

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 113 1992

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-05-07

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo, 1993

avhandlingen som inte gett anledning till anmärkningar. Avhandlingsförfattarinnan besitter common sense och frestas inte ge sig in på spekulativa tolkningar, men samtidigt är hon uppslagsrik och mångsidig. Eva Heggstad äger utmärkt iakttagelseförmåga, vilket framgår när hon ofta utgår från skenbart betydelselösa detaljer som visar sig föra långt och visa på klagörande samband. Ett exempel är den innehållsrika framställningen om det som i avhandlingen kallas »antimakassernas trista storhetstid». Även om jag ifrågasatt vissa punkter har Eva Heggstads bok från början till slut berett mig en både lustbetonad och lärorik läsning.

Inledningsvis omnämndes avhandlingens författare som pionjär. Det är också befogat att tala om hennes bok som ett standardarbete. Det är nämligen vad Eva Heggstads avhandling – vid sidan av flera andra verk – bör kunna bli för framtida forskning kring det svenska 1880-talets skönlitteratur.

Conny Svensson

Yvonne Leffler: *I skräckens lustgård. Skräckroman-tik i svenska 1800-talsromaner*. (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 21) Göteborg 1991.

Gengångare hade det kanske lättare under 1800-talet. De kunde leva i förfallna slott, halvmagiska tankevärldar och gasbelysta vrår. Men i neonrörens och mikrochipsens sköna nya värld är deras liv hårdare. För att kunna skrämra vuxna numera måste en demon med självaktning minst uppträda som »poltergeist», hoppa fram ur en tv-apparat och ge sig på småflickor. Inte ens för spöken är livet efter detta vad det varit.

Om den skräckromantiska traditionen i litteraturen handlar Yvonne Lefflers avhandling *I skräckens lustgård*. Tonvikten ligger på 1800-talet och syftet är att lyfta fram skräckromantiken som ett halvt bortglömt mönster i 1800-talets svenska roman och analysera de skräckromantiska greppen i några utvalda verk (s. 13). Efter inledningen kommer ett allmänt kapitel om skräckromanen, dels med en kortfattad bakgrundsteckning av dess utveckling i England, Tyskland och Frankrike, dels med en typologisk genomgång av dess kännetecken (kap. 2). Därefter behandlas introduktionen av skräckromantiken på den svenska bokmarknaden omkring år 1800 (kap. 3). Yvonne Leffler söker här klargöra skräckromantikens publika genomslagskraft via uppgifter i bokannonsering, teaterrepertoar, bokutgivning, kataloger från lånebibliotek och läsreaktioner. Kapitlet behandlar också en del svenska författares försök till efterbildningar, alltifrån förromantikerna fram till 1840-talets s.k. sociala sensationsromaner. Kapitlet utmynnar i en beskrivning av den breddade romanutgivningen på 1840-talet, en breddning som Yvonne Leffler menar också slog igenom i romanformen. Sensationsromanen vände sig till en stor publik och kunde därför inte renodla skräckinslagen: den blev

en hybridform som blandade skildringar av romantik, äventyr och brott för att passa så många läsare som möjligt.

Tyngdpunkten ligger sedan på fem verksanalytiska kapitel där sex verk står i centrum. Här och på andra ställen behandlas också några andra verk, men mycket kortfattat. Meningen med uppläggningsen är, som det heter i inledningen, »att illustrera hur skräckromanens ingredienser utnyttjas på skilda sätt vid olika tider och i olika typer av romaner under 1800-talet. Varje text ska illustrera ett nytt sätt att utnyttja skräckromantiska inslag och visa hur dessa romaner knyter an till den skräckromantiska traditionen.» (s. 14). I anknytning till den definition av skräckromanens kännetecken som Yvonne Leffler givit i kap. 2, behandlar analyserna i allmänhet berättarteknik, symbolik, miljö- och personschildring. Först behandlas Emilie Flygare-Carléns *Rosen på Tistelön* (1842): huvudsyftet är att visa på de skräckromantiska inslagen bakom den etnografiska realismen. Därefter analyseras i ett kap. C.J.L. Almqvists *Gabrièle Mimanso* (1841–42) och C.F. Ridderstads *Svarta handen* (1848) som exempel på skräckromantiska inslag i den sociala sensationsromanen. Sedan följer ett bokmarknadshistoriskt kap., som behandlar debatten om romanen vid mitten av 1800-talet. Yvonne Leffler hävdar att romanen av olika skäl hade en nedgångsperiod under några decennier, men att skräckromantiken övervintrade på bokmarknaden i form av översättningar och efterbildningar. Samtidigt, menar Yvonne Leffler, sker också en litterär höjning av användningen av skräckromantiska inslag: skräckinslagen blir inte bara skrämsleffekter utan används också för att skapa mångtydighet och psykologiskt djup. Som en renodlad skräckroman analyseras Aurora Ljungstedts underhållningsroman *Hin ondes hus* (1853), medan två mångtydiga och symbolmättade klassiker avslutar analysdelen. I varsitt kapitel behandlas Viktor Rydbergs *Singalla* (första versionen, 1857) och Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penning* (1903–04). I ett avslutande parti sägs något sammanfattande om hur svenska författare helst lokaliserade skräckromantiken till igenkännbara svenska miljöer och byggde på svensk folktro. Blott Sverige svenska spöken har!

Det är alltså ett stort område som Yvonne Leffler har valt att behandla, både kronologiskt och ämnesmässigt. Avhandlingen behandlar både böcker som ansetts vara underhållningslitteratur och sådana som ses som kvalitetslitteratur; den kombinerar berättarteknik och bokmarknadshistorisk analys, liksom typologisk genreanalys med utvecklingsperspektiv. Yvonne Leffler gör inte saken enklare för sig genom att ta upp några av våra mest genomforskade författarskap: Almqvists, Rydbergs och Lagerlöfs. Ambitionsnivån har gjort boken till stimulerande läsning och det är inget tvivel om att Yvonne Leffler lyckats lyfta fram vilken betydelse skräckromantiken hade i Sverige under 1800-talet. Men den storstilade linjeföringen bär inte alltid, och i det följande ska jag peka på en del problem i genomföringen.

Tanken är naturlig att skräckromantiken – eller användningen av skräckromantiska inslag – genomgår en utveckling under 1800-talet. Men den innehåller också några metodiska problem som aldrig ventileras ordentligt i avhandlingen.

Yvonne Leffler vill se »i vad mån det finns en allmän utvecklingslinje i romanlitteraturen under 1800-talet» (s. 14), dvs. en linje i skräckromantiskt influerade romaner. Svaret blir att användningen av skräckromantik går »från effektsökeri till symbolism», som titeln lyder på ett avsnitt i avslutningen (s. 170). »I den tidiga romanen», heter det här, »har de skräckromantiska inslagen främst en spänningsskapande och sammanfogande funktion.» (s. 170) Effekterna är grälla, kontrasterna skarpa, och huvudpersonerna klart uppdelade i goda och onda. Men efter omkring 1850 spaltas romanen upp i en »populär» och en »seriös» roman. I underhållningsromanen fortlever greppen från det tidiga seklets enklare romaner. Men i den seriösa romanen bygger skräckstämningen på att människan är »utlämnad åt okända makter, ofta ödet» (s. 170), samtidigt som huvudpersonerna blir mer kluvna – »offer för fantasi eller sin dualism» (s. 171).

Min huvudinvändning är att Yvonne Leffler här uttalar sig alltför tvärsäkert om det sena 1800-talets underhållningsroman. Hon undersöker egentligen ingen sådan (dock korta omnämmanden på s. 102 f) och hänvisar inte till någon forskning – det finns ju inte heller särskilt mycket att hänvisa till. För det första har tidens mer kända marknadsförfattare – flertalet var kvinnor – ägnats ytterst lite intresse av forskningen. Vi saknar således studier av t.ex. Vilhelmina Stålbergs eller Marie Sophie Schwartz' författarskap. För det andra saknar vi ännu rudimentär kunskap om sekelslutets kolportagelitteratur – de väldiga häftesromaner som spreds på andra vägar än genom kommissionsbokhandeln av särskilda förlag och försäljare. Dessa romaner var ett slags arvtogare till 1840-talets sensationsromaner, men har alls inte ägnats samma intresse av forskningen. En anledning är säkert att de sällan förtecknas i nationalbibliografin, *Svensk bok-katalog*. Dess syfte var nämligen att förteckna de böcker som såldes via kommissionsbokhandeln, och genom den såldes ytterst få kolportageromaner. Här återstår alltså ett stort material att gå igenom innan man kan säga något mer säkert om det slutande 1800-talets populärroman. (En utgångspunkt kunde ha varit en förteckning över ca 100 kolportageromaner i Thulin & Ohlsons *Månadsblad om böcker* 1939:7/9.)

Det finns också en tendens hos Yvonne Leffler att underskatta storleken av romanproduktionen efter seklets mitt. I avsnittet »Romandebattens följder och perioden efter 1850» (s. 98–103) talas mycket om romanproduktionens »stagnation» under 1850-, 1860- och 1870-talen (s. 99). Men Yvonne Leffler har här förväxlat kvantitativa och kvalitativa aspekter, liksom relativa och absoluta tal. Ryktet om den svenska romanens död var, som alltid, betydligt överdrivet.

God statistik över romanutgivningen finns numera att tillgå i Sten Torgersons *Fiktionsprosa på svenska 1866–1900. En utgivningsstatistik* (LoS 1990:1/2),

men redan Karl-Erik Lundevalls *Från åttital till nittital* (1953) gav samma bild. Torgersons statistik visar bl.a. att de svenska originalen bara hade ca 30 % av utgivningen under 70-talet (tab. 3). Relativt sett var den svenska fiktionsprosan i bakvatten. Men räknat i absoluta tal blir bilden en annan. Torgerson kan visa att det perioden 1866–1885 utkom ca 1.100 titlar svenska original (inkl. nya upplagor). Av detta var förstagångsutgivningen förmodligen ca 80 %, alltså ca 850 titlar (överslag efter Lundevall, 1870 och 1880-talet). Det kan jämföras med perioden 1830–49, då antalet förstagångsutgivna titlar svenska original var ca 420 titlar – alltså hälften så stor. Det stämmer alltså knappast att romanproduktionen stagnerade under perioden från 1850-talet till 1880-talet. Givetvis kan man tala om en *estetisk* stagnation. Men då är man också inne på ett litteraturhistoriskt problem av det slag Yvonne Leffler ställer i sin avhandling; kanske glömmer man då verk som av olika skäl har skuffats undan ur vår litteraturhistoriska kanon – men som är av stort intresse vad gäller skräckromantiken. En del pusselbitar till denna annorlunda bild finns faktiskt i hennes egen avh. På s. 99 citeras ett par skarpa uttalanden om det litterära dödläget i Sverige år 1853 – men samma år utkom vad Yvonne Leffler kallar »en av 1800-talets mest renodlade svenska skräckromaner» (s. 103), Aurora Ljungstedts *Hin ondes hus*. Och på femtiotalet är ju dessutom Viktor Rydberg i full gång med olika skräckromantiskt inspirerade verk.

Mellan de romaner Yvonne Leffler har valt ut finns visserligen tydliga skillnader. Det är ett långt konstnärligt avstånd mellan Ridderstads *Svarta handen* och Rydbergs *Singoalla*, liksom mellan Aurora Ljungstedts *Hin ondes hus* och Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar*. Men som alltid kan man fråga sig hur urvalet ser ut. Genom att Yvonne Leffler inte behandlar 1800-talets sena underhållningsroman blir jämförelsen av det tidiga och det sena 1800-talets fiktionsprosa haltande. För i praktiken jämför hon därmed mer eller mindre enkla underhållningsromaner från fyrtio- och femtiotalen med konstnärligt mer högtstående alster från senare tid. För de tidiga romanerna väljer hon främst sådana av underhållningskaraktär. Av Almqvist väljer Yvonne Leffler till utförlig behandling sensationsromanen *Gabrièle Mimanso* framför den romantiska klassikern *Amorina* eller de betydligt skickligare berättade novellerna *Palatset* eller *Skällnora kvarn*, och detta trots att de skräckromantiska inslagen spelar minst lika stor roll i dessa verk. Men av Rydberg väljer hon mästerverket *Singoalla* framför en enkel, men skräckromantiskt influerad historia som *Wampyren*. Rydberg och Lagerlöf – bägge akademiledamöter och den senare nobelpristagare – spelar i en annan litterär division än åtminstone Ridderstad och Ljungstedt.

Ett annat problem är att de romaner Yvonne Leffler behandlar utförligt är koncentrerade till 1840- och 1850-talet. Från den kronologiskt första, Almqvists *Gabrièle Mimanso*, till den kronologiskt femte, Viktor Rydbergs *Singoalla* är avståndet sexton år (1841 till 1857). Men sedan kommer ett hopp på hela 47 år till den sista, Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar*. Diskussionen av variationerna i användning-

en av skräckromantiska inslag blir därför långt mer nyanserad vad gäller 1840- och 1850-talen.

Trots de urvalsproblem som finns, är tanken på en utveckling ändå självfallet rimlig. Därför är det synd att man aldrig får riktigt grepp om skräckromantikens tidiga historia i Sverige (kap. 3). Skildringen av de tidiga svenska försöken i skräckgenren (s. 48–54) blir mer av sporadiska nedslag än en utförlig historik, vilket också leder till att en utvecklingslinje skymms. Vad gäller den tidiga skräckromantiken i Sverige – från slutet av 1700-talet till början av 1800-talet – förvånas man över att en rad standardverk inte har anlitats. Trots att Yvonne Leffler använt Fredrik Bööks avhandling *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809* (1907), får läsaren aldrig veta att boken innehåller en ganska rejäl översikt av den utländska skräckromantikens introduktion i Sverige (s. 484–88).

Och vad gäller svenska försök i genren finns några andra standardverk som Yvonne Leffler inte alls har anlitat. Skräckballaden behandlas i J. Viktor Johanssons »Den förromantiska balladen i Sverige» (Göt. Högsk. Årsskr. 1912:2, s. 1–56) och skräckdramen i Martin Lamms *Upplysningstidens romantik* (2, 1920) och Gerda Rydells *Adertonhundratalets historiska skådespel i Sverige före Strindberg* (1928). Här kartläggs hela den tidiga svenska skräckromantiken, med ballader och dramer av Kellgren, C.J. Lindegren, Anna Maria Lenngren, Franzén, A.C. Kullberg, Gustav III, Skjöldebrand, C.F. Ridderstad och E.M.K. Pontin. I inga fall är det litterärt remarkabla alster – oftast rör det sig om översättningar, om-diktningar och efterbildningar. Det märkvärdiga är istället att så många litterärt märkvärdiga författare drogs till genren; deras intresse bevisar hur populär skräckromantiken var redan vid sekelskiftet. Men eftersom Johanssons och Lamms resultat inte har inarbetats i avhandlingen, haltar historieskrivningen i början och mitten av kap. 3 (s. 41 f, 48 f). Med en bredare bakgrundsteckning hade det blivit klarare att skräckromantiken i Sverige till en början framförallt efterbildades genom ballader och teaterpjäser. Först när utgivningen av svenska fiktionsprosaoriginal började expandera på 1830- och 1840-talen, fick vi någon vidare skräckromantik att tala om i romanform. Men den utvecklingen döljs delvis genom en underlighet i kompositionen i kapitlet, en omkastning i historieskrivningen. Först kommer ett parti om fiktionsprosa från 1820-talet fram till 1850-talet (s. 46 ff), därefter avsnittet »Skräckromantik i svensk romantik» (s. 48–52) från Lidner till Stagnelius och Almqvist. Kapitlet hade alltså blivit klarare om det dels innehållit mer om den tidiga svenska skräckromantiken i andra gener, dels haft en kronologisk disposition.

Också i avsnittet »Den svenska publikens möte med skräckromanen» (s. 41–54) kunde analysen fördjupats. Syftet är att säga något om spridningen av skräckromantisk litteratur i Sverige via annonsering, förekomst i lånebibliotek, teateruppsättningar, enskilda personers läsande. Det är t.ex. utmärkt att Yvonne Leffler har följt Elisabeth Tykesson och Margareta Björkman in i de kommersiella lånebibliotekens kataloger. I princip är avsnittet riktigt upplagt,

men i praktiken kunde bilden fyllts ut på åtskilliga punkter. Bilden av spridningen av den utländska skräcklitteraturen hade exempelvis blivit tydligare om man fått veta när och i hur många upplagor de utländska storverken på området översattes – t.ex. Walpole, Lewis och Radcliffe. (Några spridda ex. ges på s. 46.) Det hade då blivit klarare att Radcliffe var den klart lysande stjärnan bland de engelska författarna. Och vad gäller läsningen av skräckromaner kunde Yvonne Leffler hämtat åtskilliga uppgifter ur Alvar Silows undersökning av Esaias Tegnér's lån från Lunds universitetsbibliotek (Upps. univ. Årsskr. 1913:1). Som Elisabeth Tykesson påpekade i sin avhandling om rövarromanen i Sverige, visar Silows undersökning att Tegnér och hans hushåll visade större intresse för skräckromanen än för rövarromanen. På liknande sätt kunde Yvonne Leffler fyllt ut bilden av läsningen genom att använda Bengt Utterströms bok om Karlskrona läsesällskap 1794–1863, eller Åke Åbergs *Västerås mellan Kellgren och Onkel Adam* (1981) – två av våra största läshistoriska studier. Därigenom hade Yvonne Leffler kunnat gå vidare från problemet att visa att skräckromantiken var populär till en mer nyanserad diskussion av vilka verk och vilka författare som var populära.

På sätt och vis är det skada att verksanalyserna börjar så sent som på 1840-talet. Den tidiga, »koncetrerade» svenska skräckromantiken blir inte mer än tillfälligt belyst, trots att t.ex. skräckballaderna och Stagnelius' skräckdramer är betydligt mer fullödiga exempel på skräckromantik än flera av de romaner som senare behandlas utförligt. När man hunnit fram till fyrtioalet och sensationsromanen befinner man sig rätt långt från genrens urkällor; jag har svårt att hålla med om – och finna belägg för – att författarna i den tidens romanbibliotek hämtade sina litterära förebilder från författare som Lafontaine och Vulpius (s. 54). Som den komparativa forskningen har visat var förebilderna snarare moderna berättare som Scott, Dumas, Cooper, Bulwer, Hugo, Marryat och viss mån Dickens. Men hos dem är skräckromantiken bara ett inslag bland många andra. När Yvonne Leffler börjar analysen hos Flygare-Carlén, Almqvist och Ridderstad har skräckromantiken redan börjat lösas upp. Att söka skräckromantik i dessa hybridromaner är som att försöka finna helvetesläran i en radiogudstjänst: den kanske finns där, men åtskilligt uttunnad.

Som alternativ till dessa sociala sensationsromaner kunde man valt en annan roman av Ridderstad, hans *Frenologen* (1844). Säkert är det en av de mest skräckromantiska böckerna från fyrtioalet. *Frenologen* är en nyckelroman om Gustaf Magnus Schwartz (1783–1858), tekniker, frenolog, överdirektör för Teknologiska institutet i Stockholm. Han sammanlevde f.ö. från 1843 med författarinnan Marie Sophie Schwartz. Inslagen av nyckelroman i *Frenologen* har behandlats av Sven Stolpe (*PHT* 1953, s. 1–7): här räcker det med att säga att flera detaljer i romanen klart visar att den riktar sig mot Schwartz (som i romanen heter Mörk). Men som berättelse har romanen inte behandlats av den litteraturhistoriska forskningen. Grundtemat i boken är människans materialism och hybrid; Mörk menar att frenologin är svaret

på naturens gåta. Han är samtidigt en självupptagen person, så självkär att incesten blir hans enda väg till kärlek. Sin dotter Margrethe betraktar han med liderliga blickar och försöker förföra henne. Hon beundrar honom som vetenskapsman, han lurar in henne i sitt laboratorium, förlamar henne med en elektrisk stöt och fängslar henne genom att trycka på en knapp så ett skelett slår armarna kring henne. Mörks hybris och narcissism vävs samman med en kyrkogårdsintrig, där Dödgrävaren spelar en huvudroll – som gravplundrare, kvinnoförföljare och leverantör av kranier till Mörks samling. Efter en radäckliga och skrämmande scener slutar boken med att Mörk begravs levande och att Dödgrävaren får slag på graven.

Som har framgått är det på alla sätt en gräslig historia. På ett plan saknar boken större estetiska kvaliteter och självständighet. Men som skräckroman är den givetvis av stort intresse – inte minst därför att den i sina teman om hybris och materialism faktiskt delvis ligger så nära Mary Shelleys *Frankenstein*. Dessutom har den ju också idéhistoriskt intresse i samband med tidens moderörelse i människokunskap, frenologin.

*

Ett par grundbegrepp som konstigt nog aldrig diskuteras är »skräck» och »skräckromantik». Det är kanske omöjligt att komma med någon säkrare definition på »skräck» – olika personer har olika skräcktrösklar – men man undrar ändå över vad begreppen »skräck» och »skräckromantik» täcker, både i avh. och historiskt.

Liksom »gothic» har ju termen »romantik» glidit mellan olika betydelser; som epokterm, stilterm och genreterm (Se Alfred E. Longueil, »The Word 'Gothic' in Eighteenth-Century Criticism», *MLA* 38 [1923], s. 453–460; Gunnar Reinhard, »'Romanesk', 'romantisk', 'romantik' i svensk litteratur till omkring år 1810», *Samlaren* 1945, s. 77–88; studierna tyvärr ej använda i avh.). Yvonne Leffler har använt termen skräckromantik som stilterm, men utan att diskutera denna fråga.

Ur hennes synvinkel är emellertid begreppet *skräck* viktigare än romantik. Man kunde ju tänkt sig att avh. skulle ha innehållit något om »skräckens idéhistoria», en studie av vad som ansetts skräckinjagande genom tiderna. Rysningar och rädsla är svårt att fånga i efterhand, men kanske hade det varit värt ett försök. Vilka termer använde man i olika tider för att beskriva skräckeffekter; vad fruktade man; hur reagerade läsare och recensenter på skräckinslagen i olika verk? (Sådana perspektiv skyntar intressant i avsn. om *Herr Arnes penningar*, men kunde tagits upp genomgående i avh.) Många forskare (så t.ex. David Punter) anser ett begrepp som *tabugränser* vara centralt för skräckromaner: dessa romaner utspelas kring gränsen för det tillåtna (ex. sexuella begär: incest). Yvonne Leffler är själv inne på tabubegreppet ett par gånger – ex. s. 77 (»tabubelagda») och s. 169 (»skräckromantikens brott framför andra, incest»). Men denna psykologiska och idéhistoriska fråga kunde med fördel ha fått större utrymme.

Hur sker då beskrivningen av skräckromanens

kännetecken?

I avsnittet om »Skräckromanens kännetecken» (s. 21–39) bygger Yvonne Leffler dels på skönlitterära exempel, dels på facklitteratur. I förra fallet gäller det läsning av ett tjugotal av genrens klassiker – från Walpole, via Spiess och Radcliffe till Sue (lista i Appendix 1, s. 199 f). Och i andra fallet på klokt använd och självständigt behandlad utländsk forskning. Avsnittet innehåller många intressanta iakttagelser om de olika ingredienserna i skräckromantiska romaner: tematik, miljö, personskildring, komposition och berättarteknik. Kombinationen av aspekter ger goda inblickar i den standardiserade »formellitteratur» – för att låna John Caweltis term – som skräckromantiken ofta utgör. Yvonne Leffler förevisar schabloner som är tydliga och typiska, ungefär som återuppbyggda miljöer på ett stadsmuseum. Ändå är avsnittet inte helt tillfredsställande. Både pedagogiskt och begreppsligt skulle det vunnit på ökad klarhet.

Yvonne Leffler har den utmärkta ambitionen att undersöka hur skräckromanerna fångar och påverkar läsaren. Det räcker inte med att berättelserna innehåller skräckromantiska motiv, miljöer och persongalleri; skräckstämning skapas, skriver hon med all rätt, genom deras »samverkan med intrig och berättarteknik» (s. 23). Problemet blir då att finna en begreppsapparat som dels fångar denna berättarteknik, dels kan urskilja det genrespecifika.

Också här hade man väntat sig att finna en diskussion kring begreppet *skräck*: finns det någon särskild berättarteknik eller några särskilda berättarknep som skapar skräck? Yvonne Leffler tar också sin utgångspunkt i syftet att skapa *skräck*: »Det gemensamma för alla skräckromaner är skrällen, såväl skildringen av skräckfyllda skeenden och upplevelser som framkallandet av skräckkänslor hos läsaren.» (s. 23) Men i praktiken används två begrepp långt mer flitigt i avhandlingen, *spänning* och *mysterier*. Särskilt begreppet spänning spelar stor roll i avh. Och när man når fram till definitionen av skräckroman (s. 38) finner man förbryllad att själva grundsyftet – att skapa skräck – har gått förlorat någonstans på vägen. Istället talar Yvonne Leffler om spänning, mysterier, känslöengagerande berättarteknik och vissa konventioner i motiv, miljö- och personskildring. Om man tolkar den illvilligt, kan man säga att skräckromanens centrala syfte saknas – syftet att skapa skräck. Om man tolkar den välvilligt, kan man säga att skrällen automatiskt skapas när »skräckromanens» tematik, persontekning och miljöskildring kombineras med en viss slags berättarteknik. Men pedagogiskt är definitionen knappast klar. (Dessutom innehåller den ett par andra problem. För det första kunde punkterna 1 och 3 [mystiken] med fördel bakats samman – berättarteknik och känslöengagemang för »spänning» har ju förts samman under punkt 2. Och formuleringen av punkterna 4 och 5 leder faktiskt till ett cirkelbevis: skräckromanen uppvisar skräckromanens kännetecken!)

Men man saknar en diskussion av gränsdragningen mellan skräck, spänning och mysterier. För det första kan man fråga sig om inte redan begreppet *skräck* förutsätter just mysteriet, rädslan för något okänt.

Rädslan för hybrisiert gränsöverskridande eller för spöken och monster är ju skräcken för det ovana, dvs. för mysteriet. Men det är just *skräcken* som kommer till; som Yvonne Leffler påpekar blir en roman inte en skräckroman bara för att den innehåller ett mysterium. Mysteriet måste vara »av känslomässig, inte av intellektuell karaktär» (s. 33). Men långtifrån alla känslöengagerande mysterier är ju skräckinjagande. Den enkla Allers-romanen bygger på ett sådant mysterium: älskar, älskar inte. Man kan alltså ha känslöengagerande mysterier utan att ha skräck, men knappast skräck utan att ha känslöengagerande mysterier.

Också begreppet spänning ter sig bredare än skräck. Visserligen kanske termerna ligger närmare varandra, men alldeles klart är »skräck» i allmänt språkbruk starkare än »spänning». Den kortaste sammanfattningen av ordböckernas definitioner är att skräck betyder förfäran, ångest, medan att vara försatt i spänning betyder att vara fångslad eller starkt intresserad. Spänning framstår som ett svagare och allmännare begrepp än skräck: man kan vara fångslad av en kärlekshistoria eller en äventyrshistoria utan att den har skräckinslag.

Någon riktigt klar skillnad görs dock inte i avh., vilket ibland leder till att kravet på »skräckupplevelser» från romanerna tunnas ut till ett krav på »spänningsupplevelser». Man vet inte alltid vad i de analyserade berättelserna som anses vara specifikt för skräckromanen och vad som är litterärt allmängods.

I kapitlet om *Rosen på Tistelön* kan Yvonne Leffler visa på flera ovedersägligt skräckromantiska inslag i romanen. Men Yvonne Leffler förefaller så angelägen om att föra romanen till sin genre, att hon också vill se som skräckromantiska en rad andra saker som skräckromanen knappast är ensam om. Yvonne Leffler analyserar fint parallellhandlingen i romanen (klargörande schema s. 58), men slutsatsen ter sig något pressad: »Flygare-Carlén använder här skräckromanens kompositionsteknik. Haraldsons och Arnans öden skildras parallellt medan familjerna konfronteras i de avgörande scenerna» (s. 59). Men en sådan komposition är ju skräckromanen inte ensam om! Den varken *konstitueras* av parallellkomposition eller har *monopol* på metoden. Å andra sidan finns ju lysande skräckberättelser som inte är parallellkomponerade: Henry James *The Turn of the Screw* är bara ett exempel. Allmänna berättarinslag framställs här, menar jag, som specifika för skräckromanen. Samma kritik kan riktas mot att Yvonne Leffler talar om »skräckromanens spänningsskapande berättarteknik» (s. 69), »skräckromanens kontrasterande kompositionsteknik» (s. 66) eller »skräckromanens dualistiska persongalleri» (s. 67). Och ett annat exempel på hur Yvonne Leffler alltför gärna vill se ursprunget i skräckromanen gäller personteckningen: »Liksom i många skräckromaner utsätts kvinnorna för följderna av männens handlingar» (s. 63). Detta gäller visserligen skräckromanerna – men förvisso också andra romaner och levnadsöden!

Problemet att avgränsa den skräckromantiska berättartekniken blir ännu mer påträngande i kapitlet om sensationsromanen (kap. 5). När Yvonne Leffler analyserar *Gabrièle Mimanso* sker det i dess egen-

skap av »spänningsroman», medan de egentliga *skräckinslagen* nästan lämnas därhän (skymtar dock s. 78). Istället får man analyser av inslag av spänning och mystifikation, kontrastteknik och dualistisk personskildring. Men nästan allt är välkänt från tidigare analyser, och likheterna med skräckromanen blir så allmänna att de blir suggererade istället för påvisade. Ett av många exempel lyder:

»hennes flykt blir en odysse genom ett mångfacetterat Paris som för tankarna till skräckromanens hjältinnors fasansfulla vandringar i det gotiska slottet.» (s. 87)

Problemet är att Yvonne Leffler kanske alltför gärna vill göra sensationsromanen till en skräckroman. Det märks i en något tvehågsen sammanfattning av förhållandet mellan det skräckromantiska och det dagsaktuella i dessa romaner: »I vissa sensationsromaner är författarens aktualitetssträvanden och ideologiska tendens så framträdande att det skräckromantiska maskineriet bitvis verkar vara en förklädnad för samtidsskildringen» (s. 91). Vore det inte riktigare att säga att de skräckromantiska inslagen väger lätt mot de dagsaktuella – dvs. att läsaren befinner sig långt från skräckromanen?

I genreavsnittet konstaterar Yvonne Leffler mycket riktigt att »den kommersialiserade skräckromanen kan ses som en formelbaserad litteratur, skapad enligt en väletablerad och standardiserad schablon» (s. 37). Ett pedagogiskt sätt att fånga denna schablon provas på s. 80 ff, där Yvonne Leffler i ett intressant avsnitt tillämpar en Eco-inspirerad modell på sensationsromanen. När Yvonne Leffler skriver att intrigen i sensationsromanen »är uppbyggd av samma grundelement, eller nyckelsituationer, som skräckromanen» (s. 79) undrar man dock om verkligen denna modell – eller hellre en modifierad variant – kan tillämpas på skräckromanen. Där förenas ju sällan hjälten och hjältinnan? (Ex. *Singoalla, Herr Arnes penningar*). Vilket inte hindrar att den fångar något väsentligt i sensationsromanen. Men för skräckromanen borde nog kärleksintrigen (punkterna B och I) utgå.

En schablonrik genre som skräckromanen är ju också som gjord för att analyseras med Greimas' aktantmodell – presentationen av skräckromantikens utmärkande drag kunde ha blivit tydligare om man hängt upp den på huvudpersonernas projekt och vilka egenskaper i berättelserna som förknippas med Hjälpare resp. Motståndare. Till dessa kategorier borde även knutits vad Yvonne Leffler kallar »sanningsbäraren» resp. »sanningsbekämparen» (s. 31); frågan är ju inte om de står i »maskopi» (s. 31) med skurken – alltså vilken intention de har – utan vilken funktion de får.

Men som var och en som försökt tillämpa Greimas' modell vet, så saknar den dynamiska inslag. Den kan knappast fånga de förändringar i personskildringen som sker under loppet av en berättelse: i Greimas' termer pendlar ju personerna i de intressantaste berättelserna mellan att vara Hjälpare och Motståndare (Gabrièle i *Gabrièle Mimanso*, Assim i *Singoalla*, Elsalil i *Herr Arnes penningar*). Aktantmodellen sä-

ger inte mycket om vad som händer på berättelsens nivå, dvs. hur läsaren på olika sätt fångas, skrämms och överraskas av de händelser som omtalas.

Jag tror därför att Yvonne Leffler skulle vunnit på att anknyta till den internationella diskussionen kring begreppet »spänning». I allmänhet används ju detta begrepp på ett rätt diffust sätt, ungefär som Eric S. Rabkin när han i *Narrative Suspense* (1973) låter »suspense» bli »the general term for the engagement with structure» (s. 26). På liknande sätt används termen i Yvonne Lefflers avh., alltså som paraplyterm för att läsaren är intresserad av att läsa vidare. Men exempelvis Tzvetan Todorov och Meir Sternberg har fått frågan framåt genom en temporalbaserad definition. De definierar »suspense» (spänning) som läsarens intresse för kronologiskt sett framtida händelser, medan »curiosity» (nyfikenhet) får avse läsarens intresse för händelser som inträffat tidigare, men som hemlighålls för läsaren: en mördarens identitet, ett släktförhållande, o. dyl. (Jfr min begreppsdiskussion i *TFL* 1985:1/2, s. 21–28.)

Det viktiga med begreppen är dock att de är tillämpbara på alla slags verk, inte bara på populärlitteratur. Vare sig man tar termerna spänning och mysterier i deras vardagsspråkliga mening, eller i denna strikta berättartekniska mening, så finner vi alltså att de är alldeles för allmänna för att fånga in skräckromanens berättarteknik. Men med Sternbergs och Todorovs begrepp – eller andra – hade det alltså varit möjligt att skilja på de allmänna spänningsinlagen och de särskilda skräckinlagen i form av hot från spöken, monster, spådomar, varsel, överskridande av tabugränser, o. dyl. Tillspetsat – och kanske paradoxalt – kan man säga att spänning och mysterier inte hör hemma i en definition av skräckromanen, eftersom sådana inslag finns i praktiskt taget alla romaner.

Grepp som skapar spänning och nyfikenhet syftar till att fånga in läsarens intresse, och därför måste jag påpeka att Yvonne Leffler har missförstått hur jag använde begreppen i min avhandling om Almqvist. Frågan har ett principiellt intresse som jag menar hör samman med skräckromantikens utveckling. Yvonne Leffler påstår – kanske duperad av Anders Öhmans märkliga referat av min avh. – att mina »berättartekniska analyser syftar främst till att visa hur Almqvist utnyttjade spänningsskapande berättarteknik i kommersiellt syfte» (s. 12). Senare i avh. menar hon att jag ser sensationsintrigen i *Gabriële Mimanso* som »en eftergift åt publikens smak» (s. 73). Men av de tio Almqvistverk jag analyserat skrevs bara ett i omedelbart vinstsyfte; syftet med analyserna är istället genomgående i min avh. att visa hur Almqvist sökte utforma sina berättelser så att de med störst övertygelsekunde förmedla olika slags idéer till olika publikgrupper. Detta gäller naturligtvis också *Gabriële Mimanso*. Jag har alltså inte alls talat om eftergifter i Almqvists fall – tvärtom ser jag honom som en författare vars skapande närs av kontakterna med publiken, alltifrån ungdomsromantiken till fyrtiotaljournalistiken.

En av förtjänsterna i Yvonne Lefflers avh. är att hon lyft fram de skräckromantiska inlagen i Almqvists diktning – linjen går från *Amorina* via *Urnan*,

Palatset och *Gabriële Mimanso* (även *Smaragdbrudden* förekommer indirekt, i appendix 2). Och en del kunde tillägs om t.ex. *Songes*, *Signora Luna*, inledningen till 1839 års *Amorina*, m.m. Också skräckromantiken hos Almqvist kan ses som ett led i hans skapande samspel med publiken. Det var populära grepp som han kunde fånga in läsarens uppmärksamhet med, samtidigt som det var grepp som fascinerade honom själv.

I vidare mening kunde man kanske säga detsamma om alla författare i Yvonne Lefflers avh. De var ju på olika sätt marknadsförfattare, alltifrån Almqvists rätt knackiga tillvaro till Rydbergs och Selma Lagerlöfs kommersiellt och konstnärligt framgångsrika verksamhet. Att rätt kunna behandla och variera de skräckromantiska inlagen var en nästan nödvändig tillgång för en marknadsförfattare i 1800-talets Sverige – liksom en mer allmän förmåga att arbeta med spänning och mystifikationer. Yvonne Leffler undviker på ett tilltalande sätt att se detta som en *eftergift*; hennes behandling av skräckromantiken är icke-moraliserande, olikt tidigare forskare.

I viss mån hänger denna fråga samman med en annan fråga som skymtar på några ställen i avh., den om skräckromanen som kvinnolitteratur (s. 53), böcker av, om och för kvinnor. Eftersom de kvinnliga romanförfattarna ofta var utpräglade marknadsförfattare – ta en linje från Emilie Flygare Carlén, via Aurora Ljungstedt fram till Selma Lagerlöf – låg de skräckromantiska greppen nära till hands. Dessutom lät ju formen dem skildra kvinnors utsatta läge: kvinnor som är hotade, förföljda, utsatta för männens ovälkomna närmanden. I förlängningen av Yvonne Lefflers avh. ligger en studie av skräckromanen som kvinnogenre – sådana har ju gjorts många vad gäller the gothic novel.

*

Tyvär är förhållandet till tidigare forskning inte alltid vad man kunde önska. En del svenska standardverk har inte anlitats (jfr ovan), och allmänt präglas avh. av en viss ovilja att fullt ut göra reda för vad tidigare forskare sagt om de verk som behandlas. Ett exempel finns i det mycket intressanta avsnittet om kompositionen i *Singoalla* (s. 129 ff). Yvonne Leffler påpekar där att: »Kompositionen av romanens första och andra del har åtskilliga paralleller» och kan genom en uppställning av händelseförloppet visa »hur andra delen är en varierad upprepning av första delens händelseförlopp och hur varje bärande scen i första delen motsvaras av en parallellscen i andra delen» (s. 130). Likheterna är slående, och Yvonne Leffler har här utmärkt och detaljerat lyft fram ett svärfångat mönster i berättelsen. Men man saknar samtidigt en hänvisning till Paul Gemers *Viktor Rydbergs ungdomsdiktning* (1931) (åberopad på flera andra ställen i avh.), där Gerner slutar kapitlet om *Singoalla* med några reflexioner över parallellerna mellan första och andra delen (Gerner, s. 193). Hans beskrivning är visserligen betydligt allmännare hållen än Yvonne Lefflers, och hon har otvivelaktigt givit en tydligare bild. Men man hade önskat upplysningen att Gerner tidigare observerat några paralleller och att han där-

med lagt ut en del trappsteg som Yvonne Leffler klivit på.

Beroendet av tidigare forskning kan ibland bli än klarare utan att det redovisas i noter. Den definition av begreppet »läsare» som Yvonne Leffler använder (s. 24, r. 1–7), har således en direkt föregångare i några formuleringar i min egen avh. om Almqvist (1987, s. 42, avsn. »Läsare, författare, berättare», r. 1–6). Det är det enda exemplet på direkt övertagande som jag funnit, och kan alltså ursäktas som ett olycksfall i arbetet. Men det finns många exempel – genom hela avhandlingen – på bristande hänvisningar. Skräckromantik och spänning i *Rosen på Tistelön* har behandlats utförligare av Kjellén än vad som framgår; detsamma kan sägas om *Gabriële Mimanso*, som har ägnats ett dussintal analyser, därav ett par stora berättartekniska; referatet av tidigare forskares behandling av *Wampyren* ter sig onödigt snävt; vatten- och månsymboliken i *Singoalla* har tidigare behandlats utförligt utan att det framgår i avh. Ibland bygger Yvonne Leffler vidare på sina föregångare, ibland upprepar hon vad som tidigare sagts, men genom att hänvisningarna ibland blir för glesa, får man svårt att bedöma nyhetsvärdet av hennes tolkningar.

*

Kapiteln om Aurora Ljungstedts *Hin Ondes hus* och Viktor Rydbergs *Singoalla* är avhandlingens höjdpunkter. Här sägs åtskilligt nytt och bra om två romaner som är nästan samtida, men oerhört olika.

Särskilt komplexa är de skräckromantiska inslagen i Viktor Rydbergs *Singoalla*. De har ju behandlats av tidigare forskning – främst av Svanberg, Gemer och Lagerroth – men genom att renodla vissa aspekter har Yvonne Leffler lyft fram skräckromantiska mönster i romanen som hennes föregångare inte riktigt fått syn på. *Singoalla* framstår därmed verkligen som ett verk där de skräckromantiska inslagen blir både skrämsel effekter och mångtydiga symboler. Bland annat klargör Yvonne Leffler hur viktigt vampyrmotivet är och hur naturkrafterna bygger upp den ödesmättade skräckstämningen i berättelsen. (Jag måste dock invända att tidigare forskning varit betydligt mer inne på detta än vad som framgår i avh.) Och genom en analys av Rydbergs omarbetningar för de olika versionerna av verket, utreder Yvonne Leffler också hur personskildringen blir alltmer komplicerad och symboliken alltmer intrikat. Med de fyra versionerna av *Singoalla* förs vi från melodramatik till nyromantisk konstprosa; avsnittet blir alltså ett elegant inslag i avh.:s egen komposition.

I kap. om *Hin Ondes hus* får man följa hur skicklig Ljungstedt faktiskt var på sitt område: den nervkittlande mysterie-, spännings- och skräckberättelsen. Yvonne Leffler kan övertygande lyfta fram en rad skräckromantiska drag i *Hin Ondes hus*. Ramberättelsen utspelar sig i ett mystiskt spökhäus med »gångare», löndörrar och hemliga gångar; och i den förhistoria som gradvis rullas upp möter vi spådomar, naturvarsel, familjeförbannelsen, determinism och vampyrmotiv. Alltsammans kretar kring en tragisk kärlekshistoria (incestmotivet), men Yvonne Leffler kan också visa att romanen har en tendens riktad mot

narcissism (s. 110). Ljungstedts författarskap har ju tidigare behandlats i en förträfflig komparativ motivstudie av Lars Wendelius (1985), men genom sin grundliga berättartekniska analys ger Yvonne Leffler oss mycken ny kunskap om hur Ljungstedt bar sig åt för att omsätta motiven i slagkraftiga berättelser för dåtidens romanslukare.

Mina allmänna synpunkter på likheterna i komposition mellan skräckromaner och andra romaner kvarstår, men vad gäller *Hin Ondes hus* är ju motiven sådana att det alldeles klart rör sig om en tydligt skräckromantiskt präglad berättelse. Man frestas också att fundera vidare utifrån Yvonne Lefflers analys.

Man brukar ju skilja på två metoder inom »the gothic novel»: Walpoles, att inte ge några naturliga förklaringar till de övernaturliga händelserna, och Radcliffes, att ge dessa förklaringar. Ljungstedt arbetar med Radcliffes metod: i det mystiska huset finns inte *Hin onde* utan en olycklig man. Men också inuti berättelsen används ständigt detta »Radcliffegrepp», greppet att först skrämra upp läsaren och sedan ge en naturlig förklaring. Några exempel: Ett vitt spöke dyker upp en natt, men visar sig vara prostinnan (s. 96 f); en natt hörs hemska tjut, som från gästare eller spöken (s. 98), men ljuden visar sig komma från en födande kvinna (s. 101 ff); ett annat hemska tjut visar sig vara blåsten som ylar i en vagn (s. 142); en kvinna som liknar en häxa är egentligen en zigenare (s. 145); en mystisk, spöklik gestalt visar sig vara Agathe (s. 242 f).

Berättargreppet påminner om att vi med Aurora Ljungstedt står nära detektivromanen – som Yvonne Leffler påpekar odlar ju Ljungstedt också kriminalberättelsen (s. 105 f). När läsaren på detta sätt får naturliga förklaringar, ligger det nära till hands att en detektiv inom berättelsen aktivt söker pussla samman förklaringarna – som ju faktiskt berättarjaget gör i romanen genom att ge sig in i huset och leta upp manuskriptet. Den här linjen ligger självfallet utanför Yvonne Lefflers avhandling, men det är värt att notera att Poe var både skräckromantiker (Huset Usher) och detektivberättelsens skapare (Dupinnovellerna). Hos AL står vi på gränsen till att skräckromantiken ska övergå i detektivberättelsen. Om 1800-talets läsare befann sig i skräckens lustgård, kom alltså detektiven och bjöd dem den kunskapens frukt som fördrev dem därifrån. Rationalismen i det jag skulle kalla »nyfikenhetsromanen» står i motsättning till den irrationalism som en roman med övernaturliga inslag måste flirta med: i någon mening måste ju läsaren här åtminstone momentant tro på spöken. En linje framåt ur Yvonne Lefflers avh. vore att undersöka spänningen och spelet mellan induktiv teknik och skrämsel teknik, både i modernare skräckromaner och i andra genrer.

*

Även om Yvonne Leffler har haft flera föregångare i enskilda specialstudier är hennes avh. den första som mer övergripande behandlar skräckromantiken i förra seklets berättande prosa. Hon gör det med en bred uppläggnings och en djärv aptit på att utvinna nya

synpunkter också på genomforskade verk. Trots de invändningar jag haft, råder det ingen tvekan om att avhandlingen dels innehåller flera fina enskildheter i analyserna, dels gör en insats genom att lyfta fram de skräckromantiska greppens betydelse för publiken och författarna. De skräckromantiska litterära effekter som tidigare alltför ofta har betraktats som estetiska förlöpnings eller eftergifter, framstår efter läsningen av Yvonne Lefflers avhandling som väsentliga inslag i romangenren. Skräckromantiken är inget skelett i litteraturens garderob.

Johan Svedjedal

Eva Nordlinder: *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 41) Bonniers Junior-förlag, Stockholm 1991.

Tiden runt sekelskiftet 1900 representerar ett utomordentligt viktigt skede i den svenska barnlitteraturhistorien. Synen på barns läsning förändrades radikalt. Pedagogiska aspekter skulle nu vägas samman med estetiska. Folkskollärarkåren initierade olika läsfrämjande projekt, t.ex. bokserien Barnbiblioteket Saga som startade 1899. Lärarna verkade som förläggare, författare och folkbildare och 1890-talets expansion av barntidningar, jultidningar och julkalendrar, där många författare medverkade med s.k. konstsagor, var till största delen deras förtjänst. Eva Nordlinders avhandling *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom* fokuserar en för tiden central genre. Konstsagan, den nyskrivna sagan, har på ett särskilt sätt förknippats med sekelskiftets barnlitteratur, men ingen har skärskådat orsakerna till genrens slagkraftighet och studerat författarna och deras texter i ett övergripande sammanhang. Ur den aspekten är avhandlingen ett pionjärarbete. Syftet är att »analysera sekelskiftets sagovåg och dess bakgrund samt att diskutera konstsagans genrekaraktär och dess litteratursociologiska betydelse» (s. 14). Nordlinder presenterar en «specialstudie» av de rikssvenska konstsagor i bokform och periodica som publicerades i Sverige under en avgränsad period, 1896–1905. Som en fördjupning analyserar hon den danskfödda Helena Nybloms sagodiktning, vars produktion skall relateras till det undersökta konstsagoutbudet. Men trots den lovvärda ambitionen sönderfaller avhandlingen i två, om inte separata, så tämligen fristående delar.

Nordlinder startar med en kort termdiskussion och definierar det konstsagobegrepp avhandlingen tillämpar: texten ska vara en signerad prosaberättelse, inte över 30 sidor, den ska innehålla något övernaturligt inslag eller uppvisa en övernaturlig uppfattning av naturen, den ska ansluta till någon folklig prosaform (undersaga, djursaga, skämtsaga, kedjesaga, sägen, legend) eller till en accepterad form inom det romantiska och/eller barnpedagogiska sagoförfattandet (s. 25). Kapitel Sekelskiftet och sagan ger en bakgrund till genrens betydelse som barnläsning vid sekelskif-

tet. Nordlinder pekar på samhällspolitiska faktorer som industrialiseringen och urbaniseringen, kulturella som nationalromantikens hembygdsintresse och uppblående natursvärmeri. Ellen Keys roll som konstuppfostrare uppmärksammas liksom självfallet folkskollärarnas insatser. Avsnittet ger en god sammanfattning av tidigare forskningsrön (Klingberg, Kåreland, Svensson m.fl.) men eftersom Nordlinder i sina senare analyser, det gäller särskilt Nyblomtexterna, så starkt betonar konstsagans symboliska dimension, undrar man varför hon här inte alls diskuterar sagans betydelse för nittitalslitteraturen. Sagogens förbundenhet med symbolism och esteticism kunde på ett intressant och förnyande sätt ha belyst växelspelet mellan barn- och vuxenlitteratur. Det är förvånande att Nordlinder förbigår den kopplingen, särskilt som hon tidigare hävdar att de som i Sverige intresserat sig för »den skrivna sagan» främst varit barnlitteraturforskare och att sagan därmed betraktats »uteslutande som barnlitteratur» (s. 22).

Nästa kapitel penetrerar konstsagoutbudet mellan 1896–1905. Syftet är att ge en bild av utbredning, spridning, marknad, författarpopulation och genrekaraktäristika. Metodiskt innebär det alltså en växling mellan litteratursociologiska avsnitt och genrestudier. Den utvalda periodens representativitet motiveras med att utgivningen av barnlitterär periodica och »konstsagoböcker», dvs. för barn i bokform utgivna samlingar med sagotexter (min beskrivning, någon definition ges inte) ökade i jämförelse med tidigare år. Sagoförfattarkåren etablerades och mellan 1906 och 1910 tillkom inga ledande namn. 62 av 82 identifierade författare är kvinnor, alltså 3/4, och Nordlinder visar övertygande att konstsagan i stor utsträckning kom att bli en kvinnlig genre. Hon presenterar en intressant författartypologi: den välkände författaren (Lagerlöf, Strindberg, Heidenstam), åttiotalsförfattaren som börjar skriva sagor (Alfhild Agrell, Amalia Fahlstedt, Anna Wahlenberg), den etablerade barnboksförfattaren (Elsa Beskow, Amy Palm) samt läraren/författaren (Harald Östenson, Alfred Smedberg). Ca 40 % av sagoskribenterna visars sig ha någon form av undervisningsanknytning. Genrestudiet visar att konstsagotexterna utvecklar folksagans berättarteknik i litterär riktning, vilket knappast överraskar. Genrens krav på moral är heller inget nytt, men Nordlinder kan visa hur använda folksagomotiv ges en moralisk implikation med förankring i 1890-talets idévärld: lyckan finns inte ute i världen utan i hemmet, hos modern. De romantiskt influerade motiven penetrerar människans samhörighet med naturen, brottet mot denna samhörighet och återupprättandet av den: organismtanken finns i förenklad form.

Nyblomdelen innehåller ett biografiskt kapitel, en genomgång av Nybloms sagoproduktion mellan 1896–1920 med avseende på beroendet av folkdikt och mytologi samt tre analysavsnitt som syftar till att visa variationen i texternas anslutning till sagostil och sagomotiv: övertagandet av folkdikten i »Agneta och sjökungen», förändringen av ett folksagomotiv i »Skönheten och odjuret» och frånvaron av folklig förebild i »Alla havets vilda vågor» och »Flickan som dansade förbi alla».