

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 124 2003

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2004 och för recensioner 1 september 2004.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-21-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

de indiska elementens funktion. Han säger att perspektivet i romanerna oavbrutet skiftar mellan kristet och indiskt (190) men tar bara upp den indiska sidan. En belysning av just skiftningarna på texternas olika nivåer kunde bidragit till klarläggandet av Anderssons andliga pluralism.

Kristna influenser tycks nämligen ha en minst lika central roll som indiska om man ser till romanernas komposition och metaforik. Trilogin börjar i mörker och ångest, fortsätter med sinnessjukdom men tycks sluta i ljus och insikt. Också i den centrala *David Ramms arv* möter ett liknande mönster, som påminner om kristen vete-kornstematik, symboliserad i dopritualen, men är av så allmän art att det kan höra hemma överallt. Romanen inleds med höst (hemresa, dekadens och förfall), fortsätter med en lång vinter i Stockholm fylld av lidelse och lidande och avslutas under våren (Korsmäss) med såväl vansinne som lovsång och en känsla av frid.

Associationerna till dopritualens mönster stärks av det "Fragment", som skulle inleda *Vägen*, och som Hemmilä säger har marginell betydelse (195). Det förhåller sig dock tvärtom enligt min mening. Här tolkas hela skeendet: "Jag går in i stugan och sätter mig vid bordet, matt och nästan yr i huvudet, det förekommer mig som vore detta vansinne, som jag genomgått, ett slags finskt bastubad, som pressat ut min gamla ångest i form av svett och tårar, så att jag nu känner mig utpinad, men ändå pånyttfödd. Ibland tycker jag, att jag sitter på en sten vid stranden av ett stort hav, vars vågor kastat upp mig halvdöd, men vars salta vatten ändå helat mina sår och sköljt av mig allt orent." (*Dan Anderssons samlade skrifter 4*, red. Gösta Ågren, 1978, 56–57).

Man skulle önskat en mera energisk romandiskussion. Framför allt hade det varit intressant att i en läsning inriktad mot modernitetens pluralism undersöka hur perspektiv eller värdesystem skapas i Anderssons romaner. Vilken betydelse har egentligen den motsägelsefulla Hartmans hinduiskt inspirerade predikningar (förklädda till samtal) i förhållande till romanernas metaforik, komposition, motton och insprängda smådikter, som ofta formats efter den frikyrkliga sångbokens mönster?

Olavi Hemmiläs avhandling är som framgått innehållsrik. Jag har främst uppehållit mig vid några problematiska sidor. Man bör ändå erkänna att det inte är någon tvekan om att Hemmilä valt relevanta ämnen. Hans framställning av hur lit-

terär kunskap om avlägsna geografiska och kulturella områden långsamt når vårt land i filtrerade former är mycket givande. Han ger många goda skäl till att Dan Andersson är värd att uppmärksamma. Hans sammanställning av tidigare spridda forskningsresultat är värdefull både när det gäller det historiska fältet och när det gäller Dan Andersson. Avhandlingen kännetecknas av ett intresse för historiska frågor och historisk kontext som inspirerar men inte är helt vanligt idag.

Margareta Petersson

AnnaCarin Billing: "Hvad er sannhet?" *Studier i Cora Sandels novellistik*. Solum. Oslo 2002.

AnnaCarin Billings bok med titlen "Hvad er sannhet? *Studier i Cora Sandels novellistik* (Solum, Oslo 2002) er lagt opp som en gjennomgåelse av Cora Sandel, alias Sara Fabricius' kortere prosatekster – i avhandlingens tittel er de kalt noveller. De finnes i de fire samlingene *En blå sofa og andre noveller* (1927), *Carmen og Maja og andre noveller* (1932), *Mange takk doktor og andre noveller* (1935), *Figurer på mørk bunn* (1949) samt den posthumt utgitte *Barnet som elsket veier* (1973) – og i tillegg *Dyr jeg har kjent : historier for ung og gammel* (1945) – dvs. i alt seks titler. Avhandlingen sikter mot å avdekke såvel tematiske som fortellekniske og genrespesifikke trekk ved tekstene i disse samlingene.

Motsetningen mellom løgn og sannhet er sett som en overordnet tematisk grunnstruktur i forfatterskapet. Billings innledende hypotese er at sannhet for Cora Sandel ikke består i realistisk gjengivelse av mennesker og miljøer – sannheten finnes "som ett dunkelt djup under vardagens yta" (s. 12), en "opplevelsens autentisitet" (s. 12) som krever fortellekniske og genreoverskridende strategier for å komme til uttrykk. Men en slik nærmest fenomenologisk oppfattet sannhet får konsekvenser for den litterære fremstillingen, som – når den sikter mot å være sann i dyper forstand – "tänjer realismens gränser" slik at den på en og samme gang blir både realistisk og modernistisk. En utvidelse av avhandlingens tesis blir følgeriktig uttrykt s. 13, hvor Sandels noveller er sett som "foreträdare for en tredje väg, som varken är realismens eller modernismens, utan en hybrid mellan båda."

Sandel's særlige forening av realisme og modernisme er sett som en typisk kvinnelig forfat-

terstrategi: ”Kvinnliga författare, och inte minst Cora Sandel, sökte [...] ständigt det språk och den form i vilka kvinnors erfarenheter [...] kunde uttryckas.” (s. 54). Dette gjør fremstillingen fragmentert, språket usikkert og syntaksen oppbrutt. Den subjektive sannhet forfatteren gir uttrykk for, fremstilles ikke objektivt, som i realisme, men i form av en gjennomgående ironi (s. 55). Med Billings ord dreier det seg om ”synen på världen och tingen som falsk yta över dunkla, hotfulla djup – en upplevelse av att inte tala samma språk som omgivningen och av att vara främmande” (s. 66).

Hypotesen om en spesifikk kvinnelig fremmedfølelse understøttes ved hjelp av moderne genusteorier, først og fremst Yvonne Hirdmans genusystemteori, som opererer med en genuskontrakt som definerer menns og kvinners plassering i det sosiale system. Det refereres også til Toril Mois oppfatning av kjønn som en ”situasjon” og som ”levd erfaring” (s. 69–70). Avhandlingens tesis gjennomgår med dette en utvidende modifikasjon, idet genusaspektet og det språkfilosofiske aspektet veves sammen og blir det overordnede. ”Genus, makt och språk hänger [...] sammen tematisk i Cora Sandels noveller. Men samma komplex är signifikant också för texternas form [og påvirker tekstenes narratologiske særpreget]” (s. 71–72). Genuskontrakten blir forklaringen på hvorfor det oppstår flertydighet, dobbeltydighet og usikkerhet på det narrative nivå, i tekster som fremstiller makt og vanmakt, sannhet og løgn, det som er åpenbart og det som ligger gjemt under overflaten. ”Det är i denna motsägelsefullhet som de novellanalyser som nu följer tar sin utgångspunkt”, heter det (s. 74).

I tekstanalysene behandles de tidlige novelene i forhold til tematiske kategorier, mens etterkrigsnovellene behandles som del av gjennomkomponerte novellesamlinger, også her med vekt på motiver og tematikk. En undersøkelse av fortelleteknikken et vesentlig innslag i alle analysene. Samtlige bøker er representert, med unntak av den posthumt utgitte samlingen *Barnet som elsket veier* (1972). Målet med analysene av 1920- og 30-tallets novellistikk er å vise representative drag, primært tematisk bestemt og konsentrert i undertitlene ”Avvikaren”, ”Makten”, ”Moderskapet” og ”Barnet”. Her analyseres i alt 16 noveller. I kapitlet ”40-talets novellistikk” utgjør fortellingene i boken *Dyr jeg har kjent: historier for gammel og ung* (1945) et viktig innslag, selv om få – om i det

hele tatt noen – tidligere har betraktet dette som novellediktning. Billing påviser her at allegoriske innslag og moraliserende avslutninger avviker fra Sandels øvrige novellediktning. Til slutt analyseres de tre store novellene i samlingen *Figurer på mørk bunn* (1949). Her finner Billing at de typiske sandelske temaer føres opp til overflaten og blir mer eksplisitt uttrykt enn tidligere, samtidig som en mer pessimistisk holdning på kvinnekjønnets vegne blir merkbart (s. 223). Idet forfatterens uttrykk for ”sannhet” får mer preg av åpen stillingtagen, knyttes den heller ikke lenger til det språkløse, slik tilfellet var i novellene fra 1920- og 30-tallet.

Avhandlingens sammenfatning fastlår Sandels innsikt i kvinnene som tapere i samfunnet. Ved å tøy skillelinjene mellom realisme og modernisme problematiserer Sandel beretterrollen og viser dens grunnleggende subjektivitet. Slik oppstår en ”via negativa” som uttrykk for ”*upplevelsens autenticitet*”, hevder Billing.

Avhandlingens tesis er altså sammensatt. Mangfoldet fører til at angrepsvinkelen for undersøkelsen i noen grad blir uklar og meget omfattende, med det resultat at analysene heller ikke i tilstrekkelig grad kan underbygge hypotesene. Innledningen inneholder doktorandens egen karakteristikk av novellmaterialet, og leder til en tesis som angår såvel innhold som formelt uttrykk. Først et stykke ut i avhandlingen kommer Billing i sterkt avhengighetsforhold til feministiske forskere, og dette medfører en modifikasjon av hennes egne, opprinnelige idéer, med uheldige følger som resultat. Nå innføres aspekter som genrelativisme, uklar realisme, modernisme og ironi, og i tillegg et genusaspekt, i en ny vikarierende tesis eller forklaring på særpreget ved Sandels diktning, til erstatning for den innledende påpekning av den fenomenologisk pregede dikotomien løgn/sannhet.

Denne dikotomien søkes etter hvert forklart som utslag av kvinnens plassering innenfor et genusystem, evt. (med Moi) en spesifikk *kvinnelig* erfaring av levd liv. Det problematiske er bare at genuskontrakten, som forutsetter en realistisk fremstilling av kvinners sosiale innordning, i noen grad må komme til å torpedere tidligere antydninger av en fenomenologisk sannhet som leder til språklige og narratologiske modernistiske litterære uttrykk.

Billing har et bevisst forhold til valg av tekstgrunnlag for undersøkelsen. I avhandlingen s. 20 sier hun: "I analyserna utgår jag från novellerna som de ser ut i samlingarnas originalutgåvor.". Det siteres altså fra førsteutgaver i bokform, mens noveller som ikke inngikk i disse originalutgavene, men først ble opptatt i bd 4 og 5 av *Samlede verker* (1950–51), siteres etter denne utgave. Men de egentlige førstetrykkene var for en stor del av dette tekstmaterialets tilfelle å finne i ulike literære magasiner og avisbilag. Billing gir bare i enkeltstående tilfelle slike opplysninger, selv om vi vet at at en rekke av novellene ble omarbeidet før de gikk inn i samlingene – noen av dem skiftet også tittel. Her burde de egentlige førstetrykkene, og også det rike manuskriptmateriale ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, ha vært konsultert.

Billing har heller ikke berørt spørsmålet om den språklige pålitelighet i tekstversjonene i *Samlede verker* (1950–51). Språkformen i denne utgaven er modernisert i forhold til originalene. Cora Sandel var selv ikke ansvarlig for dette, og det er grunn til å være på vakt overfor den form hennes tekster har fått i *Samlede verker*. Forlagskorrespondansen, tilgjengelig på Nasjonalbiblioteket i Oslo, viser at forlaget gikk lenger enn forfatteren ønsket i språklig modernisering. Sandels forlegger Harald Grieg refererer i brev til Sara Fabricius 18.02.1950 et forslag fra Gyldendals korrektursjef, som foreslår språklig modernisering i en planlagt utgave av *Samlede verker*: "I 'Figurer på mørk bunn' er fru Sandel gått over til å bruke dobbelt konsonant mer enn før, f.eks. opp, nettopp, o.s.v. Jeg ville foreslå at vi også bruker y etter ø, f.eks. øy, øye, bøye o.s.v., og at ll eller nn blir brukt i fortid av verbene ville, skulle, kunne. Likedan burde formene gjennom og mellom innføres. Derimot mener jeg at vi skulle beholde efter, frem – ikke etter og fram – og unngå praktisk talt all a-endelser." (NBO Brevsamling 537). Harald Grieg til Sara Fabricius i brev av 13.09.1952: "I Deres forrige brev skriver De at De akter å følge Riksmålsforbundets rettskrivning." (NBO Brevsamling 537). Det er ikke fullt samsvar mellom korrektursjefens forslag og Sandels språkpolitiske stilling, idet hun er mer konservativ enn forlaget foreslår.

Selv om Billing holder seg til førstetrykk i bokform, er altså tekstsituasjonen slik at hennes analysemateriale ikke er homogent, uten at hun har berørt dette problemet.

De problemer som knytter seg til den noe upresise drøftingen av tesis, blir aktuelle også når det

gjelder utvalget av analyserte tekster. Man savner en begrunnelse for hvordan utvalget er foretatt. Samtlige tekster i *Dyr jeg har kjent : historier for gammel og ung* er med, mens ingen tekster fra den posthumt utgitte *Barnet som elsket veier* er funnet verdige til bredere omtale. *Dyr jeg har kjent* har en vanskelig genretilknytning. Det har også noen av tekstene i den posthume samlingen, samtidig som den også inneholder noveller av mer tradisjonelt merke. Derfor er det merkelig at denne boken er utelatt, mens dyrehistoriene er med.

Det er også påfallende at det mangler egentlig begrunnelse for valget av analyserte tekster fra de tre tidligste samlingene. På s. 68 sier Billing at hun vil legge vekt på å vise hvordan Sandels tekster gir en "autentisk bild av kvinnors opplevelser som kønsvarer". Dette er en meget sterk innsnevring i forhold til avhandlingens tesis, som rommer mye mer enn antagelsen om en spesifikk kvinnelig opplevelse, og det er en innsnevring som heller ikke følges i fortsettelsen, hvor såvel kvinners som menns og barns opplevelser er emnet. Billing har heller ikke gått inn på kvalitetskriteriet i sin omtale av utvalget. Det eneste som i tillegg sies (s. 76) er at utvalget er laget for å "visa på representativa drag i 1920- og 30-talsnovellistiken som helhet, drag som förut inte i särskilt hög grad har uppmærksamrats." Dette er langt videre enn "autentisk bild av kvinnors opplevelser", men slett ikke presist nok. Man savner for eksempel en redegjørelse for hvordan forfatteren vil velge tekster som kan uttrykke ulike genretrekk, og den språklige modernitet hun finner representativ for Sandel.

I første hovedkapittel, som omhandler samlingene fra 1920- og 30-årene, og hvor forfatteren på grunn av omfanget er nødt til å gjøre et utvalg, analyseres noveller i forhold til temakretsene *avvikeren, makten, moderskapet og barnet*. Disse kategoriene er hverken genrespesifikke, fortelle-tekniske, språklig-stilistiske eller modernistiske. Hvorfor eller hvordan Billing har valgt nettopp de tekstene hun analyserer under sine tematiske kategorier, sies det heller intet om.

Når hensikten med avhandlingen er å avklare påståtte særdrag ved Sandels novellekunst, er det underlig at slike tekster som f.eks. "Lort-Katrine" og "Larsens" fra debutsamlingen *En blå sofa og andre noveller* (1927) ikke er med. Disse regnes av mange Sandel-kjennere som noen av hennes mest karakteristiske tekster, og samtidig som noen av hennes kunstnerisk beste. På bak-

grunn av Billings sterke interesse for f.eks. synsvinkelskifter, og forholdet mellom fortelleren og et uforstående, fordømmende kollektiv som den subjektive fortellerinstansens motsetning, er det høyst merkelig at f.eks. "Lort-Katrine" ikke blir gjort til gjenstand for nærmere behandling. En analyse av denne teksten ville være særdeles relevant i forhold til flere av avhandlingens teser: den instabile beretter, usikkerheten med hensyn til tekstens norm, ironien som virkemiddel, og spillet mellom det fortalte og det usagte, som avslører dikotomien mellom avvikeren og et uforstående fellesskap, kvinnen som utsatt og sårbar – det er her alt sammen, inklusive det såkalte genusperspektivet! "Lort-Katrine" ville vært et vel så karakteristisk eksempel på avvikers situasjon, og på Sandels hyppige spill med kollektivets og beretterens vekslende synsvinkel, som f.eks. de analyserte "Madame" eller "En gåte".

I novellen "Larsens" er det andre trekk som springer leseren i øynene. Her blir det språk- eller ordløse – av doktoranden selv regnet som et vesentlig kjennetegn ved Sandels tekster og ved hennes påståtte modernisme – direkte tematisert. Siden dette er en av Sandels ypperste novelletekster, burde den i det minste vært nevnt, for å vise noe av variasjonsbredden i hennes novellekunst. "Larsens" kunne sagt like mye om maktrelasjonene mellom ektemann og undertrykt ekteustru, og om kvinnens ordløse livsopplevelse, som f.eks. den analyserte "Skred". Og tekster fra *Barnet som elsket veier* ville sagt like mye om Sandels barneskildringer som f.eks. "Barnet".

Billing gjennomfører s. 21–29 en drøfting av novellegenren, og av forholdet mellom novelle og genusperspektiv. Man stiller seg tvilende til en påstand (s. 26) om at novellen er mer egnet enn andre genre til skildring av marginaliserte grupper – blant annet kvinner. Om Cora Sandels forhold til novellen sies det heller ikke mye spesifikt. Bare at dette var "en form som passade hennes sãtt att beretta" (s. 27), fordi den svarte til hennes virke som maler, og fordi hun gjennom novellen kunne fortelle virkelighetsnært om kvinners situasjon i samtiden. Den problemstilling som ligger snub-lende nær, særlig på bakgrunn av Billings interesse for selve genreaspektet ved Sandels tekster, gjelder forholdet mellom episk format og fremstilling av den type sannhet Sandel er opptatt av. (Ofstad 1946 understreker f.eks. det språkløse som et særdrag ved hovedpersonen i *Alberte*-trilogien,

sett som et av romanverkets klareste kjennetegn.) Den amerikanske forsker Judith Leibowitz skriver i sin bok *Narrative Purpose in the Novella* (1974) at "the novella may be understood in terms of its generic aesthetic goal, or narrative purpose", og mener at "stylistic devices are in themselves relatively unimportant to generic distinction." (s. 15). Leibowitz finner at noveller såvel fra 1800-tallet som i nyere tid sikter mot å "produce the artistic effect of simultaneous intensity and expansion" (s. 112). En klarere drøfting av slike spørsmål burde vært trukket inn som begrunnelse for at det bare er *novellene* som er emne for Billings avhandling.

Ifølge avhandlingen (s. 222) har Sandel "en ambition att framställa en autentisk bild av kvinnors verklighet". Dersom vi i likhet med Billing ser Sandels kvinneskikkelser og de situasjoner de inngår i som typiske for en utbredt genuskontrakt, burde de også kunne kalles realistisk litteratur. Novellen er per definisjon mer å regne som livsutsnitt eller situasjonsbilder enn romanen, og gir lite rom for fremstilling av mer omfattende psykologiske og episke sammenhenger, men uten at genren av den grunn trenger å være modernistisk. *Typiske situasjoner* kan også være et klart realisme-kriterium. Slik lest blir Sandels noveller realistiske.

Den omtalte genuskontrakten er bestemt som en samlet erfaring av kjønnsavhengige, biologiske, historiske, sosiale, psykologiske og økonomiske faktorer. Skjønnlitteratur som gir uttrykk for noe av dette, slik Sandels noveller ifølge Billing gjør, skulle da i prinsippet uttrykke noe reelt eksisterende i den menneskelige, les kvinnelige, livsverden, og per definisjon være realistiske.

Problemet oppstår idet Billing innfører en lesesmåte der *realistiske* fremstillinger blir tolket som *modernistiske* uttrykk. Her tror jeg hun er kommet i skade for å feiltolke forfatterens retoriske og narratologiske virkemidler. La oss som eksempel ta Billings analyse av en novelle som mesterstykket "Carmen og Maja" fra samlingen med samme tittel. Hovedvekten legges på maktspeilet mellom to unge piker som kjemper om en ung manns gunst. Scenen er en togkupé. Kampen om mannen er her ifølge Billing mindre viktig enn selve rivaliseringen mellom de to kvinnene, som ikke slåss med *ord*, men med *blikk*. Hovedpoenget for Billing er (avhandlingen s. 127) at denne teksten "handlar om en icke-verbal maktkamp.

[...] Verbal tystnad framställs [...] som en kvinnlig strategi eller egenskap [...]". Billing forener altså det språklige med genusaspektet i sin tolkning, men her uten å nevne modernismespektet eksplisitt.

Man kan innvende at selv om *novellepersonene* ikke snakker, så er *forfatterens* situasjonstegning og personskildring presis og realistisk nok. Det kan godt kalles *realisme* når personer som ikke kjenner hverandre, ikke taler sammen. Da reagerer de ofte intuitivt og umiddelbart på hverandres utseende og nærvær, og kommer indirekte til å gi mimiske uttrykk for sine egne psykologiske karakteristika, slik teksten beskriver det. Dessuten kan også *mannlige* forfattere beskrive situasjoner der fortelleren observerer det ordløse handlingsmønsteret hos tre personer som tilfeldigvis møtes i en togkupé. Man savner altså en overbevisende forklaring på hvorfor fremstillingen i "Carmen og Maja" eventuelt skulle være uttrykk for en spesi-
fikk feministisk modernisme.

Billing ser altså noe "språkløst" som en modernistisk tendens i novellene, og knytter dette til et overordnet genusaspekt. Begge påstander er problematiske. De ser ut til å være inspirert av Ruth Essex's nokså spekulative bok *Cora Sandel: Seeker of Truth* (New York, Peter Lang 1995), der Essex ser Sandel som "a key personage and matrix in birthing the contemporary feminist plot" (s. 2). Essex, som bygger på innflytelse fra navn som Freud, Derrida og Cixous, kommer til at "feminine writing acts linguistically as a disruptive force and socially as a revolutionary one." (s. 13), og ser Sandel som en "Modernist Feminist" (s. 17), preget av "Resistance to the male literary and artistic paradigm" (s. 16). Slektskapet med Essex's synspunkter er merkbart i Billings fremstilling, men mye tyder på at inspirasjonen går lenger enn hun selv er villig til å innse. Både hos Essex og Billing møter vi påstanden om at kvinnelige forfattere i modernismens tidlige fase utviklet en eget kvinnelig uttryksmåte, en form for "kvinnelig modernisme", betinget av forfatternes situasjon som kvinner i en verden preget av mannsdominerte strukturer. Deres opplevelser og litterære uttryksmåte formes som brudd med det mannlige gjennom underliggende antydninger, ironier og alternative plotstrukturer.

"Den ironiska distansen och den djupa tystnaden i novellernas centrum förmedlar ett problematiserande och ett misstroende inte bara in-

för berättarakten som sådan, utan för själva språket och möjligheten till kommunikation människor emellan", skriver Billing (s. 102). På s. 107 går hun lenger, og taler om "den negativa språksynen" som preger Sandels kvinneskildringer. "Det verkliga, sanna språket, det som går ända till roten av det onda och vänder det till något gott tycks vara omvärt med något hotfullt och farligt, eller bara dunkelt och onåbart, och är därför outtalbart." (s. 114). På s. 131, kobles "språklöshet [...] till [...] sanning" i Sandels fremstilling av kvinner.

Når det gjelder antagelsen av et skille mellom mannlige og kvinnelige uttryksmåter, går Billing utlatteligg lang: "Mannens språklige strategi kan man [...] betrakta i linje med genussystemmodellen. [...] Den 'performative talakten' som är den språkfilosofiska benämningen på ett uttalande som samtidigt innebär en handling [...] har traditionellt förbehållits mannen [...] Att kvinnor inte hade samma tillgång som män till denna typ resultatnriktat språk menar jag gestaltar sig i Sandels kvinnliga karaktärer. Deras språklige makt ligger på ett annat plan, på att få resultat genom att skapa känslor av behag eller [...] obehag." (s. 111). Dette er en drøy påstand. Det betyr nemlig at alle språkhandlinger utføres av menn! Men Austins talehandlingsteori (blant annet beskrevet hos Mats Furberg i boken *Saying and Meaning: a Main Theme in J. L. Austin's Philosophy* fra 1971) opererer ikke med noe slikt avgjørende skille mellom menn og kvinner. Austins teori, som innebærer et skille mellom performativt og konstativt språk, en teori som vi gjerne kan karakterisere som lingvistisk fenomenologi, innebærer at den såkalte performative tale er en talehandling som er meningsfull, i motsetning til konstanterende. Selvsagt vil det kunne påvises performative talehandlinger som ikke kan (eller kunne) utføres av kvinner. Når en dommer, på et tidspunkt før det ble adgang for kvinner til å bekle slike embeter, sa "tiltalte dømmes til...", måtte dette nødvendigvis være mannlige språk. Men når Austin taler om det illokusjonære og performative språk, er dette å forstå helt generelt. Også kvinner utfører – selvfølgelig – talehandlinger, det er en del av språkets vesen og en forutsetning for at mennesker kan kommunisere. Det er først når vi trekker inn den nødvendige *kontekst*, som alle talehandlinger er avhengige av, at det eventuelt blir mulig å skille mellom arten av menns og kvinners talehandlinger. Å si at "den performative talakten [...] har traditionelt förbehållits mannen" er

derfor for meg et eksempel på spekulative genus-teorier drevet in absurdum. En nærmere analyse av Sandels språklige virkemidler, bygd på Austins talehandlingsteorier i mer edruelig versjon, ville sikkert kunne gi interessante resultater. I et slikt perspektiv måtte man selvsagt undersøkt de realistiske kontekstsituasjoner – i dette tilfelle eventuelt kvinners sosiale og kulturelle posisjoner – som danner resonnansbunn for selve talehandlingene – eller mangel på slike. Dette innebærer imidlertid at *realismens* kode ville være den styrende i tolkningen av det språklige aspekt i de beskrevne situasjoner.

Man kan derfor spørre om den påståtte kombinasjon av genusperspektiv og språklig definert *modernisme* nødvendigvis er det beste redskap til en forklaring av det tematiske, stilistiske, formelle og genremessige særpreget ved Cora Sandels novellediktning. Det er også tankevekkende at modernismeaspektet ikke trekkes inn i en rekke av bokens analyser, som i stedet kommer til å legge avgjørende vekt på realistiske motiver og en realismebeholdt problematikk knyttet til genusperspektivet og den såkate genuskontrakten. Dette samsvarer med min egen oppfatning: Sandel skriver innenfor realismens kode, men med utpreget personlig stil og form.

Men Billing ser ut til å mene at modernistiske virkemidler er nødvendige for å beskrive ”tanke, opplevelser, känslor och minnen” (s.12). Bare modernistiske uttrykksmidler kan formidle ”opplevelsens autentisitet” (s.12), og dette modernismetrekket blir bestemt som språkløshet. Det er også et sentralt synspunkt at det ”ordløse”, det som ikke kan uttrykkes, samtidig er det ”sted” som rommer den særlige Sandelske ”sannhet”. En novelle som ”Carmen og Maja” er imidlertid kjennetegnet ved et presist og rammende ordvalg, og teksten mangler slett ikke realistisk sammenheng eller eksplisitt uttrykt mening. Her er det nødvendig med en opprydning. En ting er litterære personer som ikke snakker, eller som eventuelt gjerne ville snakke, men som ikke finner ord for sine følelser og opplevelser. Noe helt annet er en forfatterstrategi som går ut på å skildre slike personer. Den norske forsker Olaf Øyslebø har interessert seg sterkt for ikke-verbal kommunikasjon, og i denne sammenheng også skrevet om Cora Sandel – i form av et kapittel i boken *Det usagte sagt: studier i ikkeverbal kommunikasjon i tale og tekst* (1992), en bok som forøvrig mangler i av-

handlingens litteraturliste. Ifølge Øyslebø er det ikke forfatteren som mangler ord, men eventuelt de diktete figurer. Øyslebø skriver i forbindelse med Sandel: ”Det primære målet har vært å vise hvor mye denne vesle sektoren faktisk kan formidle av meningsinnhold mellom mennesker. [...] leseren selv [...] må realisere antydningene, til forskjell fra et skuespill, hvor de ikkeverbale uttrykkene formidles synlig og lydlig fra scenen.” (Øyslebø 1992, 121).

Men slik *ikke-verbal kommunikasjon* er noe annet enn *det utsigelige*, et velkjent litterært topos såvel innenfor romantikken som modernismen. I en fersk svensk avhandling, *läsningar av INTET*, 2000, skiller Anders Olsson mellom på den ene side ”det negativa som en egenskap i själva språket [...] intighetens syntax eller språkform som man ofta identifierad med en modernistisk hållning.” og på den annen side ”Intet som figur och ’glosery’” (s.8). Anders Olsson refererer blant annet til språkfilosofen Gerald L. Bruns, som mener at den moderne ”negativitetens diskurs” sikter mot å gjenopprette en opprinnelig sammenheng der språk og væren er deler av en *helhet*. På den andre side står *intetheten*, en nihilistisk opplevelse av en absolutt meningstomhet. En ting er med andre ord at noe fremstilles som utsigelig i et diktverk, noe helt annet er å fremstille selve intetheten – ikke som en definerbar filosofisk posisjon, men snarere som en nihilistisk livsfølelse (Olsson, 15).

Billings uavklarede oppfatning av det usagte dekkes ikke egentlig av noen av disse posisjoner. I innledningen til det første av de store analysekapitlene (avhandlingen s.75) tales det om ”spänningen mellan det uttalade och det förtigna. I Sandels framställning ligger den sanning – eller den *opplevelsens autentisitet* – hon vill uttrycka i det tysta, det icke-språkliga eller det onämbara.” Billings egne analyser viser at det hverken er romantikkens eller modernismens opplevelse av språkets negativitet, og heller ikke en nihilistisk livsopplevelse, som er emnet. I stedet dreier det seg om en språkmektig forfatters bruk av ikkeverbale strategier i fremstillingen av personer og hendinger i et genusperspektiv; altså en ”språkløshet” i den mening Olaf Øyslebø har vært opptatt av når han ser såkalt ”paraspråk” som velegnet uttrykksmiddel for en realistisk gjengivelse av indre opplevelser (Øyslebø 2001, 99).

La oss ta et eksempel: den utførlige og informative analysen av ”Kunsten å myrde”, en av Sandels tidligste, fineste og mest typiske noveller. Billing

gir en god innføring i tekstens særpreg (avhandlingens s. 76–83). Etter en innledende redegjørelse for beretterposisjonen følger et handlingsreferat som gjengir hva en av novellepersonene har fortalt til beretteren, med en karakteristisk dobbelthet i beretterperspektivet som resultat. En diskusjon av novellens sammensatte normsystem viser at fortellerskens og beretterens etikk skiller seg fra hverandre. Spillet mellom disse ulike etiske posisjoner ”står i centrum för novellen”, heter det s. 78.

Dette leder Billing til å fastslå at beretterens innsikt om den patriarkalske normens overveldende makt gjør ”ironin [till] en överlevningsstrategi [—] Berättaren förstår normen och kan se saken från dess sida [...] Men samtidigt som — och genom att — hon säger orden ifrågasätter hon dem inför sig själv och lesaren, och ställer sig på så sätt utanför normens ramar.” (s. 79) Om det rent språklige uttrykk vises det til at teksten består av en rekke uavsluttede replikker og tankestreker, der ”Mycket framkommer i antydningar. Den berättelse som når läsaren är alltså inte hel och avslutad. Den berättelse som inte berättas explicit blir alltså ändå synlig [...]” (s. 80 f.). Men Billing gir ingen språkfilosofisk, men derimot en narratologisk preget forklaring på fenomenet. Dessuten påpeker hun at teksten er underskrevet *Grand Sables 1920* og at den anvender ”ett berättarjag med likheter hos henne själv” [dvs. Cora Sandel/Sara Fabricius] (s. 82).

Med grunnlag i datering og det selvbiografiske preg er en alternativ lese måte like nærliggende. (Denne alternative lese måte skylder jeg min venninne og erfarne kollega, lektor Anita Eger Gervin, som har meddelt meg den muntlig.) Det hendelsesforløp som består i at Germaine tar livet av seg på grunn av mannssamfunnets sosiale normer og utstøtelsesmekanismer er ikke vanskelig å forstå. Kanskje like interessant, men *ikke* nevnt, er at teksten iallefall til en viss grad kan leses som en allegorisk kommentar til verdenssituasjonen omkring 1920. Novellen hadde lang tilblivelsestid; det finnes en tidlig versjon fra 1919 med tittelen ”Forstudie”, en neste versjon fra 1922 med tittelen ”Synspunkter”, før teksten fikk sin endelige form under tittelen ”Kunsten å myrde” og ble innlemmet i novellesamlingen *Mange takk, doktor og andre noveller* fra 1935. Der er den (kanskje diskutabelt?) datert 1920. Det er først i denne endelige versjon av teksten at personene har fått sine navn — og de er neppe tilfeldig valgt: nemlig Germaine og Francine — svarende

til de stridende nasjoner Tyskland (Germania) og Frankrike. Kunne det rett og slett være at teksten på ett plan lar seg tolke allegorisk, som et bilde på menneskefiendtlige ideologier og undertrykkelsesmekanismer som fører til stridigheter, utstøtelse og død? Kan det destruktive underliggende handlingsforløpet egentlig uttrykke en kritikk av kreftene bak krigen? Også privatpersonen Sara Fabricius var dypt rystet av krigens vesen. I 1936 skrev hun i et brev til venninnen Nini Roll Anker: ”Blir det virkelig krig igjen, er det best å dø. Hva glede har en av å leve i en verden som denne — alt vi gjør er forgjeves, ikke minst den naturlige funksjon å fostre ungdom.” (NBO Brevsamling 171)

Det finnes også andre eksempler hos Sandel på at hun ikke var fremmed for en allegorisk uttrykksmåte. I forbindelse med tekstene i *Dyr jeg har kjent : historier for gammel og ung* skriver Billing s. 184 at ”djurens liv framstår nærmast som en bakgrund eller till och med som en allegori för mänskligt liv. Detta utgör novellernas styrka...”. Et allegorisk innslag i Sandels forfatterskap har vært trukket frem også i andre sammenhenger. Elizabeth Rokkan og Stein Ugelvik Larsen leser for eksempel novellen ”Stort syn og smått syn” fra 1946, trykt i den posthume *Barnet som elsket veier*, som en allegorisk fremstilling av den økende tyske innflytelsen i mellomkrigstidens Europa, vist gjennom en historie om forholdet mellom mennesker i en småby (avhandlingens s. 192).

Allegorien er som kjent meget velegnet til å uttrykke satire, og litteraturhistorien viser tallrike eksempler på allegorier med politisk innhold. Realistene var slett ikke fremmede for genren, mens modernistene, med sin interesse for kunstverkets autonomi og dets mytiske mønstre, ikke nettopp elsket den.

Dersom det har noe for seg å lese ”Kunsten å myrde” allegorisk, i tillegg til realistisk, peker det vel mot realisme, *ikke* modernisme — til tross for tekstens språklige og berettertekniske særdrag.

Cora Sandel eksperimenterer med beretterfunksjonen ”på ett ibland ironiskt och ofta ifrågasättande sätt”, sier Billing (s. 98), som forbinde dette trekke med Sandels feministiske modernisme. På s. 55 skriver hun om Sandels subtile ironi over eldre litterære fremstillingsformer som et uttrykk for modernismens ”subjektiva sanning[en]”. I ”Kunsten å myrde” og ”Enken”

finner hun at Cora Sandel ”förhåller sig ironiskt till den realistiska beträttartraditionen” (s. 87). Om ”Mange takk, doktor” skriver hun (i en ufullstendig setning): ”den ironi som kommer til uttrykk är främst den kvinnliga huvudpersonens egen, och den djupa, mer allvarliga och mörka ironi som slutrepliken innebär.” (s. 147). Uten å si det klart, ser Billing ut til å operere med ulike former for ironi: dels en modernistisk, knyttet til beretterteknikken, dels en mer tradisjonell.

Billings definisjon av ironi er enkel: ”Ironi kan sägas utgöra en klyvning mellan vad som sägs och vad som menas” heter det (s. 90). Men det ville virket oppklarende om hun hadde nyansert og spesifisert det hun sier om ironien som virkemiddel. Forutsetningen for at ironi skal kunne oppfattes og fungere i en kommunikasjonssituasjon, f.eks. i forholdet mellom forfatter og leser, er vel at det eksisterer verdier felles for sender og mot-taker. Avhandlingens innledende tesis om mot-setning mellom sannhet og løgn må oppfattes som en hypotese om et slikt stabilt verdigrunnlag og altså som mulig utløser av ironi. I det hele er den ironiske formidling et så markant kjennetegn ved Sandels diktning, at det ville ha styrket fremstillingen med en samlet diskusjon av dette fenomenet, som man kunne kalle en *stabil ironi*, fordi den så tydelig refererer til en underliggende norm der de svake, utstøtte og hjelpeløse personenes *menneskeverd* er det sentrale. Dette er neppe en subjektiv, men en *allmenn* norm i Sandels novellediktning, og det er en norm som gjør ironien mulig. Men en slik stabil ironi er neppe et modernistisk trekk, slik Billing hevder at ironien fungerer hos Sandel.

Avhandlingen inneholder eksempler på sakfeil som antagelig skyldes ufullstendig kjennskap til norske forhold. Billing skriver (s. 21 og s. 50) om realisme-landet Norge. Her må hun være falt som ukritisk offer for fremstillingen i eldre norske litteraturhistorier, og for en påstand hos Ruth Essex, som i innledningen til sin bok om Sandel feilaktig hevder at realisme var altdominerende i norsk litteratur i årene etter 1905 – en klart uriktig påstand. På s. 50 sier Billing at vi ikke hadde noen lyrisk modernisme i Norge før på 1950-tallet – men Norge mønstret en rekke klare innslag av modernisme i lyrikken allerede fra ca 1915 av, og med en ny blomstring i 1930-årene, med navn som Uppdal, Rytter, Jacobsen, Gill og Boyson (som i parentes bemerket *ikke* først og fremst var

prosaist, slik doktoranden hevder) – Boyson var en av Norges fineste modernistiske lyrikere i det 20. århundre, inspirert fra fransk symbolisme og modernisme.

Det er heller ikke korrekt at novellen hadde lav status i Norge på dette tidspunkt, dvs. omkring 1920- 1930. Vi kan peke på forgjengere som Alexander Kielland, Jonas Lie, Amalie Skram, Sigbjørn Obstfelder, Hans Aanrud, Sigrid Undset, Olav Duun, Olaf Bull, Tarjei Vesaas, Johan Borgen, Rolf Stenersen, Emil Boyson og en rekke andre, som forut for eller samtidig med Sandel skaper ulike varianter innen novellegenren. Borgen debuterte i 1925. I 1927 utgav modernisten Emil Boyson sin historie *Sommertørst*. Rolf Stenersen, som debuterte i 1931, skrev klart ekspresjonistiske novelletekster. Det samme gjorde Tarjei Vesaas, f.eks. med *Leiret* og *hjulet* fra 1936. Slike fakta burde vært interessante i forbindelse med en diskusjon av Sandels noveller, men det skjer ikke her. Viser Sandel likhetstrekk med slike norske modernister og novellister, eller avviker hun fra dem?

I note 62 (s. 245) karakteriseres den norske nyrealismen (dvs. den realistiske diktning i perioden ca 1905–1930) som samtidig ”krassare och mera objektivt betraktande” enn den kritiske realismen. Det første er uriktig. I note 64 (s. 246) vises til Sigurd Hoels og Ronald Fangens slektledd (diktere på 1920- og 30-tallet), som på 1950-tallet, ”hade kommit att uppfattas som modernistisk”. Dette er åpenbart ikke riktig, Hoels og Fangens forfatterskap blir også i våre dager oppfattet som preget av psykologisk realisme og sosiale perspektiver, et særpreg de deler tross Hoels kulturradikalisme og Fangens kulturkonservative holdninger.

Fremstillingen er klart disponert, den gjør forbilledlig bruk av og rede for sine kilder, og henviser til dem i et enkelt ordnet apparat av slutt-noter, fortløpende nummerert – en praktisk og oversiktlig ordning. Det finnes bare noen få eksempler på at notene ikke gir helt nøyaktige opplysninger. Således oppgis i note 193 (s. 253) feil ugivelsesår for Janneken Øverlands store Sandelbiografi: 1996 er angitt, mens det korrekte skal være 1995, noe Billing forøvrig oppgir i alle andre sammenhenger. I note 245 (s. 256) referes til en anmeldelse fra 1949-årgangen av avisen *Bergens Tidende*, undertegnet signaturen ”E. B.”. Det ville ikke vært vanskelig å verifisere at bak disse bok-

stavene skjuler seg den senere litteraturprofessor Edvard Beyer, som i en periode var anmelder i denne avisen.

Det er som sagt storartet at Billing bygger på originalutgaver i sitt studium, og at hun siterer i Sandels eget språk. Men ser man nærmere på sitatene, blir man betenkt. Her finnes nemlig omtrent intet norsk sitat uten en eller annen liten språkfeil – altså ikke trykkfeil, men svesismer. Noen få eksempler: I note 104 (s. 248) siteres fra et brev Sandel skrev til sin norske venninne, forfatteren Nini Roll Anker. Brevet handler om Sandels forhold til hjemlandet, og inneholder ordene ”lengtet jeg”. Hos Billing blir det til ”lengtet jag”. I et sitat fra novellen ”En gåte” (*Mange takk, doktor*) siteres (s. 98) ordet ”fögrunnen”, mens det norske ordet er ”forgrunnen”. På samme måte hører vi (s. 111) om ”læmpen” der det i originalen står ”lampen”, altså med norsk ortografi. Andre eksempler i fleng: ”verlden” istedet for det norske ”verden” (s. 115, s. 217), ”modern” istedet for ”moderne” (s. 139), ”från” istedet for ”fra”, (s. 149 og s. 162), ”orden” i stedet for ”ordene” (s. 185), ”då” istedet for ”da” (s. 185), ”vid” istedet for ”ved” (s. 186), ”sperr” istedet for ”sperre” (s. 194), ”iallafall” istedet for ”iallefall” (s. 197), ”enastående” istedet for ”enestående” (s. 198), ”vad” istedet for ”hva” (s. 217), ”landsflyktighet” istedet for ”landflyktighet” (s. 220) osv. Listen kunne lett forlenges.

I avhandlingen (s. 179) peker Billing på en felles erfaring for novellepersonen, papegyøyen Papen og eksilforfatteren Sandel, alias Sara Fabricius: begge ”levde større delen av sitt liv utanför Norge och [Sandel hadde] enligt egen utsago problem med norskan av den anledningen”. Belegg for dette finner Billing i et intervju med forfatteren fra 1962, sitert hos Øverland 1995, s. 351. Der sier Sandel: ”jeg har ikke noe språk lenger. Jeg har mistet det [...] jeg har overlevd 18 rettskrivningsreformer. Eller kanskje det bare er 17. Rett skal være rett.” Dersom rett skal være rett, overlevde Sandel bare fire slike reformer, nemlig i 1907, 1917, 1938 og 1959, men de er mange nok, og har gjort sitt til en stor varians når det gjelder moderne norske stavemåter. Ikke desto mindre: Sandel mistet ikke grepet på sitt norske språk. Mye av den språklige ”usikkerhet” man i dag mener å finne i hennes tekster, skyldes inngrep av andre. Selv klager hun i et brev til Sigurd Hoel over at hun er ”dårlig vernet mot filologer [...] Jeg har ikke annet å holde meg til enn mit øre”. (Brev fra Sara Fabricius til Sigurd Hoel, Uppsala 14. mars 1952. NBO

Brevsamling 350. I samme brev heter det: ”Jeg er like fortvilet som noen annen over den fryktelige vulgariseringen og utarmelsen av vort sprog, som under navn av utvikling foregår hjemme [...]”. I brevet svarer Fabricius bekreftende på spørsmål om hun ønsker å bli medlem av Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur, som har til formål å arbeide for riksmålets sak.) Sandels øre gjør henne imidlertid til en stilens og nyansenes mester, og hun henfaller ikke til den type svesismer som jeg har påvist ovenfor, hverken ortografisk eller syntaktisk. (Om svesismer: Se Finn-Erik Vinje 1972. *Svesismer i moderne norsk*. Skrifter/Norsk språknemnd; 9. Oslo, Cappelen.) De ordene det er vist til, staves dessuten ens gjennom alle norske rettskrivningsreformer, og Billings sitater er derfor ikke uttrykk for Sandels angivelige problemer med å beherske sin norsk etter mange års utlendighet. Billing hadde gjort klokt i enten selv å være mer nøyaktig i sine avskrifter, alternativt i å la en norskkyndig kontrollere sitatene!

Går vi over til oversikten over ”Källor och litteratur”, dvs. til avhandlingens bibliografi, finnes det, bortsett fra én helt avgjørende mangel, bare noe rusk som burde vært unngått. Mangelen består i at en del av avhandlingens primærmateriale, nemlig utgaven av Sandels *Samlede verker* 1–7, 1950–51, ikke er tatt med. Det er relativt alvorlig. Man kunne også ventet at Steinar Gimnes var ført opp som utgiver av den posthume samlingen *Barnet som elsket veier* (1973) – men det er han ikke. Billing gjengir heller ikke de fullstendige titler på novellesamlingene fra 1927, 1932 og 1935. De heter *En blå sofa og andre noveller*, *Carmen og Maja og andre noveller* og *Mange takk doktor og andre noveller*. Sandels genremarkør er falt bort, både i Billings bibliografi og når hun omtaler tekster fra disse samlingene i selve avhandlingen. Ellers er bibliografien ført med god konsekvens og gir relevante opplysninger for de titler som listes opp.

Men en ting savnes sårt: nemlig et tittelregister over de analyserte tekster!

Bortsett fra en rekke norske utrykte hovedoppgaver er Billings fremstilling hittil den eneste som i sin helhet er viet Cora Sandels novellediktning. De problemene Billing har behandlet, er sentrale i forhold til tekstmaterialet. Påvisningen av spillet med beretterholdninger rammer noe av det mest særpregede ved Sandels noveller. Det samme gjør

påvisningen av forfatterens fine bruk av ironi, og hennes språklige strategier, der noe usagt både hos novellepersonene og i forfatterens egen narratologiske teknikk blir betydningsbærende. Konsentrasjonen omkring temaer som løgn og sannhet, makt og avmakt, og avvikerer og den utstøtte i forhold til et uforstående fellesskap, fremhever noe karakteristisk i hele Sandels forfatterkap. Men den gjennomførte studien gir neppe dekning for å karakterisere Sandel som spesifikt feministisk og modernistisk forfatter.

Vandringen gjennom Sandels tekster har likevel gått langs en vei med mange utsyn og nye impulser, og vil sikkert kunne gi inspirasjon til en rekke fremtidige litterære studier, både for Billing selv og for hennes lesere.

Bibliografi

- Bale, Kjersti 1989. *Friheten som utopi : en analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo, Novus
- Furberg, Mats 1971. *Saying and Meaning : a Main Theme in J. L. Austin's Philosophy*. Oxford, Blackwell
- Garton, Janet 1993. "Cora Sandel (1880–1974)", i *Norwegian Women's Writing 1850–1990*. London, Athlone s. 128–146
- Gimnes, Steinar 1973. *Cora Sandel : Barnet som elsket veier*. Oslo, Gyldendal
- Lebowitz, Judith 1974. *Narrative Purpose in the Novella*, i *De Proprietatibus Litterarum*, Indiana University, ed. C. H. Van Schooneveld. The Hague: Paris, Mouton
- Lervik, Åse Hiorth 1977. *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning : en studie over stil og motiv*. Oslo, Gyldendal
- Ofstad, Erna 1946. *Tre kvinneskikkelser i moderne norsk litteratur : Vibeke Jenny Alberte*. Oslo, H. Aschehoug & Co.
- Solumsmoen, Odd 1957. *Cora Sandel : en dikter i ånd og sannhet*. Oslo, H. Aschehoug & Co.
- Vinje, Finn-Erik 1972. *Svecismer i norsk*. Skrifter/Norsk språknemnd; 9. Oslo, Cappelen
- Øyslebø, Olav 1992. "Tonen som betydningsbærer i samtale. Om Cora Sandels roman *Kjøp ikke Dondi*, i Øyslebø *Det usagte sagt : studier i ikkeverbal kommunikasjon i tale og tekst*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 101–123
- Øyslebø, Olav 2001. Maurits Hansen som forteller : en studie av fortellemåter, språk og stil i de første romaner fra norsk miljø etter 1814. Oslo, Solum

Karin Edlund, *Från den västerbottniska frostmyren till den socialpolitiska hetluften. Astrid Våring, konservativ författare i Folkhemmets Sverige*. Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet. 2003.

Den västerbottniska författaren Astrid Våring föddes i Umeå 1892 och dog 1978. Hon romandebuterade 1924 och gav totalt ut femton romaner, ett par novellsamlingar, en diktsamling och en fackbok samt publicerade sig flitigt i pressen. Hon utbildade sig dessutom till lärarinna i Stockholm, var guvernant på västgötaslätten, journalist på den frisinnaede oppositionstidningen *Västerbottens-Kuriren*, folkbildningsvivre samt adjunkthustru och mor i Vänersborg, ordförande i Vänersborgs Moderata Kvinnoförbund och ensamstående tvåbarnsförsörjare i Stockholm.

Under en lång period har denna mångsidiga författare varit bortglömd i vår litteraturhistoria. Hon har emellertid nu blivit föremålet för Karin Edlunds doktorsavhandling *Från den västerbottniska frostmyren till den socialpolitiska hetluften. Astrid Våring, konservativ författare i Folkhemmets Sverige*. Titeln på avhandlingen ger en föreställning om den spännvidd som finns inom författarskapet och Karin Edlund behandlar det med syftet att uppmärksamma en föregångare till stora och betydligt mer etablerade västerbottensskildrare som Sara Lidman, Åke Lundgren och Torngny Lindgren. Därmed följer också självskrivet ambitionen att återuppväcka ett stycke svensk litteraturhistoria. Karin Edlund vill med sin avhandling undersöka hur "myten om landskapet och dess människor" (s. 16) gestaltas i författarskapet. Hon vill dessutom lyfta fram Astrid Våring som samhällskritiker, ett inslag som framträder i Vårings verk under hela den period som Edlund analyserar och som dessutom genomgår väsentliga förändringar. Tönvikten i avhandlingen ligger på fyra romaner, nämligen genombrottsromanerna *Frosten* (1926) och *Vintermyren* (1927), vilka utspelas i 1860-talets Västerbotten, *Katinka* (1942) som från västerbottnisk horisont skildrar tiden kring 1809 vid kriget mellan Sverige och Ryssland samt slutligen samtidsromanen *I som här inträden...* (1944). Ett skäl till att välja just dessa romaner är att de förenas av vad Edlund kallar "en längtan [...] till naturen och friheten, till något ursprungligt och äkta" (s. 12), och de kan därigenom placeras in i en nordisk litterär strömning under mellankrigstiden, då flera författare gestaltade och problema-