svårare att upprätthålla som de stora samlande nationella projekt de ännu kunde vara för 50 år sedan, då stora delar av etablissemangen kunde enas i värdet av att kunna samlas runt ett levande svenskt kulturarv och föra det vidare till nya