

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

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), åttiotalförfattaren 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».

Nordlinders avhandling är en genrestudie och definitionen blir därmed ytterligt viktig. Konstnsagan är som litterär genre omdiskuterad och kritiserad och har kommit att beteckna högst divergerande typer av texter. Begreppet »Kunstmärchen» omfattar i flera av de stora översiktsverken tysk romantisk sagodiktning, Goethe, Novalis, Wieland, Tieck, Hauff men också texter av moderna författare som Hesse och Kafka. I Volker Klotz monumental undersökning av den europeiska konstnsagan, *Das europäische Kunstmärchen* (1985) inbegrips så skilda författare som H C Andersen, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Carlo Collodi m.fl. För svenskt vidkommande exemplifieras detta breda perspektiv av Elena Balzamos otryckta avhandling *Le conte littéraire Suédois: Evolution d'un genre* (1987). Hennes tämligen vidlyftiga genresvep sträcker sig från Andersen och Wilhelm Bäckman till Astrid Lindgren, Tove Jansson och Maria Gripe. Nordlinder tar klokt nog avstånd från en sådan vid genresyn. Vad forskningen enats om är konstnsagens beroende av folkdiktningen samt att den till skillnad från folksagan har en bestämd författare. Nordlinder utgår från den tyske forskaren Jens Tismar, särskilt hans studie *Kunstmärchen* (1977) och Kurt C Nathans i USA framlagda (otryckta) avhandling *The »Kunstmärchen» Theory and practice of a genre variation and significance from the Goethe period to the present* (1973). Konstnsagan är till skillnad från folksagan en litterär genre, inte en folklig, och måste analyseras från den utgångspunkten. Dess variationsgrad kan förklaras genom användningen av olika folkliga diktformer. Så långt är det inga problem. Men den fortsatta argumenteringen för konstnsagens litterära kvalitet lider av betänkliga brister. Nordlinder utgår från Nathans indelning i olika sagokategorier. Han skiljer mellan 1) den muntligt traderade folksagan, 2) boksagan av typ Bröderna Grimm, 3) nyskrivningar av dessa samt, vilket är det väsentliga för Nordlinder, 4) barnsagor och 5) diktarsagor. Med barnsagor avser Nordlinder sådana texter som Göte Klingberg benämner moraliska chimärberättelser: händelseförloppet beror av magiska medel och skildringen syftar till moralisk undervisning (s. 22). Diktarsagor är litterära sagor som inte strävar efter att imitera folksagan (s. 23). Det är en olycklig distinktion. En texts litterära värde är inte beroende av om den syftar till moral eller inte. Vad Nordlinder senare visar är dessutom att också Nyblom anpassade sig till genrens krav på moral, även i sina s.k. diktarsagor. Detsamma kunde sägas om Lagerlöf eller Strindberg. Det är ju den litterära gestaltningen, sättet att uttrycka moral som är särskiljande. Avhandlingsförfattaren konstaterar med rätta att Klingbergs term inte täcker hela konstnsagomaterialet (s. 22), men eftersom hon senare påpekar (s. 43) att det är spänningen mellan barn- och vuxenlitterära kretslopp som gör sekelskiftets saga intressant blir hennes indelning i barn- och diktarsagor problematisk och faktiskt förbryllande. Här hade man önskat en precisare och mer självständig bestämning som utgått från texten och inte från potentiella läsare.

Också ifråga om skillnaden mellan folksaga och

konstnsaga utgår Nordlinder okritiskt från Nathan och hans resonemang blir genom hennes sammandrag förenklat (s. 23 f). Skillnaderna uppges vara följande: 1) i konstnsagan namnges platser och människor i högre grad, 2) hjälten handlar mer självständigt och visar känslor och tvivel, 3) konstnsagan behandlar oftare existentiella och/eller moraliska problem, 4) den är, i motsats till folksagan, till sin natur symbolisk och författaren arbetar medvetet med symboler. Jag vill poängtera att Nathan inte alls är så definitiv i sitt resonemang som det kan förefalla av Nordlinders sammandrag. Några av de angivna skillnaderna är också problematiska. Att konstnsagorna oftare behandlar existentiella och/eller moraliska problem är diskutabelt. Det är tvärtom folksagornas förmåga att framställa grundläggande mänskliga problem som garanterat deras litterära överlevnad. Att konstnsagorna förknippas med mer utvecklade symbolik har förvisso poängterats av flera forskare. Men vad Nordlinders ledstjärna Nathan skriver i sammanhanget är följande: »it (dvs. konstnsagan, min anm.) may have a symbolic meaning (min kurs, Nathan s. 29). Nordlinder noterar inte att Nathans studie gjordes innan den symboliskt inriktade sagoforskningen, med Bruno Bettelheims *The Uses of Enchantment* (1976), slog igenom på allvar. Bettelheims freudianska sagotolkningar har ifrågasatts, men förtjänsten med hans bok är att han uppenbarar sagornas symboliska potential. Förmodligen är det anledningen till att Nordlinder paradoxalt nog tar stöd i Bettelheim när Nybloms variant på Skönheten och odjuret-sagan senare ventileras.

Problemet är att Nordlinder i sin iver att tydliggöra konstnsagogenrens kännetecken hamnar i en för folksagan missvisande karaktäristik. På s. 75 sägs t.ex. följande: »Ett händelseförlopp i konstnsagan ses ofta genom subjektiva ögon istället för att berättas objektivt som i folksagan.» Men vem påstår att folksagorna är objektiva i sitt berättande? Att aktörerna kännetecknas av sina handlingar och inte av beskrivna tankar och känslor betyder inte att händelseförloppet är objektivt skildrat. Jag inser att detta kryptiska konstaterande emanerar från det faktum att konstnsagan har en författare och att Nordlinders argumentation syftar till att påvisa genrens möjligheter till ett utvecklat berättande. Självfallet måste man inför en genredefinition ta stöd i befintlig forskning och Nordlinder har förtjänstfullt orienterat sig i den internationella forskningen. Men jag hade önskat en mer erudisk diskussion av andra forskares resultat och slutsatser och ett försök att diskutera termen mer självständigt. En i sammanhanget användbar studie som Nordlinder förbigår är Torben Broströms *Folkeeventyrets moderne genbrug eller hvad forfatteren gør* (1987), nu endast omnämnd i en av de senare textanalyserna. Broström uppfattar folksagan som en form av intertext, en klangbotten eller ett ekorum, en modell öppen för användning. En applicering av hans dialogiska synsätt hade gett resonemangen om konstnsagens litterära utveckling bättre substans. Att avhandlingsförfattaren är så mån om att framhålla konstnsagens särart medför att hon delvis hamnar i samma

fälla som de forskare som tidigare nedvärderat konst-sagorna till folksagornas förmån. I sin inledning påpekar Nordlinder med rätta att konstnsagan är litterär men gör inte klart vad detta innebär för hennes definition. Man undrar varför hon inte tar fasta på folksagans berättarteknik i större utsträckning. Man kan fråga sig om vi överhuvudtaget skulle komma på tanken att kalla en text för konstnsaga om det inte vore för skrivsättet, det formelartade i berättartekniken, upp-repningen och överhuvudtaget den ritualiserade nar-ration som utmärker sagan som berättelse. En sak som berörs i avhandlingen men som inte fått betydelse för genredefinitionen är författarens benämning av sin text. Det gäller särskilt konstnsagoböcker-na. Även om beteckningen saga, vilket senare påpekas (s. 44) ibland kom att bli en synonym för barnbok/berättelse för barn (det förekommer än idag) så kan självfallet rubriceringen inte ignoreras. Så kan Strindbergs skäl till att kalla sina texter i volymen *Sagor* (1903) för sagor diskuteras, men nå-got ville han rimligen säga med sin titel. Detsamma torde gälla Helena Nyblom. Nordlinders definition kan alltså ifrågasättas på flera punkter, men som ett analysredskap inom avhandlingens ramar fyller den sin funktion.

Vad gäller inventeringen av den utvalda periodens konstnsagor i periodica följer Nordlinder med några kompletteringar i huvudsak Sonja Svenssons kart-läggning i hennes avhandling om Folkskolans Barn-tidning (1983). Om detta är inte mycket att säga. Konstnsagoböckerna har sällats fram utifrån Svensk bokkatalog. Någon fullständighet utlovas inte, men Nordlinder kunde enkelt vidgat sina jaktområnen och fått fram mer material. Nu fann jag t.ex. via Kungliga Bibliotekets realkatalog, en sagosamling innehållan-de åtta sagor som svarar mot Nordlinders definition: *Från mor till barn. Sagor för stora och små* (1903) författad av Gurli (Hertzman) Ericson. En av dessa texter, »Neckens brud», hade dessutom i motivhänse-ende varit tacksam att jämföras med Nybloms »A-gneta och sjökungen», en av de sagor som senare ana-lyseras. I övrigt är det beklagligt att julkalendern *Bland tomtar och troll*, som startade 1907, p.g.a. tids-gränsen ställts utanför undersökningen. Denna ka-lender blev ju något av ett sagoforum och som sådant av yttersta vikt för svensk sagotradition. När det sedan kommer till konstnsagoböckernas utgivningsfre-kvens påstås lite lättvindigt (s. 43) att den ökning som inträffade efter 1905 (mellan 1906–1910) innebar en »förflockning». Indirekt tycks avhandlingsförfattaren ta fasta på vad auktoriteter som Gurli Linder sagt om det s.k. sagoskvalet, men någon referens ges inte. Vårre är dock att resonemanget sedan utsträcks till ett påstående av allmän karaktär: »konstnsagorna blev på sikt av lägre kvalitet». Så enkelt är det naturligtvis inte. Det var t.ex. just i *Bland tomtar och troll* som Nyblom först publicerade några av sina mest för-tätade och komplicerade texter, »Svanhamnen» 1908, »Agneta och sjökungen» 1910 och »Skönheten och odjuret» 1911, de två senare har Nordlinder också utvalt för särskild analys.

Definitionens tillämpning ifråga om några konst-sagoböcker innehåller ett par oklarheter. Ett kriteri-

um var att sagan inte skulle överskrida 30 sidor. Nu ingår en s.k. ensagobok som gör det rejält: Hedvig Lagerlöfs *En sagoprins. Berättelse för barn* (1899), 128 s. Nordlinder framhåller (s. 43) att tillämpningen av definitionen varit tämligen generös, vilket jag tycker är ett riktigt synsätt. Men här saknar jag en motivering. När Lagerlöfs bok beskrivs får vi endast veta att den, som det heter, formmässigt är ensam-stående i materialet. Att två anonymt utgivna sago-samlingar tas med motiveras däremot. Författarnamn är tillskrivna i katalogerna på Lunds resp. Uppsala universitetsbibliotek och det är lätt att konstatera att det rör sig om nyskrivna konstnsagor, menar Nord-linder (s. 51). Det gäller *Sagor, gamla och nya, be-rittade för barn af mormor* (den heter alltså inte Sagor, nya och gamla, som Nordlinder felaktigt skr-iver), författaren är identifierad som Hulda Holm-berg, samt *Stens och Annas sagor. Upptecknade af deras moder*, båda utgivna 1896. Den senare är enligt biblioteksexemplaret (Uppsala) skriven av en Anna Sandström och avhandlingsförfattaren argumenterar livligt och övertygande för att denna Anna Sandström skulle vara identisk med pedagogen, rektorn m.m. AS. Frågan är emellertid om alla av Nordlinder som konstnsagor klassificerade texter i boken verkligen svarar mot genredefinitionen. Enligt bilaga 2, som förtecknar undersökta konstnsagoböcker, innehåller boken 9 texter, varav 8 konstnsagor. Men vid en kont-roll visar sig tre stycken, »Prinsessan Lindorm och prins Lodbrok», »Den fagra fiskarflickan på Norges kust» och »Sagan om Aslög» vara direkta återbe-rättelser av fornnordiska sagor och skulle därmed, enligt Nordlinders egna kriterier, inte tas med. Än mer diffust blir sammanhanget när avhandlingsfö-rfattaren (s. 52) skriver följande om boken: »Det nya i denna samling är i första hand de inledande små-barnsberättelserna, som i likhet med de tre sista sa-gorna inte är egentliga konstnsagor.» Man frågar sig alltså hur många av dessa texter som Nordlinder egentligen räknar som konstnsagor enligt sin defi-nition. Samma sak gäller också Amalia Fahlstedts *Mor Sagas skymnings prat. Upptecknad i åtta sagor* (1902). Enligt bilaga 2 innehåller samlingen 8 konst-sagor, medan författarregistret (bil 3) endast anger 6 stycken. Likaså uppges Ivar Dals (pseudonym för Elisabeth Lilljebjörn) volym *Sagor* (1896) enligt bi-laga 2 innehålla 3 konstnsagor, men i bilaga 3 för-tecknas endast 2.

Textgranskningen i kapitlet om konstnsagan mellan 1896–1905 inleds av en klassificering i sagotyper. Nordlinder utgår från olika kriterier: folkliga före-bilder, magiska inslag, miljö, kronologi och kausali-tet, uppfostringstendens och symboliska inslag. Hon delar in sagorna i ett antal grupper (undersaga, även-tyrssaga, symbolsaga, moralsaga m.fl.) men ger inga textexempel och det finns heller inget textregister att gå till. Läsaren ges således ingen verifikationsmöjlighet. Låt oss ta ett exempel på de oklarheter som därmed uppkommer. Det karaktäristiska för även-tyrssagan sägs bl.a. vara (s. 66) att den varken ger moralisk lärdom som moralsagan, eller gestaltar nå-gra konflikter. Vad är då skillnaden mellan t.ex. en äventyrssaga och en symbolsaga? Symbolsagan, skri-

ver avhandlingsförfattaren, »fungerar på två plan, dels som ett spännande äventyr i undersagans form, dels som en berättelse med en djupare mening och en utförd symbolik» (s. 66). Skillnaden skulle alltså vara att äventyrssagan saknar undertext och därmed inte utvecklar någon symbolik att tala om. Den riktar sig uteslutande till barn, heter det vidare (s. 66). Kriterierna grundar sig således på läsarten. Men också äventyrssagan skulle ju, beroende på läsaren, kunna *fungera* på ett symboliskt plan. För att gå vidare: Nordlinder hävdar, något motsägelsefullt att de flesta konst sagor använder symboler på något plan (s. 66) men utmärkande för symbolsagan skulle vara den episka uppläggnings som liknar undersagans i kombination med det symboliska innehållet. Hela resonemanget är minst sagt dunkelt och vad som avses med symbol eller symboliskt innehåll i sammanhanget utreds inte heller (den mindre lyckade beteckningen »symbolsaga» uppgav avhandlingsförfattaren vid förfrågan att hon själv hittat på).

Det är svårt att undvika överlappningar när man grupperar ett så stort textmaterial som Nordlinder handskas med. En saga kan, får man förmoda, tillhöra flera grupper eller kategorier på en och samma gång. Men en klassificering är nu inget självändamål utan ett medel att strukturera ett material så att det blir hanterligt och överskådligt. Den fråga man måste ställa sig är vilken funktion uppgiften fyller i undersökningen, och det tycks Nordlinder inte ha gjort. Hon vill demonstrera konst sagans skiftande former, men den diversiteten hade kunnat visas tydligare med en diskussion utifrån texterna på basis av de, enligt min mening, funktionella typdrag som hon tidigare ställt upp.

Mer väldokumenterad är genomgången av hur folkligt stoff och romantiskt inspirerade motiv förvaltas och förändras i sagotexterna. Den moraliska kodifieringen av stoff och motiv är givetvis påfallande, men att sagoförfattarna också spred en romantiskt influerad naturfilosofi till Sveriges barn är nytt. Särskilt avsnitten »De osaligas längtan» och »Natursyn» är välvägdade och balanserade i sin exemplifiering och överhuvudtaget kan den komparativa motivöversikten bli av värde för kommande forskning. Något undrande ställer man sig dock till motivens representativitet i förhållande till det totala antalet undersökta texter. Liksom vid den tidigare klassifikationen i sagotyper ger Nordlinder inga egentliga verifieringar, utan använder uttryck som »förekommer i många» (s. 74, s. 77), »oftast förekommande» (s. 80), »ett vanligt motiv» (s. 81), »ganska vanligt» (s. 85), »i flera konst sagor» (s. 87), och (s. 74): »är ibland /---/ men lika ofta». Det ger ett onödigt oprecist intryck, ty att Nordlinder behärskar sitt textmaterial råder det ingen tvekan om. Vad man efterlyser är alltså en reell verifikationsmöjlighet eller åtminstone en diskussion om vilka kriterier som konstituerat de givna omdömena beträffande motivens frekvens och förekomst i det undersökta textmaterialet.

Om Helena Nyblom har Gunnel Vallquist skrivit en biografi (1987), men författarskapet har också varit föremål för några uppsatser. Nordlinder har tidigare

publicerat två vilka inarbetats i avhandlingen. Redan 1909 kom Kerstin Hård af Segerstads insiktsfulla essä om det dittillsvarande författarskapet (*Ord och bild*). »Flickan som dansade förbi alla» utpekades som central i Helena Nybloms sagokonst, en uppfattning som Nordlinder kunnat bygga vidare på. Hon polemiserar däremot, med rätta, mot Hans Holmbergs besynnerligt negativa värdering av Helena Nybloms sagor, främst i genrestudien *Från Prins Hatt till Prins Mio* (1988). Holmberg erkänner inte konst sagans som litterär genre och Nyblom får på ett olyckligt sätt exemplifiera detta. Eva von Zweigbergk blir dock orättvist behandlad. Att Nybloms författarskap endast »berörs» i hennes barnbokshistorik som Nordlinder påstår (s. 95) saknar grund. Zweigbergk ägnar Nybloms sagor hela 4 sidor och uppmärksammar bl.a. den återkommande tematiken kring den poetiska särlingens svårigheter att inordna sig i verkligheten.

I sin biografiska del framhåller också Nordlinder på åtskilliga ställen denna konflikt mellan pliktänsla och frihetslängtan hos Nyblom och visar hur denna kluvenhet avspeglar sig i sagorna. Hon betonar den idealrealistiska estetiken som Nyblom omfattade praktiskt taget hela sitt författarliv och pekar på intryck från fadern, målaren Jørgen Roed, och maken, professorn i estetik, Carl Rupert Nyblom: en strävan efter sanning och skönhet i konsten men också i livet. Visst finns gemensamma nämnare, men resonemang- et resulterar delvis i att Nyblom fränkänns sin estetiska självständighet. Nordlinder menar att far och make påverkat sin dotter/hustru, men, åtminstone när det gäller maken, kan det varit fråga om ett växelspel. Den estetiska trafiken var nog inte alltid enkelriktad. Nyblom skrev dessutom flera programartiklar, vilka avhandlingsförfattaren också refererar, t.ex. »Estetiska frågor», publicerad i *Nordisk tidskrift* 1882. Nordlinder understryker att Nyblom här lägger fram en kritik mot åttitalslitteraturen som åtskilligt påminner om Heidenstams angrepp i Renässans (1889). Nyblom ansåg själv att hon förebådade nittitalet och bitterheten i det anförda brevcitatet (till Ellen Key maj 1890) är påfallande: »Jag vet ju att människorne småningom skal indse at jag har Ret i alt hvad jag nu 20 år har sagt i ulike tonarter, men inte kommer Nogen ihåg at jag har sagt det.» (s. 112).

Såväl Vallquist som Nordlinder bygger huvudsakligen på Helena Nybloms levnadsminnen (I–II 1922), på makens och barnens, Holger och Ellen, böcker samt visst brevmaterial. Med tanke på materialsituationen är det kanske oundvikligt att de biografiska uppgifterna så ofta sammanfaller, men Nordlinder kunde ha profilerat sig genom en diskussion kring sagoestetiken. Det som försvinner i bakgrundsteckningen är olyckligt nog Nybloms väg till sagan som konstnärligt uttryck. När hon publicerade sina första sagor 1896 var hon över 50 år, hade en omfattande litterär produktion bakom sig och hade året innan, 1895, konverterat till katolicismen. Gunnel Vallquist sammanbinder också konverteringen med hennes övergång till en ny genre, sagan, men Nordlinder utvecklar tyvärr inte den hypotesen. Man frågar sig också varför hon i avsnittet Esteten, kritikern och författaren inte för någon diskussion kring Nybloms

förhållande till H C Andersen. För det första var Nyblom danska och torde därmed vara välbekant med hans sagor. Hon hade mött Andersen redan som barn. För det andra är det just hans sagokonst hon refererar till när hon i sina levnadsminnen beskriver sagans gestaltningsmöjligheter. Genom sin diktning har Andersen visat vilken stor betydelse sagoformen har, skriver Nyblom och fortsätter (del I, s. 201): »Egentligen är den (sagan, min anm) ju ett slags lyrik, då diktaren i en saga huvudsakligen kan uttrycka sina egna tankar och känslor. I en novell eller en roman gäller det att finna rätta uttrycket för de olika personernas karaktärer. Dessutom är ju det härliga, att *allt* kan hända i en saga, allt vad ens fantasi kan föreställa sig och situationen kräver. Men jag tror, att här, liksom i all konst äro två ting lika nödvändiga: en idé, som ger impulsen till hela kompositionen, och så ett noggrant, klart studium av verkligheten. /---/ Fattas detta detaljstudium, blir det något blekt och överkligt över hela sagan. Fattas idén, ja, då är ju det hela ingenting!» Raderna om sagans paritet med lyriken citeras senare i avhandlingen, men nog hade det varit en poäng att i estetikkavsnittet utveckla ett resonemang kring den betydelse Nyblom tillmätte sagan som berättarform, särskilt som dess fantasialstrande potential, i den längre passus jag här citerat, ställs i relation till andra prosagenrer som novellen och romanen. I sammanhanget kan också nämnas några intressanta formuleringar i ett brev till Agnes Krusenstjerna 1913 (som Vallquist citerar). Nyblom skriver lite kritiskt om några sagor som Krusenstjerna skickat henne: »I en saga vill jag ha mycket mera af verkligheten, observationsförmåga och handling».

Avhandlingens starkaste del behandlar Helena Nybloms sagodiktning. Men den inledande klassificeringen i sagotyper övertygar inte heller här. Nybloms produktion omfattar 77 sagor (s. 121) och relevansen i vetenskapen om att hon skrev fyra moralsagor, sju djursagor, en tvåvärlsdssaga (s. 122–124) osv. är tveksam. Nybloms originalitet skulle ligga i att hon (vad gäller spridningen i Nordlinders sagogrupper) har »en betydligt större andel symboliska undersagor och natursagor i sin produktion än vad som finns i det totala konstsagoutbudet», flertalet av hennes sagor har en underliggande symbolisk innebörd och är i hög grad diktarsagor, heter det vidare (s. 122). Men är jämförelsen mellan det »totala konstsagoutbudet» och Nybloms sagoproduktion egentligen adekvat? Vad Nordlinder tidigare undersökt är konstsagan mellan 1896–1905, medan Nybloms, här behandlade sagodiktning, sträcker sig mellan 1896 och 1920. Ser man på den förteckning över Nybloms sagor som avhandlingsförfattaren så förtjänstfullt tillhandahåller (bilaga 4), visar det sig dessutom att nästan hälften av sagorna, 35 av 77, publicerades efter 1905.

Vad Nordlinder emellertid kan visa är hur Nyblom både ansluter sig till och tar avstånd ifrån den moralkodex som etablerats i de konstsagor som tidigare undersökts. Hon uppmärksammar vidare, vilket tidigare inte gjorts, det humoristiska inslaget i Nybloms sagokonst. Den talang för situationskomik som Nyblom utvecklade kanske tilltalar barn, menar Nordlinder, genom humorn motsägs den moral som finns

på sagans ytplan. I sammanhanget tar hon upp frågan om adaptation: »Man har ibland ställt sig frågande till om Helena Nybloms sagor överhuvud taget uppskattas av barn och i så fall varför» (s. 129, dock anges inte var den uppfattningen redovisats). Här kunde en speciell läsare förts in i sammanhanget: Karin Boye. Utdrag ur den uppsats om sin barndoms läsning som hon skrev som ung (21 år) seminarist i Stockholm citeras faktiskt av von Zwiebergk. Nyblom är ett av Boyes exempel på den sagans hemlighetsfullhet som barnet Karin inte riktigt accepterade. Om H C Andersen: »Det var något rysligt med sagor, som man inte förstod! Det var som mardrömmar». Och vidare: »Till och med Helena Nyblom var mig ibland lite väl hemlighetsfull – hemlighetsfull utan att förklara sina hemligheter!» (Ur BLM 1943, s. 504, uppsatsen publicerades postumt genom Margit Abenius försorg.) Det är en för barnlitteraturens vidkommande typisk diskussion som avhandlingen i det intressanta fallet Nyblom alltså enbart snuddar vid: den eviga frågan om vilka läsare texten egentligen är ämnad för. Nordlinder utvecklar inte resonemanget, vilket lätt kunde gjorts med Boye-exemplet och hon utnyttjar inte heller det senaste årtiondets teoretiska nyvinningar på receptionsområdet. Jag tänker t.ex. på den israeliska forskaren Zohar Shavit som i *Poetics of children's literature* (1986) lanserat termen »den ambivalenta texten» för den flerdimensionella barnlitteratur som kan appellera till läsare med skilda erfarenhetsnivåer. Nordlinder talar om ambivalens, men anknuter inte till Shavit.

Den textteoretiska omedvetenheten uppenbaras också i de avslutande analyserna av några utvalda Nyblomsagor. Den första gäller »Agneta och sjökungen», en av de många sagor som Nyblom bygger upp kring ett bergtagningsmotiv. Tidigare har Nordlinder gjort en synpunktsrik mönstring av motivet med exemplifieringar från »Den bergtagna», »Flickan som mötte huldran» m.fl. Dragkampen mellan driften och plikten, mellan passion och behärskning blir kanske som tydligast i »Agneta och sjökungen». Texten är alltså, med tanke på den biografiska aspekt som Nordlinder odlar, ett väl valt exempel. Sagans publiceringsform diskuteras dock inte, vilket är lite besynnerligt. Agneta och sjökungen publicerades nämligen endast i *Bland tomtar och troll* (1910). Till skillnad från »Skönheten och odjuret», publicerad i *Bland tomtar och troll* året därpå, togs den inte med i samlingen *Djur och människor* (1914). Man undrar självfallet varför. I sitt textsammanhang, en julkalender utgiven för barn, är Agnetasagan en mycket märklig text. Den handlar om passion, begär, drift och sexualitet och den erotisering som genomsyrar sagan visualiseras till yttermera visso mycket påtagligt genom John Bauers illustrationer. En bild visar den kyskt klädda Agneta som böjer knä framför den nakna virile sjökungen, hans kropp och hans instrument, harpan, är som ett.

Agneta lockas och sveps bokstavligen bort av sjökungen, lever som förtrollad i hans undervattensvärld i sju år, föder sju barn, men återvänder i slutet till kyrka och far. Det finns en tydlig modell: den danska folkvisan »Agnete og Havmanden». Nord-

linders komparation (hon utgår från de fyra varianter som finns i Sven Grundtvigs *Danmarks gamle folkeviser* 1856) visar hur Nybloms saga med några mindre förändringar övertagit folkvisans handlingmoment. Förändringarna är av moralisk art: i folkvisan bejakar Agnete omedelbart sjökungens lockelse och följer honom i djupet, i konstnsagan säger hon nej och sjökungen »rövar» henne med sig. Här ser vi alltså ett exempel på hur Helena Nyblom »moraliserar» det folkliga stoffet. Nordlinder ger ett par förslag till läsning av sagan. Den gestaltar den konflikt mellan människa, (Agneta) och natur (sjökungen) som många sekelskiftessagor behandlar. Hem, samhälle och religion å ena sidan, natur, drift, passion å den andra. Ytterst beskriver sagan ett livsval, menar Nordlinder. Den kan läsas som en varningssaga, en uppmaning till familjeloyalitet, i detta fallet mot fadern. Den kan ges en religiös tolkning. Den far som Agneta återvänder till kan ses som Gud fader själv och i ljuset av Helena Nybloms egen religiösa utveckling är tolkningen plausibel. Det är ju i kyrkan Agneta förnekar sjökungen och sitt liv med honom. Det sker, vilket kunde ha påpekats, också i folkvisan (men där är det modern Agneta återvänder till).

Hur är då passionens, eller som jag skulle vilja uttrycka det, begärets, innebörd gestaltad? Det är i den skildringen som Nyblom ger prov på sin originalitet, men det lyckas avhandlingsförfattaren inte visa. Hennes tolkning syftar främst till att påvisa sagans moral, vilket gör perspektivet onödigt snävt. Agneta känner stark smärta när hon förnekar livet med sjökungen. Nordlinder skriver (s. 169): »Livet med sjökungen gav inte vad Agneta hoppades, hon ångrar sig och känner tomhet när hon får tid att tänka efter.» Och vidare: »Agneta förblindades ju av sjökungen när han svepte henne med sig (ögonen täpptes till med lera). Sjökungen har dragit henne ner till sin nivå, ingen av dem förmådde skänka den andra någon verklig lycka.» Hängivelsen blir ett dåligt alternativ till trohet. Men så är det faktiskt inte. Nordlinder har läst fel i texten vilket får konsekvenser för hennes tolkning. Agneta förblindas, på ett bildligt plan möjligen, men det är inte *ögonen* som täpps till när hon förs ner i djupet, det är *öron och mun*, precis som i folkvisan. Det står i Nybloms text: »han stoppade till hennes mun och hennes öron med sjögyttja». Agneta kan alltså inte höra, inte tala, men hon kan *se* och just seendet, blickarna som möts, blir avgörande för hennes bergtagning. Vid det första mötet med sjökungen fångas hon just av ögonen; rösten är mjuk och smeksam, ansiktet fagert, »men det underbaraste var dock hans ögon» (de benämns dessutom som »människoögon»). Vål under vattnet varseblir hon fulländningen i hans skönhet: »nu först såg hon riktigt hur vacker han var». Den fortsatta skildringen av sjökungens vattenvärld är också utpräglad visuell, den konstitueras av Agnetas synupplevelser, förtrollande färger, ljusspel och rörelser. Det är denna sköna nya värld som sätts i förhållande till den hon tidigare känt. Här arbetar Helena Nyblom mer med metaforer än med symboler. Hon var ju också lyriker vilket kunde visats med några paralleller. När Agneta blir sjökungens maka är det något som brister i hennes hjärta, skriver

Nordlinder och tolkar detta »något» som plikt känslan och banden till samhället (s. 165). Men ser vi till vad som verkligen står i texten är brytpunkten sjökungens harpspel och förtrollande sång. Det är i det ögonblicket Agnetas tidigare liv blir utplånat: »Hon kom blott ihåg sjökungen, och hon skulle helst vilja sitta hela livet vid hans sida och höra honom spela.» Först därefter sker föreningen (kransen av vita vattenliljor) och därefter, som texten säger, *såg* hon »blott en: kungen!» Vad är det då som avgör Agnetas val? Hon ger nämligen sjökungen ett löfte om att återvända efter besöket i den gamla världen. Jag tror man ska ta fasta på hennes synupplevelse i kyrkan, den sorg som överväldigar henne vid anblicken av den åldrade fadern: hon gråter »som om hennes hjärta skulle brista». Blicken får betydelse för den trohet hon väljer att bejaka. När sjökungen kommer till kyrkan förmår hon, vilket är avgörande, inte möta hans blick. Ser hon in i hans förtrollande ögon vore hon åter förlorad. Åter till sagans text. Sjökungen ber: »Agneta, se på mig!» Men Agneta döljer sitt ansikte: »hon lyfte inte sina *ögon* från händerna» (min kurs.). Det hon mister om hon inte stannar på jorden, hos fadern, är naturligtvis saligheten. Nordlinder citerar ytterst bristfälligt i sin analys och en mer energisk närkamp med Nybloms text hade kunnat undanröja åtskilligt av den vaghet som präglar tolkningen. Jämförelser med andra författares sagotexter som varierar motivet hade också gett analysen skarpare konturer. Man kunde tänkt sig Andersensagor som Den lilla sjöjungfrun och Dykungens dotter. Att Andersens versdrama »Agnete og Havmanden» (1834) liksom Oehlenschlaegers dikt om Agnete inte aktualiseras i analysen är förvånande. De nämns endast i en not (not 4, s. 218).

Också »Skönheten och odjuret» publicerades i *Bland tomtar och troll* (1911). Analysen kunde även här skruvas åt genom komparationer med andra texter. I slutet nämns Broströms bok och en tillämpning av hans dialogiska metod på Nybloms märkliga rekonstruktion av denna folksaga som finns i så många varianter världen över hade varit fruktbar. En bok som kunde utnyttjats vad gäller den korta historiska exposé som inleder analysen är Betsy Hearnes *Beauty and the Beast. Visions and revisions of an old tale* (1989), som ger rikliga exempel på olika varianter av sagan. Nybloms text är en omvänd, »inverterad», version av folksagan. Jolanta som gifter sig med skogarnas furste, om natten förvandlad till en fruktansvärd björn, räddas av sin bror Astolf ur äktenskapet och återförs till hemmet. Här finns inget av folksagans, åtminstone som freudianer Bettelheim läser den, sexuella initiation och kärleksbefrielse. Odjuret förvandlas inte till någon vacker prins, utan förvandlingen har en motsatt riktning. Nordlinder söker i ett antal punktvisa sammanfattningar urskilja folksagoversionernas divergerande handlingmoment, en nog så svår uppgift, och konstaterar: »Förebilden för Helena Nybloms saga måste närmast vara version 2 b – där flickan gifter sig med ett odjur som på natten visar sig vara en vacker prins.» (s. 174) Men varför måste Nybloms användning, eller snarare hennes litterarisering, av folksagans grundelement knytas till en spe-

ciell förebild? Det är ju tvärtom variationsgraden i Nybloms text som är det intressanta. Nyblom fullkomligt vältrar sig i symbolik och liknelser och texten vore intressant att penetrera utifrån exempelvis jungiansk synvinkel. Apropå den asexuella syskonrelationen mellan tvillingarna Astolf och Jolanta hävdar avhandlingens författaren att de kan betraktas som två sidor av samma personlighet ur ett psykoanalytiskt perspektiv (s. 178). Men vad som här avses med psykoanalytiskt perspektiv klarläggs inte. En träffande iakttagelse gör Nordlinder när hon påpekar att Jolanta, liknad vid en liljestängel, och Astolf, liknad vid en ek, representerar det vegetativa (växtriket) och att de därmed står främmande för det bestialiska som fursten/björnen representerar. Jolanta lär genom fursten känna den djuriska sidan av sig själv. Men djur spelar också en viktig roll som budbärare mellan syskonen. Det är inte, som Nordlinders förenklande resonemang utmynnar i, enbart en fråga om att Jolanta lärt sig att tala djurens språk. De har aktivt en roll i den pakt som Astolf och Jolanta upprättat: »Kommer du i nöd, min lilla syster», säger Astolf när de skils åt, »så skicka mig bud! /---/ Men har du ingen att skicka, så ropa på mig.» Det är just vad Jolanta gör. Först när hon ropar och, som det står i sagan, lyfter »sina armar mot himlen», uppfattar han hennes budskap och kommer till undsättning. Hennes åkallan resulterar alltså i en sorts mirakel. En religiös tolkning kunde varit givande. Astolfs våldsamma strid med vilddjur och björn kan ses som en kamp med djävulen, björnen benämns dessutom mörkrets furste i sagan. Eken, som Astolf liknas vid, är en kristussymbol (ståndaktigheten i tron och dygden) och liljan Jolanta är ju renhetens och oskuldens symbol personifierad. Det är, med tanke på sagans i tolkningshänseende så tacksamma symbolfrosseri, beklagligt att avhandlingens författaren inte tagit tillvara textens möjligheter och försökt sig på en mer psykologiskt djupgående analys.

Nordlinder har haft ett stort material att handskas med och hon är i stort tillförlitlig, låt vara att några irriterande sakfel återkommer. Nyblomsagan »Då ångbåten kom till Klipp-ön» får t.ex. heta »När ångbåten kom till Klipp-ön» ett par gånger. Hänvisningstekniken är, vilket jag ovan gett exempel på, nyckfull. Man saknar på flera ställen referenser till tidigare forskning. Det finns en viss omständlighet i framställningen, en tendens till upprepningar. Den barnlitterära periodican presenteras t.ex. två gånger; dels i kapitlet Sekelskiftet och sagan och dels i kapitlet Den svenska konstnsagan 1896–1905. Avhandlingens författaren månar om att redovisa sitt material, vilket naturligtvis är bra, men väsentligheterna tenderar ibland att skymmas av uppgiftsredovisningar som inte har någon egentlig funktion i avhandlingens kontext. En del material hade kunnat placeras i noter. Problemet med det vittomfattande syftet är att de i sig intressanta frågeställningarna inte alltid kan besvaras på ett djuplodande sätt.

Att undersöka en genre ur både sociologisk och litterär synvinkel är emellertid ingen lätt uppgift. Avhandlingen är ambitiös i sin strävan att täcka en tid,

en genre och en enskild författarröst. Eva Nordlinders avhandling bygger på en omfattande grundforskningsinsats och den rymmer många uppslag för fortsatt forskning. Kanske kände sig Helena Nyblom ibland som en bortbyting med hemlig marlock i de stela salongerna i Uppsala, skriver Nordlinder med en fyndig anspelning på en av Nybloms sagor. Avhandlingens stora förtjänst är att den på ett sympatiskt och insiktsfullt vis synliggör den allians mellan liv och dikt som blev så väsentlig för Helena Nybloms egensinniga sagokonst.

Boel Westin

Jerker Engblom, *Martin Kochs roman Guds vackra värld*. Sober Förlag i samarbete med Martin Kochsällskapet. Hedemora 1991.

Av skilda bedömare har Martin Kochs roman *Guds vackra värld* från 1916 tillskrivits en flora av superlativer som tyder på att den äger ett mästerverks rang och betraktas som ett av de viktigaste verken i svensk prosa. Den franske kännaren av svensk arbetardiktning, Philippe Bouquet, menar att den skulle ha tillhört världslitteraturen, om den skrivits på ett av de stora språken och att Koch överträffat sin mästare Zola i detta verk. Det har dock inte alltid rönt den uppskattning det förtjänar.

Vad man än tycker om *Guds vackra värld*, måste arbetet dock ses som ett veritabelt eldorado för en romanmonograf. Mångfalden av aspekter är frapperande, och dess dimensioner manifesteras inte bara i det höga sidantalet, utan även i ämnets vidd och djup. Med sin underrubrik »En historia om rätt och orätt» har romanen en rättsfilosofisk och rättsetisk stomme, som vetter också mot allmänfilosofiska, existentiella och religiösa perspektiv. Till handlingen är den en samhällsskildring, som främst speglar industrialismens och arbetarrörelsens framväxt under sent 1800-tal och de första åren av 1900-talet. Samtidigt är romanen en släktkrönika och dessutom en brottmålskrönika, där kriminaliteten i dåtidens Sverige dokumenteras med en realistisk intensitet som än i dag kan kännas oväntat stark. Språket växlar djärvt mellan lyrisk prosadikt och vulgärt slangspråk, mellan essäistiska resonemang och reportageprosa, mellan naturalistisk dokumentation och romantiskt-expressionistisk subjektivism. I modern tid har man talat om den totala romanen», och man kan gott och väl kalla *Guds vackra värld* för ett pilotförsök till en sådan total roman.

Jerker Engblom, vars forskningar i romanen går tillbaka till tidigt 1950-tal, har med andra ord valt ett värdigt objekt för sin avhandling, men *Guds vackra värld* är i själva verket ett så mångfacetterat verk att ett selektivt förfaringsätt varit nödvändigt för att inte avhandlingen skulle ha svällt ut till romanens eget omfång. Engblom tar upp ett antal väsentliga perspektiv och lägger tonvikten vid genetiska bakgrundsfaktorer samt komposition och struktur. I inledningskapitlet, som ger en god forskningsöversikt