

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 118 1997

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Redaktionen tackar de professorer i ämnet som verkat som referenter under en tvåårsperiod:

Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Eva Hættner Aurelius, Ulla-Britta Lagerroth och Thure Stenström.

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows, Word for DOS eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-12-x

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1998

Hushållet som romanverkstad

– Fredrika Bremers *Familjen H**** och 1830-talets litterära debatt

Av ÅSA ARPING

'Om omöjligheten af en Svensk original-roman'

Jag har länge grubblat på orsaken, hvarför vi här i Sverige äga så få romantiska målningar ur allmänna lifvet, och hvarföre, bland vitterhetens behörigen afhägnade fält, det, som tillhör romanen, liksom synes vara dömdt, att evigt ligga i träde.¹

Året är 1829 och tidskriften *Heimdalls* redaktör J. E. Rydqvist är bekymrad. Romanläsandet är populärare än någonsin förr. Men – och det är detta som vållar honom huvudbry – den svenska romanproduktionen står i stort sett stilla.

I den ovan citerade upptakten till artikeln "Om omöjligheten af en Svensk original-roman", uttrycker Rydqvist en till synes seriös farhåga över den inhemska romanlitteraturens framtid. Tämli- gen omgående slår han dock över i en skämtsamt ton och framställningen utvecklar sig till en ironisk-jovialisk inventering av det svenska samhällets ogynnsamma förutsättningar för romanförfattare av internationell rang.

Slutsatsen är raljant pessimistisk. På samma sätt som svenskarna importerar schweizisk ost och franska viner – kommer de även i fortsättningen att tvingas importera romaner. De för Sverige typiska förhållandena, så som Rydqvist ser dem, passar sig kort sagt inte för produktion av den säljande romantyp man hittills vant sig vid; följetongsromaner med hemska brott och ung bråd död som främsta ingredienser, rafflande riddar- och rövarberättelser, romaneska, sentimentala kärleksromaner signerade August Lafontaine eller Mme de Staël, uppfostringsromaner à la Mme de Genlis eller skräckromantik och gotik i Radcliffes eller 'Monk' Lewis' stil.

Efter, som han skriver, "ett långvarigt eftersinnande och mången i djupa forskningar tillbragt sömnlös natt", tror sig Rydqvist "hafva utfunnit åtskilliga skäl, som klarligen ådagalägga, att en ro-

man, med tillbehör af enleveringar, skräckscener, hemlighetsfulla möten, obekanta släktförhållanden, o.s.v. icke lätteligen af Svenskt rå-ämne låter sig tillverka."

Den skämtsamt ironiska tonen ger dock budskapet en tvetydig udd. Det svenska romanklimatet framstår visserligen som ytterligt kargt och ogästvänligt. Å andra sidan ställs alternativen fram i en inte alltför fördelaktig dager. Rydqvist ser med distans på de rymningsbenägna älskande par och lömska skurkar som översvämmar den utländska prosalitteraturen. En svensk roman av den typ *Heimdall*-redaktören beskriver är inte bara omöjlig utan – icke önskvärd. Vi får anledning att återknyta till Rydqvist och hans estetiska grundsyn. Jag vill bara inledningsvis lyfta fram denna artikel som en passande stämningssbild över romanens position i det gryende svenska litterära 1830-talet.

Föreliggande uppsats utgör en del i en kommande studie av 30-talets svenska litterära debatt kring romanen, där jag utifrån ett genusperspektiv avser att undersöka hur det litterära fältets aktörer tar sig an och formulerar romangenrens problem och möjligheter. Hur tas den kvinnodominerade borgerligt realistiska romanen emot av den manliga kritikerkåren? Hur formulerar de skrivande kvinnorna *sina* estetiska ideal? Vilken typ av roman förespråkas respektive förkastas och utifrån vilka premisser förs diskussionen?

Uppsatsen inleds med ett antal kontextuella reflektioner kring romangenrens plats i samtidens litterära debatt samt de kvinnliga författarnas position på fältet. Därefter riktas blicken mot vår första borgerligt realistiska roman – Fredrika Bremers debutverk *Familjen H****. Först berörs det samtida mottagandet och här väljer jag att koncentrera mig på Rydqvists bedömningar i *Heimdall*. I analysen av själva romantexten vill jag där- efter diskutera hur verket på ett metafiktivt plan, bland annat via allegoriska skildringar med stoff

hämtat ur hushållsregionerna, arbetar med litterära positioneringar. Hur förhåller sig *Familjen H**** till romangenren och kvinnans plats inom den – och vilka litterära grepp aktualiseras i dessa sammanhang?

Roman och realism – 1830-talet i litteraturhistorien

Att beteckna 1830-talet som en 'brytpunkt' eller en 'övergångsperiod' innebär något av en truism. Men på ett övergripande plan kan vi ändå karaktärisera decenniet som en del i en omfattande omdaning, såväl socioekonomiskt som estetiskt – från romantik mot ökad realism, från poesi till prosa, från akademism och ämbetsmannasystem mot en framväxande litterär marknad, med dagspresskritik och nya, borgerliga läsargrupper osv.²

Sveriges första dagstidning, *Aftonbladet*, grundas år 1830 och följs efter några år av ett moderniserat *Dagligt Allehanda*. Vi får en liberal huvudstadspress med en öppet politiserad attityd och en ambitiös kulturbevakning. Tidskrifterna *Heimdall* (Stockholm 1828–32) och *Swenska Litteraturföreningens Tidning* (SLFT, Uppsala 1833–38) blir knutpunkter för kritiken. Den litterära debatten blir både livligare och bredare under decenniet och en litterär kritikerinstitution börjar så smått ta form. Dagordningen modifieras, från en poesiuppfattning grundad i tysk idealistisk filosofi mot ett ökat intresse för 'verklighetsproblemet', så som det tar sig uttryck i främst fransk, engelsk – och så småningom också svensk – romankonst.

De första läsebiblioteken startas i tur och ordning av förläggarna Hierta (*Läsebiblioteket af den nyaste utländska litteraturen i svensk öfversättning*, 1833) och Thomson (*Kabinettsbiblioteket af den nyaste litteraturen*, 1835). Fredrika Bremers framgångsrika romandebut med *Familjen H**** 1830–31 utgör startskottet för en omfattande inhemsk romanproduktion. Den svenska marknadsförfattaren är född.

I sin studie "Reflexioner kring det litterära 1820-talet" framhåller Elof Ehnmark hur decenniets författargeneration i och med det gustavianska uppsvinget och det rådande nyromantiska klima-

tet ärvde "två guldåldrar" och därför "kände behovet av att fortsätta på ett tredje sätt."³ Detta 'tredje sätt' innebar inte bara ett slags syntes av de romantisk-realistiska, idylliska och satiriska underströmmar som länge verkat sida vid sida – utan också ett sökande efter nya uttrycksmöjligheter. Något som så småningom, enligt Ehnmarks intressanta historieskrivning, resulterar i "en ny litterär form: den borgerliga, realistiska romanen."⁴

Men varför så sent? I sin bok om den tidiga svenska prosaberättelsen konstaterar Fredrik Böök att någon svensk 1700-talsroman av motsvarande slag aldrig kom trots att samtiden flitigt läste både Rousseau, Richardson, Fielding, Goldsmith och Lafontaine.⁵ Orsaken förläggs till det seglivade ståndssamhället men också till det svenska kynet. 1700-talssvensken är, menar Böök, helt enkelt "inte realist". Att både romanen och realismen är förhållandevis sena företeelser i Sverige tillskriver litteratursociologen Victor Svanberg städernas och medelklassens svaga ställning. Därför dröjer det, menar han, närmare hundra år innan också vi får en inhemsk borgerlig roman – "[f]örst med Fredrika Bremers debut 1828 fingo vi originella romaner ägnade medelklassfamiljers levnadsförhållanden."⁶ Ytterligare en anledning kan, som Magnus von Platen påpekat, sökas i det faktum att motståndet mot romanen var större och mer långlivat här än annorstädes.⁷

I sina båda verk om den svenska 1830-talskritiken identifierar Kurt Aspelin decenniets karaktär av brytningstid i den litterära och kritiska *debatten* och denna debatt förs, menar han, med *romanen* och dess verklighetsbeskrivning som främsta utgångspunkt.⁸ Någon 'realism' i gängse mening är det aldrig tal om, stället betraktas 'det reala' (en av många olika omskrivningar) som det "ena ledet i en eftertraktad världsåskådningsmässig syntes av realism och idealism[...]"⁹ Den kristet-idealistiskt färgade estetik – idealrealismen – som dominerar under 30-talet, utgör i själva verket en 'dubbel frontställning' mot å ena sidan "romantisk fantasidiktning utan 'verklighetsunderlag', å den andra mot arbeten som kopierar verklighetens 'yta' eller speciellt framhäver dess 'osköna' sidor."¹⁰ Resultatet blir en ostadig, vacklande kompromiss, där själva *gränsen* för verklighetsbeskrivningen utgör det ständiga trätoämnet och där både kritiker och

författare inte sällan agerar grindvakter gentemot vad man betraktar som hotande omoraliska, 'låga' tendenser.

Vi kan se prov på hur företrädare från båda läger, om än självfallet i olika former, uttrycker en likartad estetisk strävan där enigheten ligger just i synen på verklighetsskildringens gränsdragning.¹¹ Det samförstånd Rydqvist uttrycker inför Bremers *Familjen H****, något jag strax återkommer till, är ett sådant exempel.

Romanens status

I 1830-talets expanderande romanmarknad ryms i stort sett allt, litteraturen har ännu inte spaltats upp i ett finkulturellt och ett kommersiellt kretslopp. I Sverige betraktas romanen med misstro, åtminstone av den äldre generationen universitetsbaserade estetiker.¹² Bland yngre akademiker och kritiker riktas dock en del nymornade blickar mot detta, som det kallas, moderna epos. På Svenska Akademiens prisfråga år 1826 svarar exempelvis både Rydqvist och Almqvist att romanen är det som främst kommer att skilja gångna tiders vitterhet från den nya.¹³ Almqvist säger sig i sin uppsats stå vid gränsen mellan "det nya och det nyaste" och denna gräns präglas, skriver han, av romanens övergång både från det triviala, platta och det fantastiskt orimliga – "till värdigheten af konst."¹⁴

Samtidens ambivalenta inställning till romanen och genrens svårdefinierade innehåll visar sig inte minst terminologiskt. Författarna omtalar ofta sina verk som 'romaner',¹⁵ men den genrepreciseringen saknas på titelsidorna. Istället förekommer en rad andra tillägg, vilket en blick på Almqvists verk kan illustrera. *Murnis* får i original tillnamnet 'celiorama' och *Det går an* kallas 'tafla ur lifvet'. *Drottningens juvelsmycke*, *Hermitaget* och *Hinden* har alla genrebeteckningen 'romant', vilket enligt Bertil Romberg kan ställas mot det mer realistiskt konnoterade 'roman' som författaren sedermera använder om sina 40-talsverk.¹⁶

På titelsidorna till Fredrika Bremers verk förekommer överhuvudtaget aldrig beteckningen 'roman'. De första novellerna och debutromanen *Familjen H**** publiceras under samlingsnamnet *Teckningar utur hvardagslifvet* och resten av 30-

talsromanerna har alla undertiteln *Nya teckningar utur hvardagslifvet*. Ett särskilt intressant exempel i sammanhanget utgör annars Emilie Flygare-Carlén, vars 30-talsverk aldrig benämns 'roman' i original, men i senare upplagor ofta får den genrebeteckningen på titelsidan.¹⁷

Varför kallas romanerna vid den här tiden inte 'roman'? Genren associeras sedan länge med verklighetsflykt och låg moral. 1800-talsförfattarnas förnyade försök att komma tillrätta med denna problematik resulterar i en betoning på romanens nytta och förankring i 'verkligheten'. Enligt Robert A. Colby illustrerar undertitlar som 'Truth through Fiction', 'Romances of Real Life', 'Life and Its Realities', 'A Chapter from Life's History', 'The Experiences of Life' etc., den motvilja mot fiktion, mot *det uppdyktade*, som rådde i det tidiga seklets England.¹⁸ "Den realistiska romanen lanserades som verklighet för att inte belastas med den nedsättande beteckningen roman", konstaterar Margareta Björkman i sin avhandling om de kommersiella lånebiblioteken i Stockholm runt sekelskiftet 1700–1800.¹⁹ I samma ljus bör vi, menar jag, betrakta verk som *Teckningar utur hvardagslifvet* (Bremer) eller *En Hverdags-Historie* (Thomasi-ne Gyllembourg, 1828). Redan i den här typen av undertitlar anas estetiska positioneringar i anslutning till en repertoar som föreskriver nytta och moral och som strävar mot en ökad grad av verklighetsefterbildning.

Litteraturens feminisering

Att kvinnorna var flitiga romanproducenter under det svenska 1830-talet har ofta noterats av forskningen.²⁰ Men deras roll i decenniets *litterära diskussion* återstår till stor del att utreda. Kvinnorna introducerar och dominerar ju inte bara samtidens inhemska roman.²¹ De tar också, genom sina verk, aktiv del i den fortlöpande debatten. De blir således inte bara bedömda och betygsatta av den manliga kritikerkåren, utan presenterar också – via fikionaliserade skildringar – regelrätta inlägg.²² Samtidens debatt kring romanen förs i själva verket på olika plan och i olika fora. I akademiska kretsar, i tidskrifter och dagspress – men också i skönlitterär form. Som Kurt Aspelin visat är det litteraturkritiska fältet föga specialiserat och

gränserna mellan fältets aktörer flyter: ”Författaren blir lika ofta publicist som publicisten blir författare”.²³ Detta innebär att även *skönlitterära* yttranden ibland kan inneslutas i det *kritiska* materialet. Som exempel på sådan ’inbyggd litteraturkritik’ nämner Aspelin bland annat Sophie von Knorrings romaner, liksom Fredrika Bremers *Familjen H****.²⁴

Det ökade kravet på verklighetsefterbildning i litteraturen, ett krav som tidens skrivande kvinnor för övrigt driver mycket aktivt, resulterar allt oftare i texter som främst fokuserar ’kvinnlig’ verklighet och verksamhet, förankrad i den borgerliga, patriarkala familjen. Det litterära fältet feminiseras, romangenren likaså.²⁵ Och som Johan Svedjedal påpekar var kvinnorna inte bara formförynare i denna process. Det var också främst kvinnorna som representerade den nya författartypen, marknadsförfattaren.²⁶

Paradoxalt nog sker allt detta under en period då svenska kvinnors allmänna villkor är exceptionellt dåliga.²⁷ Fredrika Bremer, Sophie von Knorrings och Emilie Flygare-Carlén står i centrum för den litterära debatten och säljer romaner i mängdupplagor i ett samhälle där alla kvinnor utom änkor är omyndiga. Utestängda från politiken, förnekade utbildning, utan inflytande över sin egen ekonomi och utsatta för en djupt rotad sexuell dubbelmoral. Hur är detta motstridiga förhållande möjligt?

Jane Spencer ser samma typ av paradox i det engelska 1700-talet och finner att de kvinnliga romanförfattarna, tvärtemot vad man skulle kunna tro, accepterades och till och med *uppmuntrades* i sitt skrivande – åtminstone så länge de skrev ’kvinnlig’ och, framför allt, så länge romangenren som sådan saknade status.²⁸ Inom denna snäva ram kunde den kvinnliga författaren uppåta ett visst mått av litterär auktoritet. Här kunde hon bli berömd och tjäna pengar och *samtidigt* uppfylla en traditionell kvinnoroll.

Romandiskussionen som motiv

1800-talsförfattarna *exploaterar* romanlitteraturen – tar över och smälter samman etablerade former på nya sätt. Och deras stora insats är att de lyckas göra romanen acceptabel, både nyttomoraliskt

och religiöst.²⁹ För Henrik Schück ligger exempelvis Bremers storhet som författare just här, ”ty genom henne och Almquist upphörde romanen att vara blott nöjesläsning, fick ett idéinnehåll och kom att tillhöra den verkliga litteraturen”, skriver han.³⁰

Denna förädlingsprocess, detta romanens frälsningsföretag, manifesteras bland annat genom de litterära diskussioner, ofta ganska bitska sådana, som så ofta dyker upp i seklets prosa. Här aktualiseras gärna både föregångare och samtida kollegor, förebilder såväl som avskräckande exempel. I sin mest konkreta form innebär detta att verk på olika sätt apostroferas eller till och med citeras, exempelvis i måtton. I Sophie von Knorrings *Cousinerna*, utvecklar sig denna metod till ren *name dropping*, över 60 författare defilerar förbi i texten. Även om antalet allusioner är betydligt färre, kopplas dessa å andra sidan till mer utförliga diskussioner i ett verk som *Familjen H****.

Palmblads dialog ”Öfver Romanen”, som publicerades i Uppsalaramantikernas tidskrift *Phosphoros* år 1812, visar i koncentrat hur det unga seklets skönlitterära romandebatt kunde gestalta sig.³¹ I detta drygt 70-sidiga stycke befinner sig salongsällskapet hos fru Castania från första till sista sidan framför värdinnans digra boksamling. Karaktärernas diskussion pro et contra bokhyllornas innehåll utvecklar sig inte bara till en rundmålning av den samtida, internationella romanlitteraturen. Här formuleras framför allt några av de vanligaste argumenten för och emot genren som sådan. Är romanen nyttig, *måste* den vara det – eller räcker det om den roar? Är den verklighetsflykt och självförglömmelse läsningen inbjuder till enbart av ondo, inte minst för unga, kvinnliga läsare – eller kan den rent av vara positiv?

Samma typiska frågeställningar sysselsätter i hög grad 1830-talets författare. Och den fiktiva romandebatten som motiv, som grepp, kommer till fortsatt flitig användning. Men här måste vi iakttä ett par viktiga distinktioner gentemot Palmblads *Phosphoros*-stycke. För det första företräder Palmblad en för sin tid ny, estetiserande syn på romanen där dess berättigande ligger i uppfyllandet av universalpoetiska krav på väl avvägd blandning av olika diktarter och en strävan efter systematik och syntes.³² Tanken om romanen som ett universal-epos är visserligen seglivad, både Almqvist och

Bremer återkommer vid flera tillfällen till den. Men i 1830-talets litteraturkritiska debatt står *moralen* snarare än genreproblematiken i centrum, även om vi naturligtvis inte kan bortse från att företeelserna gärna länkas samman.

För det andra är det värt att understryka att 30-talsförfattarna *själva* skriver romaner, de nyttjar den genre föregångaren i sin enkelt konstruerade dialog snarast iakttar utifrån. De är å sin sida inte bara tvingade att framhålla det egna verkets förtjänster *som roman*, utan också att integrera sina fiktiva debatter i en större konstnärlig helhet. I *Familjen H**** är det inte bara *karaktärerna* som diskuterar litteratur. Inläggen sker också via tillägg från auctor, inpass från berättaren eller genom parodieringar av både stilistiskt och innehållsligt slag. Dessutom uppehåller sig texten en hel del vid *själva romanskrivandet*. Detta får vi anledning att återkomma till.

FAMILJEN H***

– MOTTAGANDE, KARAKTÄRISTIK

Rydqvists retorik och syn på romangenren

1830–31, bara något år efter Rydqvists inledningsvis berörda *Hemdall*-artikel, publicerar Fredrika Bremer anonymt sin debutroman *Familjen H**** och därmed föds den borgerligt realistiska romanen i Sverige.³³ Mitt intresse för detta pionjärarbete handlar dock inte primärt om litteraturhistorisk kronologi. Det väsentliga är i mitt tycke inte huruvida Bremer var *först* i någon bemärkelse, utan snarare på vilket sätt detta eventuellt nya uttryck sig och hur Bremers roman kan förankras i den samtida litterära debatt som berörts ovan.

Kritikern och publicisten J. E. Rydqvist befinner sig mitt i diskussionen.³⁴ I slutet av 1820-talet är han den som starkast betonar litteraturens vidgade orientering mot 'verkligheten' och via redaktörskapet i stockholmstidskriften *Heimdall* kan han fritt driva sina idéer. *Heimdall* vänder raskt den uppsaliensiska akademismen ryggen och ställer den tyska idealistiska estetiken i bakgrunden, till förmån för verklighetsbeskrivningens beskaffenhet i främst engelsk och fransk prosa. Här

lyfts exempelvis Walter Scott fram som ett idealrealistiskt mönster för inhemska författare att ta efter.³⁵ Och här förespråkas utforskandet av en ny litterär terräng.

I detta sammanhang blir Rydqvists artikel om romangenren i *Heimdall* den 18 september 1830 högtintressant.³⁶ Här gör redaktören ett försök till en egen beskrivning av den samtida romanlitteraturens genrekarakteristika. Han skiljer mellan tre romantyper: den *historiska*, den *moderna* och den *sentimentala*. I de ganska luddiga definitionerna av och distinktionerna mellan dessa typer anas konturerna till Rydqvists estetiska preferenser, inte minst hans problematiska syn på verklighetsbildningens ideala beskaffenhet.

Walter Scott fastställs som den historiska romanens mästare. Men Rydqvist framför också klagomål. Scotts beskrivningsiver betraktas som väl ymnig och redaktören finner också skäl att beklaga att författaren "icke sällan följt den nakna sanningen nog nära. *Man vill ha i dikten en försköning af verkligheten.*" (min kurs) Scotts skildringar ligger stundtals för nära den 'nakna' sanningen. Därmed blir de heller inte 'verkliga' enligt Rydqvists definition, eftersom den 'verklighet' han förordar måste idealiseras, förskönas, för att vinna giltighet.

Den moderna romanen, erkänner Rydqvist, "är eljest icke bland konstdomarne i denna mening använd", kategorin är hans egen. Här är, skriver han, "det nuvarande sällskapslivet taflans grundämne. Karaktererna äro, om ej kopierade, likväl bildade efter hvardagslivet[...]." Fielding och Smollet nämns som föregångare och Maria Edgeworth som samtida höjdpunkt. I hennes romaner finns inga "förvånande skildringar" eller "romaneska räddningar", men de lyckas ändå, menar Rydqvist, väcka både nyfikenhet och deltagande.

Rydqvist preciserar visserligen inte vari det moderna består, men de ideliga polariseringarna gentemot det högstämda och romaneska tyder på att en nedtransponering av sådana ideal förordas – *samtidigt* som det 'sanna' och 'enkla' gärna ska lyftas fram och dramatiseras. Edgeworths talang ligger således i att hon klarar den dubbla gränsdragningen gentemot det alltför höga och det alltför låga.

I den sentimentala romanen slutligen, är det snarast det 'inre lifvet' som står i centrum. Här är

känslor viktigare än handlingar, tidsbestämning och 'lokalfärg' saknas i allmänhet. Därigenom bryts också den för Rydqvists estetik så viktiga förbindelsen med 'verkligheten'. Resultatet blir 'feber', 'rus' och en "öfverretning i själens nerver", en världsbild "som icke är sanning, icke natur." Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* och Goethes *Die Leiden des Jungen Werther*, liksom Mme de Staëls *Corinne ou l'Italie*, nämns som praktexempel på sådana 'känslösamma romaner', vilka fånglar sina läsare i sådan grad att deras psykiska hälsa anses stå på spel.

Rydqvist är varken särskilt utförlig eller konkret. Hur det överdrivet svärmiska, känslomässigt skadliga ser ut eller *varför* det är skadligt ger han inga exempel på.³⁷ Bara i relation till varandra blir kategoriseringarna av de tre romantyperna begrippliga. Här sätts den moderna romanen främst för att den bäst anses motsvara det läge på skalan mellan idealism och 'realism' där Rydqvist vill göra halt. Den historiska romanen innehåller många likartade drag, men riskerar samtidigt att bli *för* 'sann' – i motsats till den sentimentala, vars förvillelser i högstämda känslorömmar helt lämnat kontakten med den för Rydqvist livsviktiga 'verkligheten'.

Rydqvists bedömningar av Teckningar utur hvardagslifvet

De första två häftena av *Teckningar utur hvardagslifvet*, som publicerades anonymt, recenseras av Rydqvist i *Heimdall* i årgångarna 1829 och 1830. Det första, innehållande en samling noveller, be-tecknas som lovande – och typiskt kvinnligt: "Auktor kallar sig den 'lilla författarinnan', och vi ha ej skäl att bestrida uppgiften om en Dame, och om en ung sådan", skriver redaktören chevales- reskt.³⁸ Det faktum att författaren är kvinna ursäktar de små brister Rydqvist berömmet till trots tycker sig identifiera, däribland ett språk han be-tecknar som "rent, mjukt och bildadt, fastän kanske nog sockradt". Att de "små taflorna" inte tyder på någon större världs- och människokänedom, säger sig Rydqvist inte vilja klaga på, eftersom så-dant heller inte är att "vänta af ett ungt fruntimmer". Här finns istället, framhåller han, "de små iagttagelser, som sällan undgå det vackra könet."

I recensionen året därpå av *Teckningar* II, som förutom ett antal 'Miniaturer' och novellerna "Den ensamna" och "Tröstarinnan" innehåller första delen av *Familjen H****, lovordas Bremer främst för att hon håller sig till det hon, enligt Rydqvist, visat sig vara bäst på: "hon har valt den genre, som synes vara mest öfverenstämmade med hennes anlag, och hållit sig inom densamma."³⁹ Denna genre har inga höga, romantiska anspråk, utan "erbjuder endast små taflor ur sällskapslefnaden, framställande en familj-grupp, eller en enskild karakter, tecknade med lätthet och behag."

En nutida läsare kan lätt få intrycket att Rydqvists ideliga diminutiver verkar förminskande. Att författarens kön inverkar på bedömningen är ju tydligt. Men utfallet av detta är inte enbart negativt. Bremers framhållna 'kvinnliga' skrivande anses åtminstone på *en* viktig punkt snarast sammanfalla med ett *positivt* ideal, där betonandet av det trevliga, naiva, anspråkslösa och sanna ingår i ett idealrealistiskt färgat retoriskt mönster.⁴⁰ Att *Teckningar* anses sakna "någon idé af högre betydelse", inte avslöjar "människohjertats djupaste hemligheter" och heller inte kryddar framställningen med starka passioner – betraktas i detta sammanhang inte som brister, tvärtom. Bremers skildringar präglas istället, skriver Rydqvist, av "en träffande och fin betraktelse-förmåga, en lefvande och lätt framställning, samt en viss naif originalitet i stilen."

Det begränsande i detta tidstypiska, tveeggade beröm torde likafullt vara uppenbart. Bremers talang ligger främst i förmågan att skriva 'kvinnligt', vilket enligt Rydqvist bland annat innebär att hon på ett föredömligt sätt låter sina vardagsskildringar stanna inom den borgerliga intimsfären. 'Verkligheten' får gärna komma på besök – så länge den håller sig inom idyllens och den snäva samtidsmoralens gränser.

*Rydqvists syn på Familjen H*** – genre och verklighetsbeskrivning*

Först i och med *Teckningar* III 1831 kunde läsare och kritiker ta del av den andra, avslutande delen av *Familjen H****. Följdaktligen var det först nu romanen kunde bedömas i sin helhet, *som roman*.

Låt oss följa Rydqvists resonemang i ytterligare en anmälan. Hur betraktas *Familjen H**** i genreremmer? Och hur diskuteras verket i förhållande till de tidigare berörda könsmissiga och idealrealistiska gränsdragningarna?

I den inledande diskussionen kring artikeln "Om omöjligheten af en svensk original-roman" kunde vi konstatera att Rydqvist uttrycker ett slags saknad, om än skämtsamt presenterad, efter vad han kallar "romantiska målningar ur allmänna lifvet". Och att döma av inledningen till den första av två omfattande och ambitiösa *Heimdall*-artiklar⁴¹ om *Teckningar III* tycks Rydqvist slutligen ha blivit bönhörd:

Då svenska litteraturen alltid varit så öde på allt, hvad heter romaner, berättelser, teckningar ur allmänna lefnaden och familjlifvet, var det verkligen en glad övriggning, att så snart upptäcka en utmärkt talang, hvilken inom kort tid gjort jettesteg på sin bana.⁴²

'Romaner', 'berättelser', 'teckningar' – genrebeteckningarna svajar betänkligt inledningsvis. Vi får återkomma till dem. Betoningen i detta artikels första stycke ligger snarast på den efterföljande innehållsliga specificeringen – verket anses skildra den 'allmänna lefnaden' och 'familjlifvet'. Det är uppenbarligen främst här synen på Bremer som i någon mån nydanande ligger. Och sättet på vilket Rydqvist i sin anmälan framhåller *Familjen H****'s nya, vardagliga drag gör passagen intressant att ställa mot artikeln från 1829. Kan Bremer sägas ha fyllt igen den lucka Rydqvist påtalar där? Författarinnan har, skriver han, "i verkligheten en fast stödjepunkt: hon tecknar ända till dess mest materiella saker. [...] Rec. har ej funnit någonting sökt och affekteradt." Perspektivmarkörerna är tydliga nog. Begrepp som 'sök' och 'affekteradt' är representativa skällsord i den tidstypiska kritiska arsenalen. 'Verklighet' premieras, ja Rydqvist är till och med beredd att acceptera de 'materialistiska' drag Bremers roman i hans tycke uppvisar, eftersom de balanseras av 'lif och 'känsla' så att en ideal sammansmältning mellan "poesiens ljuvaste dofter" och "hvardagsverldens grofva saker" kommer till stånd.

Även om slutsatsen inte dras explicit, kan vi ana att Rydqvist ser en geografiskt-nationell orsak till det i positiv mening 'sansade' hos Bremer. Det

klimatologiska synsättet präglar nämligen inte bara ironierna i "Om omöjligheten af en Svensk original-roman" utan återfinns på flera andra håll i Rydqvists kritik, där Söderns 'livlighet' ställs mot det kalla Nordens 'trögare' men också 'enkla' kynne.⁴³ Vad som däremot framgår tydligt är att Rydqvist kopplar ihop Bremers blick för 'verkliga' ting med att hon är kvinna – "hon har ett fruntimmers varmare föredrag", hennes talang är "fullkomligt kvinlig" och hon ser framför allt saker "som undgår mannens iakttagelse".⁴⁴

I de fylliga bedömningarna av den vardag *Familjen H**** presenterar föregriper Rydqvist för övrigt på ett intressant sätt flera av de resonemang Almquist sedermera för i uppsatsen "Poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord".⁴⁵ Kravet på 'verklighet', andligt såväl som jordiskt, betoningen på 'rätthet', 'godhet' och 'sans', är viktigt hos båda. Allt, inte bara det uppenbart poetiska, kan enligt Almquist uppfattas från, som han kallar det, den *artistiska horisonten*. "Det triviala, dåskiga och ledsamma" ligger enligt detta resonemang inte i ämnet som sådant, utan hos betraktaren. "Icke en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt", menar han.⁴⁶

På ett snarlikt sätt argumenterar Rydqvist i sin Bremerrecension åtta år tidigare: "Den lyckligt utrustade fantasien" (eller, den 'poetiska åskådningen') "ger själ åt det skenbart själlösa, ger skönhet åt det fula, behag åt det stela och motbudande, trefnad åt det hela. Den förändrar icke föremålen, men den uppsöker deras intressanta sida, och nästan allt har en sådan."⁴⁷

Båda förespråkar således skildringar som förmår att framhålla storheten i det lilla *på ett konstfullt sätt* och som därigenom kommer närmare en eftersträvansvärd 'verklighet' och 'vardag'. Men båda formulerar också en skarp gräns mot det *alltför låga*. En *naturlighet* i blott ord innebär, menar Almquist, att hemfalla åt ytlig vardagsrekvisita, vad han kallar *lumpenheten*. Det jordiska får gärna upphöjas till konst, men för att bli poetiskt sant även *i sak* måste det "ses ifrån himmelen".⁴⁸ På motsvarande sätt söker Rydqvist och finner, som vi sett, den rätta avvägningen mellan 'poesi' och 'hvardagsverld' hos Fredrika Bremer.

Kanske kunde *Familjen H**** betraktas som 'modern' på samma sätt som Edgeworths verk i Rydqvists förut berörda romanartikel. Men i re-

censionen av *Teckningar* III aktualiseras aldrig den året dessförinnan lanserade terminologin. Genrediskussionen är överhuvudtaget mycket sparsam. Men Rydqvist har några formuleringar vilka tyder på att han åtminstone betraktar den yttre kompositionen i *Familjen H**** som karaktäristisk för romangenren. "[A]lla de strålar, som förut i spridda rigtningar brutit sig, äro här samlade i en brännpunkt", han talar om 'plan', 'ordning' och 'sammanshang', att allt "binder sig naturligt", att såväl minsta uttryck som "konstverkets hela maskineri" präglas av klarhet och "är rätt mycket sammansatt." Här verbaliseras den tidstypiska universalpoetiska systemtanken om helhet och konsekvens.

I avslutningen av den andra artikeln finns dock en tvetydig passus, där tanken om *Familjen H**** som en "riktig" roman plötsligt verkar hotad. "Rec. kan för sig sjelf icke afgöra, om Förf. är dandad, att i större skala och i ett mera bundet sammanshang utföra sina teckningar, så att en roman, i högsta meningen, deraf uppstode [...]" Den vacklande attityden kan bero på ett missförstånd. Rydqvist tror av någon anledning att Bremer planerade ytterligare en del i berättelsen och att han därmed inte har hela romanen framför sig.⁴⁹

*Familjen H*** som berättarteknisk händelse*

Flera forskare har beskrivit den sensation *Familjen H**** väckte i sin samtid.⁵⁰ I sin monografi visar Birgitta Holm hur det tidigare intresset för Bremers debutroman stannat där. Verket har, menar hon, oförtjänt stelnat till en *enbart* historisk eller möjligen biografisk-psykologisk 'händelse'. För min undersökning utgör *Familjen H**** en 'händelse' även på ett annat sätt, som gör den fortsatt intressant – textuellt. Romanskrivandet, närmare bestämt *skrivandet av just den här romanen*, manifesterar sig nämligen som en händelse i själva texten, och denna händelse ges lika stor vikt som händelserna i den berättelse vi läser. *Familjen H**** är därmed inte bara historien om familjen H. Verket rymmer också en annan fiktionsberättelse – den om romanen *Familjen H***s tillblivelse*.

I romantexten förs en explicit kamp för romanens existensberättigande i allmänhet och det egna framställningssättets legitimitet i synnerhet. Detta tydliggörs bland annat genom att verket

fortlöpande presenterar och definierar sig, både *inåt*, mot sig själv, men också *utåt*, i förhållande till annan litteratur. Här bedrivs ett slags litteraturkritik i skönlitterär form. *Familjen H**** är kort sagt, som Birgitta Holm påpekat, en roman om romaner, en *metaroman*.⁵¹

Birgitta Holms i huvudsak tematiska och Elof Ehnmarks genetiskt komparativa⁵² analyser av Bremers debutroman finns i bakhuvudet i det följande. Vad jag vill föra ett steg vidare är en diskussion kring *hur* romantexten *Familjen H**** specifikt aktualiserar och behandlar *romanen* – och kvinnans plats i dess närhet. Vilken syn på romanen och romanskrivandet förmedlas i verket och vilka litterära grepp kommer till användning härvidlag? Vilka genusaspekter aktualiseras genom det faktum att både författaren, berättaren, flertalet romankaraktärer och de tilltänkta läsarna – är kvinnor? Först bara några ord om metaromanen som genre.

Metafiktion som litteraturhistorisk kategori

En metaroman, eller en 'självmedveten' roman (self-conscious novel)⁵³ är, skriver Robert Alter, "a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality."⁵⁴ Enligt Linda Hutcheon innebär skönlitterär metafiktion "fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity."⁵⁵ Fenomenet, vilket Hutcheon ger samlingsnamnet 'narcissistic narrative', är ingalunda nytt, utan ingår i en lång tradition, vars startpunkt forskningen placerat i renässansens Spanien och Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605–15).

När det gäller metaromanens fortsatta utveckling är forskarna dock oense. Där exempelvis Robert Alter och Inger Christensen betraktar 1800-talsrealismen som ett avsteg från eller rent av ett uppehåll (eclipse) i den självreflekterande romantraditionen (vilken sedan återupplivas i och med modernismen),⁵⁶ ser Linda Hutcheon snarast en sammanhållen övergång, där Cervantes, Laurence Sterne, romantikens Künstlerroman och de moderna 'novels about novels' följer på varandra i en obruten, metafiktionell successionsordning.

Parodieringen av annan litteratur – "the unma-

sking of dead *literary* conventions and the establishing of new *literary* codes” – utgör, hävdar Hutcheon, den självmedvetna romanens litterära grepp *par excellence*.⁵⁸ Avslöjandet av det stelnade, automatiserade – eller ’främmandegöringen’ (ostranenie) som de ryska formalisterna kallar det – måste dock alltid ta sin början i något för läsaren bekant.⁵⁸ Hos metaromanen är det nämligen, som Patricia Waugh uttrycker saken, såväl *uppfyllandet av* som *brottet mot* genreförväntningarna som utgör startskottet för både igenkänning och förnyelse.⁵⁹ Det flitiga bruket av parodi, ironiska allusioner osv i *Familjen H**** genererar ytterligare några frågor i sammanhanget: vilka uttjänta litterära koder söker verket synliggöra och förkasta – vilka vill det lansera istället? Och hur yttrar sig parodieringen textuellt?

HUSHÅLLET SOM ROMANVERKSTAD

hon föraktar till och med icke, att begagna den kännedom om hushållsbestyr, som ett fruntimmer företrädesvis är i tillfälle att vinna.
(J. E. Rydqvist, *Heimdall* 25 juni 1831)

Följande analys tar sin utgångspunkt i den episka urrelationen mellan berättare, berättelse och publik. Berättarens syn på sin egen roll, berättelsens sätt att förhålla sig till berättandet och vilken betydelse som tillmäts berättarsituationens mottagare *the narratee*⁶⁰ – med denna distinktion kan vi lättare hålla isär de olika plan där de metafiktionsella greppen i *Familjen H**** opererar och tydligare iakta hur texten eventuellt formulerar estetiska ideal.

Den inledande delen av *Familjen H**** publicerades som tidigare nämnts i *Teckningar utur hvardagslivets* andra häfte 1830. På prov, det avslöjar den lilla ’efterrätten’ i slutet, där författarinnan ber om positiv respons och uttrycker en förhoppning om att kunna återkomma. Romanens avslutning kom i påföljande häfte (*Teckningar* III) året därpå.

Mitt intresse riktas till att börja med mot de inledande sidorna i *Familjen H****, där texten enligt min mening konsekvent arbetar med att definiera

sig *inåt* och tematisera villkoren för sin egen tillblivelse. Därefter görs även några nedslag på andra ställen i romantexten för att undersöka hur positioneringarna *utåt*, mot annan litteratur kan se ut. Här väljer jag att främst koncentrera mig på vad jag betraktar som romanens övergripande, dubbla tema – kärleken och romanlitteraturens skildring av den.

Husrådinnan – den ideala berättaren

*Familjen H**** tar sin början på s. 81 i *Teckningar* II och vi kastas rakt in i handlingen. Berättaren, vars namn vi ännu inte känner, gör först en livfull redogörelse för hur hon en dag i februari år 1829 fullastad med ostar, limpor och pepparkakor reser in i ett Stockholm drabbat av snöstorm; hur hon slutligen når sitt resmål och bjuds på te i förmaket hos familjen H. Där sitter hon nu och har precis presenterat familjemedlemmarna för oss, när hon högst upp på s. 97 passar på att också berätta mer om sig själv. Denna flera sidor långa presentation avslutas sedan på s. 103, där vi också får veta berättarens namn: Christina Beata Hvardagslag. I direkt anslutning återges också det brev från den unga Julie H som utgör själva orsaken till Beatas Stockholmsresa.

Jag vill strax återknyta till och dröja ett ögonblick vid presentationen. För här, menar jag, finns viktiga nycklar till hur vi kan uppfatta romanens berättarinstans. Brevet får vi också anledning att återkomma till.

När Fredrika Bremer skriver *Familjen H**** är tro-tjänarinnan/amman en sedan länge väletablerad sanningssägande figur i litteraturhistorien. Karaktären är litterärt gångbar främst för att hon utan att egentligen höra till familjen ändå befinner sig mitt i den. Hon kan på ett legitimt sätt iakta skendens, avlyssna samtal och dessutom själv blanda sig i händelseförloppet. Hon inkarnerar både närhet och distans och blir därigenom också en idealisk berättare. Typen får ett rejält uppsving under 1800-talet, inte minst i samband med den så populära guvernantromanen.

Picaron, den realistiske/antiromantiske protagonisten *per se* har ju sedan länge en liknande berättarteknisk och litteraturhistorisk funktion,

men som Jane Spencer påpekar ligger de strapatser och erfarenheter pikareskromanen tematiserar utanför de samtida kvinnliga författarnas tillåtna räckvidd. "These realities", skriver hon, "were precisely what respectable women writers were not supposed to deal with."⁶¹ Kvinnornas realism var annorlunda, mer inriktad på känsloliv än på yttre händelser. Kanske kan 1800-talsromanens alla guvernanter och hushållerskor ses som möjliga, modifierade motsvarigheter till den levnadsglade hjälten eller känslofulle flanören som reser land och rike runt på äventyr. Här får vi istället ett slags kvinnlig *inombus-picaro*, en resenär i familjelivets mångskiftande landskap.

Berättaren i *Familjen H*⁶² är husrådinna, tjänare i en familj där hennes uppgift består i att främst ta sig an de *vuxna* barnen (de 'små paltarne' har informator). Beata Hvardagslag kallas till Stockholm för att bidra med stöd och hjälp inför äldsta dotterns annalkande giftermål. Att hon reser in genom tullarna utan att med ett ord beröra resan dit – och dessutom åker raka vägen hem till familjen H, utan att se mer än en glimt av huvudstaden – beror knappast enbart på den beskrivna snöstormen.⁶² Det folkvimmel och samhällsliv som intresserar exempelvis en Uno von Thrazenberg eller Ottar Tralling är nämligen inte ägnat att, och får inte, locka en ensam resande dam som Beata Hvardagslag. Således ratas den fysiska yttervärlden till förmån för hemmets och 'familjesamhällets' psykologi. Vilken inte, åtminstone inte om vi får tro Beata själv, är utan intresse och spänning. Faktum är att hon framställer sin vistelse hos familjen H som något av en forskningsresa, i vilken hennes egen blygsamma position i huset paradoxalt nog blir hennes största fördel. Husrådinnans underifrånperspektiv fungerar nämligen som ett utmärkt 'Observatorium' från vilket hon, och här anar vi rent vetenskapliga anspråk, kan "rigta det forskande synglaset" mot familjelivets 'hemisfer' och 'hertats planet'. Efterforskningarnas lön blir en osedvanlig mängd av "det dyrbara, alltid användbara guldet som kallas menisko-kännedom"⁶³ – en egenskap som, ska det visa sig, kommer synnerligen väl till pass.

Beata Hvardagslag är kanske inte unik som berättartyp, men hon används på ett delvis nytt sätt och hon ges utökade befogenheter. För det första

tilldelas hon, både mot bakgrund av sin position och sitt kön, en hel del makt. Beata har inte bara auktoritet nog att påverka händelseförloppet i den adliga familj där hon verkar. På det fiktiva planet är det dessutom hon som bestämmer hur berättelsen om denna familj utformas.

Redan namnet Christina Beata Hvardagslag innebär, menar Birgitta Holm, en litterär programförklaring.⁶⁴ Beata personifierar en sammanmältning av högt och lågt, av ideal och verklighet, poesi och prosa. Hennes namn fångar således i koncentrerad form idealrealismens estetik. Men här finns också något mer.

Väl på plats i det gemytliga förmaket hemma hos familjen H låter Beata blicken vandra över dess tedrickande medlemmar. Med snabba, distinkta pennstreck tecknar hon deras utseende, ålder och personlighet: "Ett litet täckt hufvud, kring hvilket rika flätor af blondt hår bilda en krona, blå lifliga ögon, mörka ögonhår och ögonbryn, välbildad näsa med liten förnäm bugt, något stor, men vacker mun, liten fin vext, små händer, små fötter villigare att dansa än att gå, – se der Julie vid 18 års ålder." (2:92) När alla blivit vederbörligen presenterade och på detta sätt *visualiserade*, vänder sig berättaren direkt till sina tilltänkta "älskvärda unga läsare" med en förfrågan om de inte också vill veta något om "den person som sitter i ett hörn af förmaket, tiger stilla, stickar på sin strumpa, smuttar då och då ur en kopp thé, och gör sina anmärkningar öfver sällskapet."

Beatas presentation av sig själv har en helt annan karaktär. Beskrivningen är indirekt och metaforisk. Dessutom är den distanserad, utförd i tredje person:

Hon hör till denna klass af personer, om hvilkens medlemmars existens en enfaldig medsystem så utlät sig: 'ibland skall man vara som om man vore till öfver allt, ibland åter skall man vara såsom vore man icke till.' Denna besynnerliga tillvarelse tillhör i allmänhet den person, som, utan att höra till familjen, är upptagen inom densamma, såsom ett sällskap, ett hjelpa-till, ett råd och dåd i lust och nöd. (2:96)

Den citerade passagen är, och det gäller för övrigt stora delar av detta sju sidor långa självporträtt, frapperande vag. Beata beskriver en *typ*, snarare än en *individ*: "Hennes ålder? Så der emellan tjugo och fyratio år. Hennes utseende? Som folkets är

mest". Denna på samma gång typiserade och odefinierade figur tilldelar Beata i ett slags performativ akt "titeln af husrådinna". Utifrån denna osedvanligt funktionella utkikspunkt fortsätter hon sedan att definiera och positionera sig.

Sedd i sin helhet framstår presentationen av denna hushållersketyp som en lätt maskerad karaktäristik av den ideala *författaren*. Husrådinnans sysslor och position i familjen blir en metafor för skrivandet och för författarrollen. Och därmed anar vi också en ganska radikal omformulering av denna roll. Mot romantikens gudabenådade, högstämda och måhända något världsfrånvända manliga poetiska geni, ställs en profan och jordnära kvinnlig prosaiker.

Förhållandet till läsaren är också ett annat än det gängse. För Tristram Shandy, berättaren i Sternes roman med samma namn, och för berättaren i Fieldings *Tom Jones* exempelvis, utgör (den absoluta) kungen och hans undersåtar den ideala förebilden för relationen berättare – läsare.⁶⁵ Ett sådant konventionellt och auktoritärt uppifrån-och-nerperspektiv, hur hjärtligt och kärleksfullt herrarna än må beskriva det, vänder Beata på när hon i husrådinnans anspråkslösa skepnad verkar hos den adliga familjen och adresserar sin "sexton-åriga läsarinna". På den gängse klasstrappan står Beata under både dottrarna H och den unga, kvinnliga medel/överklassläsare romantexten explicit apostroferar. Beata framstår här både som familjens och *läsarens* 'aldra ödmjukaste tjenarinna', såväl bildligt som bokstavligt.

Samtidigt är hennes position, precis som hennes person, svårgripbar, gäckande. Bakom den nödvändiga blygsamheten och medvetenheten om sin 'rätta' plats, framskymtar någon gång Beatas syn på sig själv som en jämlike. I sin presentation framhåller hon exempelvis att hon "anses [...] mer som en vän", än som en tjänarinna hos familjen H. Beata utgör i själva verket snarast *en del i* familjen. I samma andetag avslöjar hon också att hon kommer att utgöra ett strukturellt element i, fungera som *en del i*, den egna berättelsen. Husrådinnan/berättaren/författaren Beata "har således ej souffleurens post, står ej heller bakom coulisserna, men stiger som oftast med fram på scenen och säger sitt ord fritt och tryggt, så väl som de öfriga aktörerna." (2:99)⁶⁶ Det intima och direkta tilltalet indikerar att också *läsaren* är väl-

kommen in i denna familjegemenskap. Här skriver *Famillen H**** in sig i 1800-talsromanens kungstanke om romanläsandet som kollektiv upplevelse.⁶⁷

I *Famillen H**** omformuleras det skrivande subjektet. Författaren flyttas ner från sin ensliga vindskammare och in i det myllrande, tedrickande förmaket, in i familjemaskineriet ja till och med, som vi ska se – in i köket. Skrivandet ställs i nyttans tjänst och betraktas som en nödvändig men framför allt *vardaglig* sysselsättning. Och romanen pekas ut som ett särskilt lämpligt verksamhetsområde just för husrådinnans speciella erfarenhet och auktoritet. *Samtidigt*, märk väl, som hushållet och vardagen visas fram som en synnerligen lämplig sfär för författarens intresse. Att skriva en roman är för Beata Hvardagslag inte märkvärdigare än att baka en kaka eller trösta ett barn. Och vice versa.

Hushållet – den metaforiska romanverkstaden

alltsammans beror på författarens matlagingskonst
(Henry Fielding, *Tom Jones*)

Efter den vaga, inledande presentationen går Beata vidare och beskriver husrådinnans särskilda position och verkningskrets mer i detalj:

Hon får ha sin tanke, sin hand, sin näsa med uti allt, och opp uti allt, – men det får ej märkas. [...] Kommer det grannt främmande, är huset stäldt på parade-fot, så – försvinner hon; – man vet ej hvar hon är, ej mer än man vet hvart röken, som stiger ur skorstenen, tar vägen. Men verkningarne af hennes osynliga tillvarelse får ej upphöra att röja sig. Man ställer ej på det prydda middagsbordet pannan, uti hvilken crêmen kokats, den får stå kvar i köksspisens, och i likhet med dennas lott, är det husrådinnans, att bereda det nyttiga och angenäma, men försaka äran. Kan hon det [...], så är ofta hennes existance lika interessant för henne sjelf, som den är viktig inom famille-samhället(2:96ff.)

Passagen är utpräglad metaforisk, för att inte säga allegorisk,⁶⁸ och det är de vardagliga hushållsdetaljerna som tas i bruk. Skorstensrök, middagsgäster, panna, kräm och spis. Tonen är, gemytet till trots, uttalat normativ. Husrådinnan/författaren styr och ställer visserligen i realiteten, men enligt den praxis Beata följer finns en särskilt viktig regel –

hon *får inte märkas*, och än mindre ta åt sig äran av det hon eventuellt åstadkommer, eftersom det ingår i hennes roll att utföra vissa plikter. Läsaren ska precis som middagsgästen bara njuta och framför allt *dra nytta av* ansträngningarnas resultat. Själva tillagningen av krämen/romanen bör däremot ske bakom en stängd köksdörr.

Nog förefaller budskapet lite paradoxalt? Å ena sidan tycks Beata Hvardagslag propagera för att en författare inte ska avslöja sina arbetsmetoder (husrådinnan "får ej märkas", inte "sätta sig på näsan på folk" osv.) Å andra sidan pekar ju Beata, samtidigt som hon driver denna sak, ut de grepp hon själv använder sig av i detta ögonblick. Kanske tillåter hon sig att, utifrån ett pedagogiskt-diktiskt syfte, avslöja några av ingredienserna i det romanskriverandets 'recept' som egentligen ska hållas hemligt.⁶⁹

"Så mycket om Husrådinnans personage i allmänhet", skriver Beata efter några sidor och nu blir hon äntligen mer specifik även om hon fortsätter skriva om sig själv i tredje person. Redan från tidig ålder, berättar hon, befann hon sig i ett romantiskt diktartillstånd – till föräldrarnas stora förtret: "Flicka, om du skrifver vers, skall du aldrig lära hacka fers, skall du låta såsen bli vedbränd." Här ironiserar romantexten manne över den månghundraåriga 'sanning' som säger att en kvinna inte kan vara *både* intellektuell *och* 'kvinna', inte klarar av att både skriva och dessutom sköta hushållet. Och den gör det genom att alludera på Anna Maria Lennngrens välkända dikt "Några råd till min k. dotter om jag hade någon", där det bland annat heter:

Med läsning öd ej tiden borrt,
Vårt Kön så föga det behöfver;
Ock skal du läsa, gör det korrt,
At saucen ej må fräsa öfver⁷⁰

Det är inte utan viss stolthet Beata konstaterar att hon minsann klarade den omöjliga balansgången: "Men flickan skref sina vers, och hackade fersen och vidbrände ej såsen[...]". (2:100) När kvinnliga 17- och 1800-talsförfattare framhåller, vilket de påfallande ofta gör, att deras skrivande inte inkräktar på hushållsplikterna, utnyttjar de ett blygsamhetens topos ägnat att bilägga den patriarkalt

skapade motsättningen mellan författarskap och kvinnoroll.⁷¹ Samma typ av försäkran dyker upp också här, men med en uppenbart ironisk släng. Genom att Beata Hvardagslag är husrådinna och författare *i en och samma person* upphävs ju problemet. Mellan matlagningen och skrivandet finns inte längre någon motsättning. Aktiviteterna blir som vi sett likvärdiga, ja snarast utbytbara.

Som metafor för sitt författarskap och särskilt sin unika förmåga att förena högt och lågt använder Beata något så jordnära och samtidigt raffinerat som tillredandet av ett vingelé.⁷² När det mot slutet av romanen blivit dags att knyta ihop trådarna gläntar Beata ännu en gång på dörren till köket/romanverkstaden och den här gången låter hon läsaren ta del av det hemliga receptet på hur man *slutför* det lyckade geléet (romanen):

Då ett gelé är inemot färdigkokadt, slår man äggehvit uti, för att (som det heter i konstspråket) klara det. Så äfven, då en roman, liten berättelse eller annan litterär hopkokning af samma art, nalkas sin fulländning, slår man till med en explication eller förklaring, för att reda grumlet; och denna har merendels mycket av ägghvitans egenskaper, nemligen att vara seg och sammanhållande, klar och förklarande och temligen smaklös. (3:235)

Tillredandet av detta närmast magiska vingelé kräver uppenbarligen en både hantverksmässig och vetenskaplig kompetens. Beata har experimenterat, prövat sig fram till kunskapen i en miljö inte så många skulle komma på tanken att utforska – köksregionen. Och det hon funnit ut är både gott, nyttigt och lönande. Beatas skicklighet i vardagsbestyren, hennes välgörande såväl andliga som lekamliga spis, blir kort sagt en bild för hur kunnigt hon arrangerar händelser och personer i sina berättelser så att de ska falla läsaren i smaken.

Bilden av Beatas transformation från överbeskyddad dotter till myndig, matlagningsskicklig husrådinna har såväl en *ekonomisk* som en *estetisk* innebörd. Grunden till förvandlingen är högst materiell. Beata står utan försörjning när föräldrarna dör. Platsen som husrådinna blir räddningen, en av de få möjliga för en kvinna i hennes tid, av hennes klass.⁷³ Men om vi fortsätter läsa allegoriskt framträder i samma skildring också bilden av en *litterär mognadsprocess*. I Beatas utvecklingshis-

toria ryms såväl ett paradigmskifte – från romantik mot realism, som ett genrebyte – från poesi till prosa. Kanske skulle vi också, och inte minst, kunna se en mer långsiktig, *sociologisk* utveckling materialiseras i den lyckade husrådinnan – övergången från domesticerad hobbydiktare till förslagen och framgångsrik marknadsförfattare.

Vi har sett prov på hur romanen, dess berättare och publiken definieras allegoriskt i *Familjen H**** och hur samtliga placeras i en traditionellt 'kvinnlig' och vardaglig sfär. Låt oss nu gå vidare med hur berättelsen förhåller sig till sitt eget huvudtema – sättet att berätta om kärlek.

Kärlek med förhinder 1 – *antihjältinnor och brutna konventioner*

Min Bästa Beata!

Lägg fort bort din eviga stickstrumpa, då du får se dessa rader; putsa ditt långvekta ljus [...]. Stäng din dörr, så att du utan fruktan att bli störd kan sitta ned i lugn och ro och maklighet i din soffa, och med tillbörlig uppmärksamhet läsa de stora märkvärdiga nyheter jag har att förkunna dig. (2:103)

Denna laddade upptakt härör ur det brev genom vilket 18-åriga Julie H. kallar vår husrådinna till familjen. Den närmast febriga, ivriga tonen skapar förväntningar om stora nyheter av närmast evangelisk art. Julie utnämner sig inte bara till en betydelsefull budbärare, utan också till ett slags författare när hon skriver ”– och nu skall jag berätta dig...en saga!” Denna saga i allegorins form inleds med det obligatoriska ”det var en gång”, men i övrigt ägnar sig Julie mest åt att bryta mot genreförväntningarna.

Den 'stora märkvärdiga' nyheten Julie vill förmedla rör det förestående bröllopet mellan hennes äldre syster Emilia och den på alla vis förträfflige Algernon. Men det finns en hake – Emilia tvekar. Via sagoformen kan Julie i maskerad exempelform ironisera över systemens villrådighet. Och samtidigt som hon tar sagans konventioner till sin hjälp – hon fikcionaliserar exempelvis de inblandade aktörerna genom att döpa om dem till snarlika, mer fantasieggande och exotiska namn:

Elimia och Almanzor – passar hon också på att ställa sagans, och framför allt den romaneska kärleksberättelsens, konventioner i skottgluggen.

Tonen är redan från början raljant och avståndstagande. Julie utnyttjar flera för sagan typiska berättargrepp och bygger upp förväntningar, vilka sedan bryts. Hon visar fram – och tar tillbaka. Mannen i Julies säregna sagobygge (fadern, överste H.) är varken ”kung eller prins, men [...] hade förtjent att vara det” och hans dotter (Emilia) samlade ”ett tjog nådiga Féer” kring vaggan, trots att ”ödet ej låtit henne födas prinsessa.” Julie pressar kort sagt in sina familjemedlemmar i för genren typiska miljöer och situationer trots, eller kanske just på grund av, att de faktiskt inte alls passar in där. Genom att konsekvent ställa en idealiserad, idylliserad sagovärld mot den krassa, vardagliga verkligheten uppnår Julie en effektfull kontrastverkan, där både systemen och genrekonventionerna framställs i komisk dager.

Lyckligtvis var prinsessan Turandottes tidevarf förbi, och i Sverige der skön Elimia bodde, torde väl luften vara af en mera kylande art, än i det land der prins Calaf suckade, – ty man hörde aldrig att de afskedade älskarne gjorde slut på sina dagar; man såg dem knappast förlora aptiten, ja man vet till och med några, som (skulle man väl kunna tro de?) bytte om älskarinna, liknöjdt som man byter om strumpor. (2:105)

Turandot, den persiska sagan om en grym och passionerad kinesisk prinsessa som ger sina friare svåra gåtor att lösa och sedan låter döda dem, utgör en effektiv motbild till den äktenskapsängsliga och tämligen ofarliga Elimia/Emilia. *Den här* sagan, förstår vi snart, utspelar sig inte bara i en annan tid och ett annat land – utan kanske framför allt i ett annat *litterärt* klimat. Julie, som i likhet med Beata är en flitig romanläsare, gör tämligen skoningslöst upp med sagornas och, framför allt, den romanesk-sentimentala litteraturens bild av kärleken. I den sansade, vardagligt svenska *sannsaga* hon ämnar berätta, och som romantexten sedan bearbetar vidare, vankas minsann inga orientalistiska passioner eller överspända Wertherkopior, tvärtom.

Den illusionsbefriade passagen om de liknöjda älskarna har en för romanen förberedande karaktär även på ett annat sätt. Julies förnumstiga inställning i detta inledande brev slår nämligen så små-

ningom tillbaka på henne själv. När hon tröttnar på sin egen fästman, den vackre men osedvanligt triste Arvid, förblir denne nämligen både vid gott mod och synnerligen god aptit – och Julie är snart utbytt mot en annan ung dam. Ur det perspektivet utgör brevet snarast startpunkten för ett med romandiskussionen nära förknippat motiv i romanen, vilket dock inte uppehåller oss vidare här – Julies bildningshistoria.

Så fort förutsättningarna, såsom Julie uppfattar dem, ligger klara svingar hon ytterligare en gång sitt trollspö, bryter sagofiktionen och avslöjar de 'verkliga' förebilderna bakom de allegoriserande, lätt igenkännliga omskrivningarna: "Ty med några drag af min penna förvandlar jag alla mina omnämnda personnager, gör *förr* till *nu* och sagan till sanning." (2:109) Därmed upplöser hon också i ett slag flera av de berättarnivåer som här gömmer sig i varandra likt kinesiska askar. Vi läser en roman i vilken den fiktiva figuren Beata Hvardagslag återger innehållet i ett brev hon fått från den likaledes fiktiva Julie, i vilket denna i sin tur berättar en saga och dessutom bemödar sig att ytterligare fiktionalisera redan fiktiva figurer. När allegorins förtrollning släpper minskar inte bara det *faktiska* avståndet mellan nivåerna, mellan Julie som berättare och det hon berättar om – utan också den stilmässiga distansen, ironin. Julies uppslupna saga framställer visserligen Emilias brott mot kärleksromanens konventioner i komisk dager. Men så fort sagan blir sanning lurar allvaret. *Familjen H***s* allvarligaste kritik mot den romaneska romanen gäller just dess falska, idealiserade bild av kärleken – och äktenskapet.

Kärlek med förhinder 2

– antihjälten och pastejen i skafferiet

Som vi redan sett flera prov på kopplas mat fortloppande samman med litteratur i *Familjen H****. I samband med Beata Hvardagslags omfattande, allegoriska självporträtt finns flera sådana inslag. Och särskilt tydligt blir sambandet i betydelsebärande rubriker som 'Middagsmåltid. Ragout på hvarjehanda', 'Efterrätt', 'The och Souper' osv, vilka på olika sätt korresponderar med den efterföljande romantexten.

Dessa återkommande referenser fungerar, menar jag, som ett retoriskt mönster – ett slags metaforisk exempelsamling med vars hjälp de abstrakta resonemangen ges konkret form. Vi anar hela tiden en symbolisk förbindelse mellan maten och det skrivna ordet, mellan hushållsarbete och författarskap. Den här typen av kodifierat, matbemyntat språk dyker ofta upp i kvinnliga författares verk och har, enligt Mary Anne Schofield, utvecklats ur deras behov av att berätta sin egen historia inom gränserna för den patriarkala strukturen.⁷⁴

Genom att ta vägen över köket kan Beata Hvardagslag skapa en egen röst och etablera en auktoritet som svårligen skulle kunna uppnås på ett traditionellt manligt sätt. Husrådinnan vid grytorna fungerar inte bara som en konkret symbol, utan också som en trygghetsskapande täckmantel för en potentiellt subversiv verksamhet – ett kvinnligt skrivande med pretentioner.

Refenserna till mat och hushållsarbete fungerar således både som en estetisk och en narrativ strategi. Via detta grepp åskådliggörs dessutom litterära positioneringar. Ett exempel återfinns i andra delen av *Familjen H****, där Julies och Emilias bror kornett Carl förtvivlat letar efter sin älskade Hermina, som skickats iväg av sina föräldrar för att giftas bort. I sin jakt stannar kornetten till på grannslottet Löfstaholm för att fråga efter resvägen och blir då jagad runt i gemaken av spexande vänner. Till slut lyckas han skaka av sig förföljarna – genom att stänga in sig i ett skafferier. Och trots att han egentligen har bråttom vidare tar han sig tid att stanna upp och äta en bit pastej. Här bryter berättaren in och urskuldrar sig:

Förlåten, förlåten, unga läsarinno! jag vet,...en älskare, en romanhjelte i synnerhet, borde ej vara så prosaisk, så jordisk,...och vår hjelte är kanske i fara att förlora allt ert hulda deltagande. Men betänken, betänken, ljuftva varelser, som lifven av rosendoft och känslor, han var karl och värre – Cornett; han hade gjort en lång ridt och ingen bit ätit på hela dagen. Betänken det! (3:200)

Beatas ursäkt för valet av en så opassande hjälte är naturligtvis inte allvarligt menad. Kornettens handlande tjänar ju hennes syften, eftersom det visar att han är mänsklig och har mänskliga behov. Pastejätandet synliggör inte bara Carls karaktär utan, framför allt, Beatas *berättarstrategi*. Hon hade ju mycket väl kunnat redigera bort episoden

och låta bilden av den typiske tappre och förälskade hjälten förbli intakt. Istället avhänder hon sig ansvaret och försöker lansera sig som en objektiv berättare, trots att de ständiga inbrytningarna och tillrättaläggandena för länge sedan borde ha ointetgjort alla sådana anspråk. Carls etiketsbrott kommer i själva verket ytterst lägligt. För det första skänker det Beata Hvardagslag ett ypperligt tillfälle att förstärka sin trovärdighet (hon berättar ju 'sanningen' trots att Carls beteende faller utanför de gängse ramarna). För det andra, och inte minst, framkallas ytterligare en möjlighet för vår didaktiskt sinnade berättarska att ge sina tilltänkta 'unga läsarinor' en lektion i vardagsskildringens poetik, där älskaren transponeras ner (eller kanske upp?) – från roman- till antihjälte, från stiliserad romanfigur till 'vanlig' människa.

Kärlek med förhinder 3 – vägen mot vardagen och den uteblivna romansen

Ett slags metaroman som via olika lekfulla grepp pläderar för och också prövar en ökad grad av 'realism'. Så skulle vi, på ett plan, kunna karaktärisera *Familjen H****. Vi måste självfallet komma ihåg att både *Familjen H****s självreferentialitet och dess anspråk att skildra vardagen, och att göra det så 'sant' som möjligt, kan sägas ingå i en tidstypisk repertoar. Men jag finner det ändå intressant att undersöka hur dessa anspråk formuleras. Vilket stoff och vilka grepp aktualiseras? Som Birgitta Holm påpekar samsas flera olika stil- och tonlägen eller 'koder' i romantexten. De viktigaste, den romantiska och den realistiska koden, både samverkar och kontrasteras i en dubbel ironi som, menar Holm, "riktar sig lika mycket mot det romanförfattat romantiska som mot den platta och banala verkligheten."⁷⁵ Men på det metafiktionsella plan som intresserar oss här, och där berättandet är ett återkommande tema, är det tydligt att strävan mot den 'vardagliga' polen överväger. Texten *framhåller* på olika sätt sig själv som leverantör av ett verklighetsnära stoff och ställer detta i motsatsställning till diverse romaneska inslag. Idylliska versioner frammanas, men får sällan stå kvar oemotsagda.

I fiktionen har Beata uppenbara problem med

hur hon ska berätta sin historia, vilka ord och tonlägen hon ska välja. Och särskilt akut blir vandan när kärleken kommer på tal. Hur ska hon, som alltid förespråkar nytta och sanning, förhålla sig till de vedertagna romaneska schablonerna, hur ska hon skildra förälskelserna i sin familjehistoria – ska hon distansera sig eller *identifiera* sig?

Elof Ehnmark menar i sin studie av *Familjen H**** att Fredrika Bremer "som fördömt och fördömer kärleksromanen" faktiskt har, som han uttrycker det, "råkat in i en besvärlig situation, då hon [...] drivits in i en erotisk romankonflikt."⁷⁶ Förutom att Ehnmark mer eller mindre förnekar Bremers inflytande över sin egen text, stannar analysen i en biografisk återvändsgränd, med spekulationer kring författarinnans privata inställning till kärlek. Jag tror att vi kommer längre om vi angriper problemet där det yttrar sig – i *fiktionen*, hos berättaren Beata Hvardagslag. Och då blir problemet snarare estetiskt än biografiskt. Det ironiska sättet att förhålla sig till det besvärliga skrivandet avslöjar väl snarast Beatas distans till och fulla *kontroll* över situationen. Hon berättar i själva verket, vill jag hävda, inte om *kärleken* i första hand. Hon beskriver snarast *det problematiska* i att skildra den på ett 'sant' sätt, ett sätt hon själv kan stå för. Kärleksskildringarna i *Familjen H**** är således i högsta grad att betrakta som en del i det fortlöpande fiktiva spelet med romanens genrekonventioner.

När Beata i upptakten till skildringen av Carls och Herminas förälskelse plötsligt avbryter framställningen med att återigen citera Lenngren, "Jo pytt! Straxt skall det om kärlek gälla" – då blir ironin både explicit och förebyggande. Också i den aktuella Lenngren-dikten byggs och bryts nämligen de romantiska förväntningarna. Den blomsterbukett unga Nella knyter tillfaller inte den presumptive älskare texten förbereder – utan flickans barnskötare, gamla Anna.⁷⁷ Kärleksparet Carl och Hermina i *Familjen H****, talar, visar det sig snart, inte alls om kärlek när Beata närmar sig dem i de romantiska omgivningarna "[v]id stranden av sjön, uti björklunden gröna" – Carl *föreläser*, om sina favoritkungar. Och när han till slut ställer frågan om han är den första Hermina älskat svarar hon visserligen "Ja visst!", men med det oromantiska, naiva tillägget "utom min mamma." Idyllen saboteras, klipps av. Förväntningarna bryts, romantiskt blir snarast komiskt.

På detta sätt griper Beata vid flera tillfällen in för att visa upp och slå hål på automatiserade berättarstrategier. Ofta ställs olika möjliga sätt att berätta mot varandra. Och det är påfallande hur konsekvent det mer 'sansade', jordnära alternativet tar hem spelet. I en alltmer romantiserad, inspire-rad skildring av Carls och Herminas spirande kärlek, åberopas först "rosenfärgade töcken" och "[e]n ljuf balsamisk fläkt, buren på smekande zefirers vingar..." – innan Beata plötsligt hejdar sin sken-galna penna och betraktar 'hvardags-verlden' runt omkring sig – och så småningom börjar om, på en torr, saklig nivå: "'Men huru hade de då gjort be-kanskap?' frågar någon kanske. Jag svarar: se Gam-la Testamentet, 1 Mosebok, 24 Cap. Eleazars be-kantskap med Rebecka" (3:108). Denna "Idyll-scen i Mesopotamien i Patriarkernas tid", som inte ut-vecklas närmare, får stå som en representativ bild av hur det brukar gå till med kärlek. Beata tänker inte slösa bläck och papper på självklarheter.

I en inskjuten fotnot lite längre fram i denna anti-, eller snarare *icke*-kärleksskildring, meddelas att frågans snöpligt korthuggna behandling har en ekonomisk orsak. Förläggaren kräver ett hanter-bart omfång för att boken ska kunna säljas till ett rimligt pris. På detta sätt snuvnas läsaren precis som i den tidigare berörda sagoversionen av Emilia-Algernons historia, på kärleksromanens obligato-riska, utdragna skildring av den inledande föräl-skelsen. Motiviskt är kärleksskildringarna i *Famil-len H**** visserligen tämligen traditionella. I Carls och Herminas historia återfinns exempelvis flera av den äldre epikens ingredienser, inte minst det typiska mönster Ingrid Elam identifierat i samti-dens så kallade romantiska versberättelse.⁷⁸ Här finner vi en ung man på resa som av en slump mö-ter ung kvinna nära hennes hem och blir föräl-skad. Föräldrar, rival och ekonomiska trångmål hindrar förening och de unga tu fungerar som omständigheternas passiva offer, innan en dödlig olycka till sist får föräldrarna att ge med sig.

Den avgörande skillnaden ligger i berättarhåll-ningen. I den romantiska versberättelsen, menar Elam, intar berättaren "aldrig en ironisk hållning till sin berättelse[...]".⁷⁹ Både Beata, och tidigare Julie, använder som vi sett väl invanda genrekon-ventioner i parodiskt syfte, och det är just i själva brottytorna vi kan ana anspråken att skildra en mer 'sansad' och 'sann' bild av kärleken.

Parodin som litterär positionering

Den främsta måltavlan för Beata Hvardagslags pa-rodiska strategi är alltså den romanesk-sentimen-tala romanen. Det är med dess speciella genreka-raktäristika för ögonen Beata bygger upp, river ner – och skriver om – sina egna kärleksberättel-ser. Först trissas förväntningarna upp. Då Julie, som glömt sin sjal hemma, får dela kappan med Professor L under en kylig kvällspromenad, tror sig Beata ana att de hittills outtalade känslorna äntligen ska ta sig något uttryck:

'Salig fru Genlis, herr Lafontaine ännu mindre, skulle i deras romanverld väl aldrig låta två älskande komma under en kappan, utan att begagna ett så ypperligt tillfäl-le för att låta en kärleksförklaring krypa fram, och jag undrar just om fru natur ej denna gång skall föra något å bane,.. skall låta någon suck,.. något ord...'

Jag lyddes uppmärksamt, under det jag gick efter kappans innevävare, men – de tego, – intet ord, intet ljud! Jo nu!..Hvad var det? Julie nös. Nå L...säger väl 'Gud hjälp!' och det kan hjälpa dem till något an..., nej han sade intet.

Vi äro ur trädgården, vi gå öfver gården. Skall då ingen tala? nu!...nej! Vi stiga uppför trapporna, vi träda in i porten, nu då...nej! Kappan föll ned från Julies ax-lar, hon tackade och neg, L...bockade sig. (3:145f)

Om denna episod hade anpassats till den senti-mentala kärleksromanens intrig, hade kanske Julies och professors relation, i August Lafontaines och Mme de Genlis' efterföljd, tagit en ny vändning just här. Men så blir det inte. Och Beata vill återigen understryka att hon överhuvudtaget inte har något inflytande över förloppet. Hon väntar bara spånt bakom paret under kappan – och när ingen-ting händer framställer *hon* sig som den lurade par-ten. De genreförväntningar texten planterat infrias inte heller denna gång, istället påminns läsaren återigen om att *Familjen H**** utspelar sig i en an-nan, 'verklig' värld, där 'fru naturs' – och inte de traditionella kärleksromanernas – regler råder.

Detta ironiska spel, dessa återkommande brott mot genreförväntningarna, uppträder också nå-gon gång i Beatas miljöbeskrivningar. När hon målar upp familjen H:s sommarresidens på lan-det, ett furstligt ställe från trettioåriga krigets da-gar, åberopas först Walter Scott, den historiska ro-manens mästare:

Hade jag en droppa af den vena, som uppsprungnen från Walter Scotts bläckhorn spridd sig kring 'allo land' och med historiskt-antiquariskt bläck fuktat hundra författares pennor, – så skulle jag nu göra en dråpelig beskrifning af det ståtliga slottet Thorsborg [...]. (3: 25f)

Uppenbarligen har Beata åtminstone övervägt möjligheten att ansluta sig till den formidabla *scottomani* som härskade i samtiden. Och nog artar sig det hela till en riktigt dråplig beskrivning, innehållande flera av den historiska berättelsens och den gotiska romanens typiska ingredienser. Beata driver ogenerat med Scotts tunga, prunkande metaforik och minutiösa detaljtrohet och berättar om "murar så bastanta som dåtidens sinnen, och blyrutor så små, som upplysningens dagrar i tidehvarvets klostergång". Beata berättar hur hon, om hon hade haft Scotts särskilda 'talang', skulle servera fascinerande beskrivningar av kungliga sovrum, mörka källarvalv och åldriga harnesk, och hur hon skulle skapa en spöklik stämning genom att krydda med blodiga kläder, värjor, 'mördar-kulor', rysliga vargtjut och en vålnad utan huvud. Men när hon som bäst är i färd med att faktiskt göra den beskrivning hon påstår sig inte behärska, stannar hon återigen upp och påminner sig själv och sina läsare om att hon inte kan – eller vill – skriva på det sättet:

[...] hu! men jag börjar bli helt hemsk sjelf....och inser nu klart, huru jag blott fått förmåga att med vanligt bläck skildra vanliga och hvardagliga ting, – finner det således tryggare och trefligare att tala om, huru små Paltarne [...] sprungo omkring och tullrade om i de gropar och stenhögar, som voro lemningar efter den gamla herrgårdsbyggningen, sökte skatter och funno – gullvifvor. (3:28)

Istället för att ta med läsaren på en rafflande tur genom 'slottets' alla kusliga vinklar och vrår, återvänder Beata till betraktelser över de 'små Paltarne' utomhuslek och andra ting som är "tryggare och trefligare att tala om". Nutiden fixeras återigen, de gamla lämningarna är överväxta, täckta av gula vårblommor. Genom att avvisa de effektknipande poänger som kunde ha uppnåtts genom några lämpliga lån från den gotiska och den historiska romanens berättarstil, och dessutom raljera något över dessa historiers språkliga och berättartekniska konventioner, understryker berättaren

ännu en gång att hon ser som sin uppgift att beskriva det 'vanliga' och det 'hvardagliga'.

Att profilera sig i förhållande till kollegor genom att på olika vis apostrofera och ironisera över dem är, som tidigare nämnts, gemensamt för många av de tidiga 1800-talsförfattarna. Robert A. Colby beskriver, utifrån den engelska horisonten, en fullkomlig kedja av romanparodier, där huvudlinjen strävar mot 'det verkliga' och 'det samtida'. Tidens anti-romaner var i de flesta fall också anti-romaner.⁸⁰

I kampen mot vad de betraktar som falsk sentimentalitet, effektknipande gotik och storvulen heroism befinner sig Bremers och Scotts romaner delvis på samma sida. Verklighetskraven är tydliga på båda håll, men olika definierade. Anspråken i Scotts debutroman *Waverly; or, 'Tis Sixty Years Since*, framträder redan i det förordslänkande inledningskapitlet, också här genom ett lekfullt spel med förmodade förväntningar.⁸¹ Via en exposéartad redovisning, med referenser till såväl bokmarknad som typografi, ges både ett vittnesmål över samtidens litterära klimat och dessutom en tydlig uppfattning om i vilken kontext verket definierar sig.

Men medan *Waverly* enligt historiografiska konventioner förespråkar en tidstrogen och 'äkt', historiskt korrekt beskrivning, definierar sig *Familjen H**** snarare som en samtida och 'sann', i betydelsen *representativ* skildring. Denna nyansskillnad skapar uppenbarligen utrymme för parodiering. Att Scott parodierades från flera håll och att Bremer i *sin tur* häcklas av en samtida kollega som Almqvist är bara följdriktigt.⁸² Det som gör just dessa båda verk intressanta att för ett ögonblick ställa bredvid varandra är den starka profileringen i behandlingen av romanskrivandets villkor och av de egna konstnärliga anspråken. Jag tror att denna hållning – det pedagogiska läsarilltalet och framför allt den självmedvetna *ton* som sedan aldrig återkommer i respektive författares karriär – kan sättas i samband med att både *Waverly* och *Familjen H**** är debutverk. Debutverk som på olika sätt förhåller sig till en litterär miljö de både är sprungna ur och på olika sätt avser att förändra.

NOTER:

- 1 J. E. Rydqvist (osign.), "Om omöjligheten af en Svensk original-roman (Skrifvet på begäran)", *Heimdall* 1829:41, s. 162. För attribueringsproblematiken, se Torgny Höjers uppsats "Johan Erik Rydqvist och Heimdall", *Edda* bind. 37 1937, s. 341 f. och Carl Santesson, *Johan Erik Rydqvist. Kritikern och publicisten*, Stockholm 1944, s. 73ff.
- 2 Kurt Aspelin påpekar hur nära sammantvinnade de 'interna' och 'externa' förhållandena är under decenniet. Den borgerliga läsepubliken möjliggör den borgerliga familjeromanens genombrott och utgör samtidigt "en produkt av bourgeoisins uppmarsch till samhällsmakt." Dessutom är just den borgerliga romanen en viktig förutsättning för *etablerandet* av borgerligheten som klass. Se *Poesi och verklighet* del II. 1830-talets litteraturkritik och den borgerliga realismens problem, Stockholm 1977, s. 192f.
- 3 Ehnmark, "Reflexioner kring det litterära 1820-talet", *Studier tillägnade Anton Blanck den 29 december 1946*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet 30, Uppsala 1946, s. 238.
- 4 Ibid., s. 249.
- 5 Fredrik Böök, *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*, diss. Lund; Stockholm 1907, s. 295f. För Bremer och hennes skrivande 1830-talskollegor tycks däremot den utländska 1700-talsromanen högaktuell. I *Familjen H**** citeras Rousseau, Richardsons hjälte Charles Grandison apostroferas och Lafontaines sätt att beskriva kärleken får sig en ironisk släng. Svenska 1700-talsförfattare aktualiseras också, men bara diktare (Bellman, Lenngren, Franzén, Tegnér, Böttiger mfl.) Däremot förekommer inte en enda referens till svensk romankonst.
- 6 Victor Swanberg, *Medelklassrealism*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala nr. 14, 1980, s. 10. (Nytryck av artiklar ur *Samlaren* 1943-44, 1946).
- 7 Magnus von Platen, "Romanföraktet. En genres väg till prestige", *Emigrationer. En bok till Vilhelm Moberg 20.8 1968*, red. von Platen, Stockholm 1968, s. 263.
- 8 Aspelin, *Poesi och verklighet* II, s. 211. Även Birgitta Holm understryker romanens särställning i tidens litterära diskussion: "Fiktionen', romanen kommer i stor utsträckning att ersätta den tidigare politiska, filosofiska och vetenskapliga debatten." Se *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm 1981, s. 14 och vidare på s. 31.
- 9 Aspelin, *Poesi och verklighet. Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt*, del I, diss. Göteborg: Göteborg 1967, s. 14.
- 10 Ibid, s. 21.
- 11 Begreppet 'verklighet' är problemyllt, men svårt att undkomma då det förekommer så flitigt i samtida kritisk och skönlitterär praxis. Termen kan inte jämföras med 'realism' i gängse mening, eftersom den kristet idealistiska grundsynen skyr det rent avfotograferande, det 'låga'. Men vi kan ändå i samband med den borgerligt realistiska romanen urskilja en rörelse i opposition mot det romantiskt högstämnda och *med anspråk på* att åstadkomma en ny prosakonst som via ett enkelt språk skildrar svenskt vardagsliv. Att många av samtidens romaner snarast skildrar sällskapslivet i överklassen och knappast kan karaktäriseras som särskilt talspråkliga, gör inte anspråken som sådana mindre intressanta.
- 12 Lars Gustafsson menar att "de nya estetiska 'systemen' på 1820-, 30- och 40-talen" präglas av en "återgång till ett strängare genretänkande" och att romanen i och med detta kom att betraktas som problematisk och 'dubiös' ur teoretisk-estetisk synpunkt. "Samtidigt som romangenren under dessa decennier förnyas och populariseras, blir den inom den akademiska estetikens föremål för en allt strängare genreteoretisk granskning." Se förf.s. *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P. D. A. Atterbom till B. E. Malmström*, Stockholm 1986, s. 61f.
- 13 J. E. Rydqvist, "Framfarna dagars vittra idrotter i jembeförelse med samtidens; En tafla i tvenne afdelningar", *Svenska Akademiens Handlingar ifrån år 1796* del 12, s. 289-529 samt C. J. L. Almqvist, "Undersökning om hufvudskillnaden emellan de gamles vittighet och de nyares; samt om den frågan, huruvida en verklig ny konst i vår tid är å bane", *Svea. Tidskrift för vetenskap och konst*, Upsala 1831, s. 79-116.
- 14 Almqvist, "Undersökning", s. 106.
- 15 I februari 1829, efter framgångarna med det första häftet *Teckningar*, skriver exempelvis Fredrika Bremer i ett brev till systern Charlotte Quiding: "Angående mitt författarskap så ämnar jag fortsätta med 'Teckningar utur hvardagslivet' och under denna rubrik äfven skriva romaner. Jag har flera i hufvudet, en börjad, som kan, tror jag, bli intressant och nyttigt." Se *Fredrika Bremers brev*. Samlade och utgivna av Klara Johanson & Ellen Kleman, del 1 1821-1838, Stockholm 1915, s. 89f.
- 16 Bertil Romberg, "Om Almqvists romankonst", *Vetenskapssocieteten i Lund årsbok* 1973, s. 50f.
- 17 *Fideikommisset* (1844) är det första av Flygare-Carléns verk som i original explicit kallas 'Roman'. Debutromanen *Waldemar Klein* (1838) har från början tillägget 'svenskt original af Fru F**'. Redan i andra upplagan (1861) benämns den dock 'Novell'. Gustaf Lindorm (1839) har underskriften 'Svenskt original, af förf. till Waldemar Klein och Representanten' - i andra upplagan (1872-73) har den fått beteckningen 'Roman'.
- 18 Colby, *Fiction With a Purpose. Major and Minor Nineteenth-Century Novels*, Indiana University Press 1967 s. 12.
- 19 Margareta Björkman, *Läsarnas nöje. Kommersiella länebibliotek i Stockholm 1783-1809*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 29, diss. 1992. s. 342.
- 20 Enligt Johan Svedjedal var Sophie von Knorring och Fredrika Bremer de mest tryckta författarna under 1830-talet (i antal sidor räknat). Under 1840-talet intog Emilie Flygare-Carlén en överlägsen tätpå, med Crusenstolpe och Almqvist närmast bakom sig. Se ta-

- bell 2 på s. 34 i *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C. J. L. Almqvists prosafiktions kring 1840*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, diss. Uppsala 1987. Se också samme författares *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Stockholm 1994, s. 79f.
- 21 "Det är på 1830-talet som svensk 'medelklassrealism' och svensk borgerlig roman grundas – och det är det kvinnliga 'klöverbladet' som är centralt i detta: Fredrika Bremer, Sophie von Knorring, Emilie Flygare-Carlén", menar Birgitta Holm, *Fredrika Bremer*, s. 18.
- 22 Kvinnorna yttrar sig även i andra former. Fredrika Bremer debatterar exempelvis romanens uppgift i artikeln "Om Romanen såsom vår tids Epos" [undert. F. B.–r.] i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* den 20 jan 1853.
- 23 Aspelin, *Poesi och verklighet* II, s. 57.
- 24 Ibid, s. 222f.
- 25 Denna simultana rörelse identifierar också Jane Spencer i sin undersökning av kvinnornas inflytande på den engelska 1700-talsromanen: "What was happening, in fact, was that the properly 'feminine' and the properly 'literary' were both being re-defined along the same lines." Se *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Basil Blackwell Oxford 1986, s. 77.
- 26 Se Svedjedal, *Författare och förläggare*, s. 80.
- 27 Gunnar Qvist målar den svenska 1800-talskvinnans villkor i mörka färger: "När Fredrika Bremer 1828 debuterade som författarinna uppvisade Sverige bilden av ett av Europas mest utpräglade manssamhällen." *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation. Opinionshistoriska studier*. Kvinnohistoriskt arkiv 8, Göteborg 1969, s. 10.
- 28 Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, se främst introduktionen och första kapitlet, "The Woman Novelist as Heroine", s. 3–40.
- 29 Colby, *Fiction With a Purpose*, s. 10–12. Beskrivningen av seklets författare som exploitörer ('developers') är hämtad från samma verk, s. 6.
- 30 Henrik Schück, *Sveriges litteratur intill 1900*, andra delen, Stockholm 1935, s. 145.
- 31 V. F. Palmblad (signatur P), "Öfver Romanen. Dialog", *Phosphoros* 1812:2, s. 97–170. För en utförligare diskussion kring romantikens romandiskussion, se exempelvis Lars Gustafssons artikel "'Modernitetens epos' eller universalpoesi? Om romanen som genre i romantisk poetik", *Samlaren* 1994:115, s. 106–120.
- 32 För en utförligare utredning av detta, se Lars Gustafssons uppsats i *Samlaren*, särskilt s. 108–112.
- 33 Alltsedan Adlersparre/Leijonhufvuds Bremerbiografi från år 1896 har forskningen varit tämligen enig i denna beskrivning.
- 34 Kurt Aspelin karaktäriserar verksamheten i *Heimdall* som den kritiska 1830-talsdebattens själva upptakt och Rydqvist som diskussionens 'portalfigur'. Se *Poesi och verklighet* I, s. 18f. Carl Santesson menar att *Heimdall* "sätter en milstolpe på den svenska kritikens utvecklingsbana", även om dess eftermäle, i hög grad dikterat av motståndare, blivit ytterst negativt. Se förf.s *Johan Erik Rydqvist*, s. 78, 104f.
- 35 J. E. Rydqvist (osign.), "Walter Scott och hans Skola", *Heimdall* 1828:5, s. 17–18, 1828:6, s. 21–22.
- 36 J. E. Rydqvist (osign.), "Romanen", *Heimdall* 1830:39, s. 154–155.
- 37 Carl Santesson påpekar att Rydqvist bemötte den nya verklighetsskildrande litteraturen "påfallande välviljigt", men noterar också avsaknaden av tydliga riktlinjer i hans kritiska praktik. "Realism i denna begränsade mening möter oss i Rydqvists kritik uti vissa teoretiskt ej närmare definierade litterära sympatier, som sakna skarpare programmatisk accent och snarast framträda på ett smått tafatt vis utan förmåga att rätt motivera sig själva", heter det bland annat. Se förf.s *Johan Erik Rydqvist*, s. 87.
- 38 J. E. Rydqvist (osign.), "Teckningar utur hvardagslivet. Svenskt original", *Heimdall* 1829:10, s. 38.
- 39 J. E. Rydqvist (osign.), "Teckningar utur hvardagslivet. Andra Häftet", *Heimdall* 1830:44, s. 175.
- 40 Aspelin beskriver hur detta mönster tar sig uttryck i tidens kritiska begreppsarsenal. Positivt värdeladdade ord som verklighet, vardag, sanning, harmoni, popularitet, pittoreskt, åskådligt och enkelt ställs mot negativa beskrivningsord som förkonstlat, pjåkigt, trivialt, plump, disharmoniskt, formlost, bizart, ohyggligt. Se *Poesi och verklighet* I, s. 33.
- 41 J. E. Rydqvist (osign.), "Teckningar utur hvardagslivet; tredje häftet", *Heimdall* 1831:26, s. 101–102 och 1831:27, s. 111–112.
- 42 *Heimdall* 1831:26, s. 101
- 43 Se exempelvis J. E. Rydqvist (osign.), "Litteraturen; dess vigt för samhället; dess öde i Sverge, under närvarande ögonblick", *Anda* Artikeln *Heimdall* 1830:52, s. 206.
- 44 *Heimdall* 1831:26, s. 101.
- 45 C. J. L. Almqvist (sign. Z), "Poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord", *Dagligt Allehanda* 1/7 och 8/7 1839, nytryck i *Journalistik*, band I, urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg, Hedemora 1989, s. 86–96.
- 46 Almqvist, "Poesi i sak", *Journalistik*, band I, s. 93.
- 47 *Heimdall* 1831:27, s. 111.
- 48 Almqvist, *Journalistik*, s. 94.
- 49 "Då, som det tyckes, Förf. ämnar återkomma ännu en gång till Familjen H***, hade det måhända varit bäst, att gifva berättelsen ett annat slut", skriver Rydqvist i slutet av sin omfångsrika anmälan. Se *Heimdall* 1831:27, s. 112. Denna felaktiga uppfattning om en kommande fortsättning har Rydqvist säkert fått just i sin bokstavliga läsning av detta romanens befintliga, något tve tydiga slut:
Nattliga dimmor uppstiga på ängarne, båda morgonen och mana mig till hvila. Kring min lefnads kulle stiger ock en kylig ånga, – då den kommer närmare, skall jag skriva än en gång, och taga afsked af Familjen H***. (*Teckningar* III, s. 265.)

- 50 Se Holm, *Fredrika Bremer*, s. 39ff. och exempelvis Ehnmark, "Familjen H. Fredrika Bremers första roman", del 1 *Samlaren* 1939, s. 182.
- 51 Holm, *Fredrika Bremer*, s. 90.
- 52 Ehnmark, "Familjen H. Fredrika Bremers första roman", del 1 *Samlaren* 1939 s. 171–213, del 2 *Samlaren* 1940 s. 19–69.
- 53 Beteckningarna på metaromanen är närmast otaliga. Inger Christensen tillhandahåller en översiktlig genomgång i sin bok *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo 1981, s. 9–10. Se även Bo G. Jansson, *Självironi, självbespeglning och självreflexion: den metafiktiva tendensen i Eyvind Johnsons diktning*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 27, diss. 1990, s. 13–34.
- 54 Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press Berkeley and Los Angeles 1975, Preface x.
- 55 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York and London 1980, 1984, s. 1.
- 56 Se Alter, *Partial Magic*, kap. "The Self-Conscious Novel in Eclipse", med början på s. 84. Enligt Christensen är metaperspektivet "not in vogue" under 1800-talet, beroende på att konstens uppgift under denna tid ansågs vara att imitera verkligheten. Under 17- och 1900-talet däremot, fokuseras intresset snarare på konsten som artefakt. Se *The Meaning of Metafiction*, s. 11.
- 57 Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, s. 38. Också Bachtin betonar hur romanen ständigt parodierar övriga genrer, "avslöjar konventionalismen i deras form och språk, undantränger vissa genrer, införlivar andra och omtolkar dem, accentuerar om dem." Se *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, andra upplagan, Gråbo 1991, s. 168.
- 58 Se Bertel Pedersen, *Parodiens teori (Teoriens parodi)*, København 1976, s. 27: "en parodi forudsætter (altid) en anden, 'rigtig' eller central sang som parodien forholder sig til på en eller anden måde."
- 59 Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious Fiction*, Routledge London and New York 1984, s. 64.
- 60 Ifråga om 'the narratee' är det viktigt att, som bland andra Genette påpekar, skilja denna instans framför allt från den faktiska, men i vissa fall också den implicita läsaren. "Like the narrator, the narratee is one of the elements in the narrating situation, and he is necessarily located at the same diegetic level; that is, he does not merge a priori with the reader (even an implied reader) any more than the narrator necessarily merges with the author." Se *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1980, s. 259. När ordet 'läsare' används i min analys avses den mottagare som så att säga är inskriven i själva berättarsituationen. På samma sätt betraktas 'berättaren' som en funktion eller position i *texten*.
- 61 Se Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, s. 183.
- 62 Ehnmark och Svanberg konstaterar att Fredrika Bremer inte är någon framstående Stockholmsskildrare. Teckningen av Beatas inresa till huvudstaden i *Familjen H**** är, menar Ehnmark, ingen "betydande skiss." Staden har inte "något av upplevelse för stockholmsskan Fredrika Bremer, vilket den emellertid borde ha för landsortsbon Beata Hvardagslag." Medan staden "försvinner" ur Bremers roman "så snart dörrarna öppnas till överste Hs förmak", har, menar Ehnmark, Cederborgh lyckats så mycket bättre med Ottar Tralling. Det är "en helt annan färgrikedom, en mycket livligare och brokigare tavla, som träder fram inför hans nyfikna, förvånade och upptäcktsivriga blickar." Se *Samlaren* 1939, s. 207. Bremers borgerlighet är, menar Svanberg, "instängd i hemmet. Stockholm finns inte i hennes böcker annat än som flyktigt sedda, konturlösa gatuperspektiv och fadd konversation i den högre ämbetsmannavärldens salonger." Se *Medelklassrealism*, s. 23.
- 63 Fredrika Bremer, *Teckningar utur hvardagslivet* häfte 2, Upsala 1830, s. 99. Sidhänvisningar kommer hädanefter i direkt anslutning till citaten.
- 64 "Beata, den saliga, är den som höjer det vardagliga till konst och skönhet – som gör familjelivet till poesi. Och Christina är den kristna kärleken, det himmelska sinne som ska ingå den svåra föreningen med det jordiska". På detta sätt, menar Holm, inkorporerar berättarskans namn det litterära programmet: "en poetisk och ideal realism", *Fredrika Bremer*, s. 50.
- 65 Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, Everyman's Library, London 1964, nytryck av *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (tryckt första gången 1781), Book IV s. 248. I *Tom Jones* beskrivs förhållandet mellan författare och läsare via en rad olika metaforer, som en värdshusvärd och hans (betalande) gäster, som reskamrater i en skakig diligens, vilka efter en lång färd tillsammans tar farväl och låter eventuella skärmytslingar vara glömda. I första volymens andra bok, första kapitlet, framhåller berättaren sin suveräna makt över sina läsande undersåtar. Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, A. Millar 1763 (1749).
- 66 Vi kan med Genette säga att Beata Hvardagslag här definierar sig som en *homodiegetisk* berättare – hon fungerar (i motsats till en heterodiegetisk berättare) som en av karaktärerna i den historia hon själv återger. Se *Narrative Discourse*, s. 244f.
- 67 Robert A. Colby menar att den förtroliga och förhållandevis jämlika relationen mellan författare och läsare är en av 1800-talets märkligaste drag och att denna relation möjliggörs genom att den läsande publiken så att säga integreras i själva skrivprocessen och förutsätts vara delaktig i en värdegemenskap. Se *Fiction With a Purpose*, s. 20, 23.
- 68 Som Peter Hallberg påpekar kännetecknas allegorin, till skillnad från metafor och liknelse, av att saksfär och bildled oftast är distinkt åtskilda. "De infiltrerar inte varandra [...] utan löper mera parallellt." Dessutom är det allegoriska bildspråket mer systematiskt organiserat, så att det hela "utgör en genomförd och sammanhängande historia." Se förf.s. *Diktens bild-*

- 69 *språk. Teori, metodik, historik*, Stockholm 1982, s. 18.
- 69 Detta framvisande av romantekniska ingredienser återkommer Beata till vid ett flertal tillfällen. I slutet av romanen bjuds exempelvis läsaren på "en liten souper", där Beata "dukar opp ett litet rundt bord i det blå Cabinettet på Thorsborg", där hon bara, försäkrar hon, ska bjuda på *enkla rätter*. Se *Teckningar* 3:225.
- 70 Anna Maria Lenngren, "Några ord till min k. dotter, ifall jag hade någon, strof 7 (r.25–28), *Samlade skrifter af Anna Maria Lenngren* (Svenska författare utgifna af svenska vitterhetssamfundet VI) utgifna af Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg, andra delen, Stockholm 1918, s. 209.
- 71 Det logiska resultatet av denna betoning på blygsamhet blir, konstaterar Jane Spencer, att en skrivande kvinna som undviker berömmelse beundras – "rewarded with the very praise she shuns." Se *The Rise of the Woman Novelist*, s. 84.
- 72 Ehnmark, *Samlaren* 1939, s. 201, Holm, *Fredrika Bremer*, s. 92.
- 73 Se Holm, *Fredrika Bremer*, s. 92.
- 74 Mary Anne Schofield, "Spinster's Fare. Rites of Passage in Anita Brookner's Fiction", *Cooking by the Book. Food in Literature and Culture*, edited by Mary Anne Schofield, Bowling Green State University Popular Press 1989, s. 62.
- 75 Holm, *Fredrika Bremer*, s. 98. Bland andra Ehnmark har tidigare identifierat blandningen av olika stillägen i Bremers romanproduktion. "Både i *Familjen H* och i de följande romanerna blandas på liknande sätt verklighet och romangods, realism och romantik." Se *Samlaren* 1940, s. 51.
- 76 Ehnmark, *Samlaren* 1940, s. 45.
- 77 Lenngren, "Bouquetten", *Samlade skrifter*, s. 369.
- 78 Se Ingrid Elam, "...i kärleken blott hjelte...". *Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820–1850*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 13, diss. 1985, särskilt s. 43–52.
- 79 Ibid. s. 49.
- 80 Colby, *Fiction With a Purpose*, s. 46.
- 81 Walter Scott, *Waverly; or, 'Tis Sixty Years Since*, Clarendon Press Oxford 1981 (ursprungligen publicerad anonymt år 1814).
- 82 Den mest kända parodieringen av Scotts skrivande torde vara Mrs Sarah Greens *Scotch Novel Writing* (1824) i vilken hjältinnan botas från ett beroende av "the author of Waverly". Almqvist ironiserar över Bremers skrivsätt både skönlitterärt, från och med *Baron Julius K** (1835), och i flera tidningsartiklar.