

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

tiken förts. Under vissa perioder har ståndpunkterna närmats varandra, i synnerhet under mellankrigstiden när arbetarrörelsen hade förverkligat flera av sina politiska mål och från sin nyvunna maktposition (liksom i Sverige gjorde under 30-talet de norska socialdemokraterna en uppgörelse med motsvarigheten till bondeförbundet och arbetsmarknadens parter slöt avtal i Saltsjöbadsanda) kunde ägna mer tid åt de ideologiska deviser som legat till grund för den mer kortsiktiga realpolitiken, och där bibliotekspolitiken fick en särskilt framträdande roll. Men på senare år har alltså samhällsutvecklingen i övrigt gjort att gamla principer ifrågasätts. Detta skedde i samband med att de statliga ekonomiska garantierna för folkbiblioteken försvann i Norge vid mitten av 1980-talet och kommunerna fick disponera de statliga anslagen fritt. Mönstret känns mycket väl igen i Sverige.

Geir Vestheims avhandling är en alltigenom ytterligt pedagogisk och välargumenterad framställning, i synnerhet den historiska delen. Att den dessutom leder fram till i princip dagens datum ger extra värde: Vestheims avhandling blir på så sätt nästan ett inlägg/tillägg i den bibliotekspolitiska debatt den beskriver och diskuterar. Möjligen skulle man kunna påstå att avhandlingen är svagare förankrad i de teoretiska modeller, som författaren inledningsvis så noggrant redogör för, än vad just dessa genomgångar signalerar. Genom hela avhandlingen, och särskilt i de avslutande kapitlen, presenterar nämligen Vestheim flera andra samhällsteoretiker än Habermas och Bourdieu och använder sig av just den som passar för tillfället. För en litteraturvetare är detta ändå en avhandling som ger en utmärkt introduktion till hur biblioteksvärlden är uppbyggd och hur den styrs – en värld som hela den litterära institutionen kretsar kring och som det skulle göra många forskare i litteraturvetenskap gott att bekanta sig närmare med.

Erik Peurell

Sven Arne Bergmann, *Getabock och graviljja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssågen som konstnärlig text.* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 30) Göteborg 1997.

Selma Lagerlöfs korta roman *En herrgårdssågen* har på senare tid blivit föremål för en rad studier, mestadels i form av uppsatser och artiklar men även en och annan bok. Skälet till detta intresse är troligen att berättelsen är så karakteristisk för Lagerlöfs estetik. Här lever det fantastiska och realistiska sida vid sida i högönskelig välmåga, samtidigt som det är en harmoniskt avrundad berättelse.

Nu har alltså också den första avhandlingen om *En herrgårdssågen* producerats. Trots att avhandlingsförfat-

taren Sven Arne Bergmann enbart ägnar sig åt *En herrgårdssågen*, är hans räckvidd mycket större, vilket jag menar är en av de stora förtjänsterna med avhandlingen. Genom sin subtila textanalys och närläsning fördjupar Bergmann bilden av Selma Lagerlöf som en mycket medveten och skicklig författare.

Det övergripande syftet med avhandlingen är att undersöka berättandet som Bergmann menar är den outforskade aspekten av Selma Lagerlöfs författarskap. Bergmann menar att berättandet står i tjänst hos den mycket detaljerade och komplicerade människoskildringen i Lagerlöfs romaner, som i många avseenden föregriper Freuds psykoanalys. Bergmann betonar dock att det inte är en psykologisk studie han velat göra, utan en litterär.

För en sådan undersökning formulerar han några övergripande textbeskrivande och genreanalytiska frågeställningar, vilka leder fram till avhandlingens hypotes att textens spänning alstras genom motsättningen mellan externt och interioriserat berättande, att denna motsättning fortplantar sig ända fram till berättelsens slut, samt att detta sker i det övergripande temats intresse. Den centrala frågeställningen blir därför hur det spänningsfyllda berättandet samverkar med det övergripande temat till att konstituera *En herrgårdssågen* som konstnärlig text. Innan själva textanalysen, som alltså utgör kärnan i avhandlingen, måste emellertid Bergmann lägga grunden genom en rad förberedande kapitel.

I redogörelsen för förhållandet till tidigare forskning framgår det tydligt vilket mål textanalysen ytterst har, nämligen att sticka hål inte bara på myten om Selma Lagerlöf som omedveten, intuitiv sagoberätterska, utan även uppfattningen om henne som symbolist vars centrala tematik utgörs av en uppoffrande kärlekslära.

Inledningsvis söker Bergmann ringa in *En herrgårdssågen* som problematisk text, dvs att visa på den komplexitet som karakteriserar Lagerlöfs roman och som gör det motiverat att anlägga ett så omfattande textanalytiskt perspektiv. Här finns därför en rad iakttagelser som senare kommer att fördjupas. Så är t.ex. kompositionen "osannolikt komplicerad" beroende på att huvudpersonerna kommunicerar med varandra i omedvetna led. Komplexiteten skapas bl.a. genom en medvetet fragmentarisk och selektiv berättarhållning. Ibland ingriper den allvetande berättaren, ibland är berättaren osynlig, vilket överlämnar åt läsaren att dra slutsatserna.

En konsekvens av denna berättarhållning blir att två "helt motsatta" gestaltningvägar kämpar om övertaget. Den ena, menar Bergmann, utvecklar "med stor frihet en traditionellt utåtriktad, episk handlingslinje, för vilken känslor äger nära nog objektiv substans. Den andra bygger på en allt längre driven interiorisering och visar på, eller iscensätter känslor, som realiseras genom per-

sonlig inlevelse och subjektiv supplerings på läsandets nivå.” Dessa två gestaltningssvägar förgrenas sedan enligt Bergmann i fyra olika riktningar eller polaritetsförhållanden: det sällsamma och naturliga, saga och sanning, allvar och humor respektive medvetet och omedvetet.

Sedan följer en undersökning av den tidiga receptionen av *En herrgårdssägen*. Trots det nästan enhälligt positiva mottagandet fanns det ändå skillnader mellan kritikerna, vilket bottnade i olika genreförväntningar. De yngre kritikerna var beredda att acceptera genreblandningen i romanen, medan en kritiker som Oscar Leverin hade svårt att acceptera slutet som enligt honom bröt med berättelsens sagoton. Bergmann diskuterar även kortfattat det litterära och kulturella klimatet kring mitten av 1890-talet. Han iakttar således både uppsvinget för dekadenslitteraturen och intresset för det omedvetna före Freud.

Bergmann gör även en intressant jämförelse med det första manuskriptet till *En herrgårdssägen* som hade titeln *Hjärnsånad*. Selma Lagerlöf företog ett antal betydande förändringar när hon i juni 1899 skulle läsa korrektur. I den ursprungliga versionen bestod Ingrid drömsekvens i kistan av en dialog med ängeln. Att Lagerlöf i den korrigerade versionen övergav dialogformen, menar Bergmann är ett tecken på att handlingen interioriserats. Dessutom har också den tidigare öppna anspelningen på sagan om Skönheten och Odjuret täckts över. I *Hjärnsånad* kallades nämligen Ingrid öppet för La belle, vilket avlägsnats i den senare versionen. Den viktigaste iakttagelse som Bergmann gör är emellertid att medan *Hjärnsånad* är hjältinnans text, har omarbetningen medfört en ökad jämvikt i förhållandet mellan den manliga och kvinnliga huvudpersonen.

Därefter tar Bergmann fasta på relationen till den efter omarbetningen nu dolda sagan om Skönheten och Odjuret. Med en terminologi hämtad från Gérard Genette kan man här tala om hypertextualitet, där sagan blir den hypotext som berättelsen anspelar på och varierar. Även hypertextualiteten blir för Bergmann ett led i textens naturalisering. I och med att sagan försvunnit från berättelsens yta, kommer den att utgöra en väsentlig del av den interioriserade diskursen. Den kommer alltså att bli bärare av omedvetna tillstånd hos huvudpersonerna.

Bergmann undersöker även berättarens roll i *En herrgårdssägen*. Med hjälp av både Genette och Walter Ong kommer han fram till att berättarens allvetande position i *En herrgårdssägen* kanske är det som mest tillhör en äldre muntlig tradition. Dock inte enbart. Snarare rör sig berättaren fritt över gränsen mellan traditionella muntliga grepp och en typiskt litterär textretorik. Det ger Lagerlöfs berättare en dynamisk roll; samtidigt deltagande och oberäknelig.

Bergmann går sedan vidare med att diskutera natura-

liseringsens olika nivåer i berättelsen. Den första nivå han urskiljer är idéhistorisk och inspirerad av Theodore Ziolkowskis teorier om ”disenchancement”, dvs. hur sekulariseringen slår igenom i olika stadier av den litteraturhistoriska processen. Enligt Bergmann borde *En herrgårdssägen* placeras i den tredje fasen, den kusliga, i vilken det övernaturliga ges en alltmer rationell förklaring. För att förklara den andra nivån använder han ett begrepp från konsthistorien, anamorfofen. Det karaktäristiska för anamorfofen är att det är en förvrängd bild som ur ett visst perspektiv får sina rätta proportioner. Gunnar Hedes personlighetsklyvning kan liknas vid en sådan anamorfos. Mot slutet ser han verkligheten i dess riktiga perspektiv, liksom även läsaren återförs till verkligheten. Bergmann tillgriper även begreppet metamorfos för att beskriva naturaliseringen i berättelsen. Metamorfosen innebär alltings återställelse till sin rätta gestalt men först, som Michail Bachtin uttrycker det, efter att ha genomgått en komplicerad händelseräcka.

Därefter börjar den egentliga närläsningen och textanalysen, och fortgår med olika betoningar ända fram t.o.m. kapitel 13. Oavsett de olika aspekter som behandlas i textanalysen följer de alla den övergripande tesen att visa hur naturaliseringen fullföljs i *En herrgårdssägen* som berättelse betraktad, samtidigt som temat med parets tillblivelse går mot sin fullbordan.

Till att börja med pekar Bergmann på hur läsaren inövas i det psykologiska tänkesättet, främst genom den återhållsamma berättarpositionen vilken syftar till en intensifierad läsarinsats. Sedan är det traumat i tiomilaskogen som står i centrum. Bergmann visar hur interioriseringen av traumat hos Hede möjliggörs genom att berättarrelationen alltmer distanserar sig från honom, varigenom förvrängningen av hans psyke blir tydlig för läsaren. Vidare undersöks anamorfosens inverkan på Hede, eller Getabocken, som han nu kallas av folket. Förvrängningen av Hedes medvetande, personlighetsklyvningen, och det faktum att han söker sig till Ingrid öppna grav ingår också som led i naturaliseringens process. Det är inte så mycket en övernaturlig scen när Getabock spelar för den skendöda Ingrid som ett uttryck för det omedvetna behovet av henne. Bergmann skriver: ”Genom att berättelsens psykiska rum efter hand har vidgats till att omfatta omedvetna såväl som medvetna tankar och önsknings blir mötet mellan de båda inte ett arrangerat, utan ett naturligt uttryck för vad de mest av allt behöver.” Kapitel 10 fokuserar den kvinnliga huvudpersonen och undersöker vad hennes anamorfos består i.

I följande kapitel, som kanske kan beskrivas som något av textanalysens höjdpunkt, skildras hjältens och hjältinnans intagande av olika både medvetna och omedvetna positioner i förhållande till varandra på väg fram till den slutliga föreningen. Här hävdar Bergmann

som förste forskare att det existerar en annan hypotext vid sidan om sagan om Skönheten och Odjuret, nämligen den klassiska sagan om Amor och Psyke. Båda sago-hypotexterna får gestalta det omedvetna hos huvudpersonerna. I texten leder det till ett växelspel mellan fyra olika grader eller positioner av medvetet och omedvetet, vilket utvecklas till en kiastisk stegring varje gång huvudpersonerna möts, och slutar med att de sammanfaller. På samma gång fullbordas romanens tema med att de blir ett par.

Resonemanget om positionsspelet utvecklas ytterligare genom att Bergmann utnyttjar Bachtins kronotopmodell till att framställa huvudpersonernas möten som steg på vägen mot temats fullbordan. Det kompletteras emellertid med en ytterligare utredning av ”den dubbla hypertextualiteten”, vilken nu fokuseras som personernas inre psykiska struktur.

Den sista delen av den egentliga textanalysen koncentreras till slutet i *En herrgårdssägen*, och fördjupar den tematiska analysen. Här återoppar Bergmann både Bachtins analys av metamorfosen i antikens äventyrs- och vardagsroman, och Sören Kierkegaards idé om Gjentagelsen. Bergmann skriver att Gunnar Hede följt intrigräcken skuld-straff-försoning-lycksalighet och genomgått metamorfosen från att ha varit schizofren till att bli vanlig igen. Metamorfosen betraktar Bergmann därför som ”ett verklighetsorienterande koncept”. Eftersom Bachtin betonar det moraliska momentet som avgörande i metamorfosen, menar Bergmann dessutom att metamorfosen kan förbindas med Kierkegaards existentiella begrepp Gjentagelse. När Gunnar och Ingrid möts på slutet innebär det en upprepning som därför laddas med känsla i Kierkegaards mening.

I de två efterföljande kapitlen diskuterar Bergmann det spänningsfyllda förhållandet mellan allegori och symbol i texten, och för slutligen in en tredje kategori, typologin, för att inringa den för *En herrgårdssägen* så karakteristiska estetiken. Sammanfattningsvis visar således Bergmann hur Selma Lagerlöfs till synes enkla berättelse består av en rad olika genrer och komplexa strukturella och tematiska nivåer, som inte minst har till syfte att aktivera läsaren.

Avhandlingens brist i metodiskt avseende gäller tendensen till redundans. Bergmann har en förkärlek för att dra analogier mellan olika metoder och begrepp, vilket leder till att observationer i Lagerlöfs text ofta kommer att förklaras utifrån olika metoder och begrepp. Som exempel vill jag ta Bergmanns användning av begreppet anamorfos. Detta har han hämtat från konstvetenskapen där det betecknar tekniken att förvränga en bild, eller en del av en bild, för att den bara ska kunna ses om man betraktar den ur en viss vinkel.

Ett problem är att Bergmann använder begreppet anamorfos på åtminstone två olika nivåer. På den första,

i Genettes termer, mimetiska nivån använder han den som ett sätt att beskriva hur romanfiguren Gunnar Hedes medvetande är förvrängt när han uppträder som Getabock, och hur Hede omedvetet söker efter korrigeringspunkten för att kunna återta sin rätta gestalt. Begreppet används emellertid även på den narratologiska nivån och får då beskriva berättarens metod att delge läsaren mer än sina huvudpersoners kringskurna medvetande. I det narratologiska avseendet antyds dessutom att man kommer fram till en punkt där läsaren till sist får det rätta perspektivet, som dessutom förknippas med verklighetsanknytning. Det vill säga, sagans och fantasins förvrängning ersätts till sist av det verkliga.

Ett annat problem rör hur anamorfos skiljer sig från metamorfos som ju också beskriver förvandling och förändring. Det enda motiv Bergmann anger för sin användning av anamorfos-begreppet är lite överraskande av psykologisk art. Anamorfos hävdar Bergmann kan bättre beskriva Hedes förvrängda medvetande som ett mellantillstånd än vad sagans ”förtrollning” och det psykologiska språkbruket kan göra. I kapitel 9, som har rubriken Anamorfosens positioner, utreds hur Hede som Getabock gestalts med sitt förvrängda medvetande. Jag menar att denna utredning lika väl hade kunnat göras genom att enbart använda metamorfos-begreppet.

Ett annat exempel på ett problematiskt och redundant begrepp är begreppet typologi, som framför allt används i kapitlet ”Sammanfattning av metoden”. För det första är det ett tveksamt begrepp eftersom det är så hårt knutet till religiösa föreställningar. Typologi är ju traditionellt läran om det som i Gamla Testamentet förbådar händelserna i det Nya Testamentet. Visserligen använder den amerikanske litteraturforskaren George P. Landow begreppet i sina undersökningar av den viktoriaiska romanen. Han talar om karaktärerna i den viktoriaiska romanen som exempel på en profan typologi, där romanfigurerna är formade efter religiösa förebilder.

För det andra är det svårt att förstå vad begreppet typologi förklarar som inte kan förklaras med allegori och hypertextualitet. Bergmann hävdar visserligen att typologin är ett särfall av hypertextualiteten, ”med den distinktionen att det intimt analoga förhållandet emellan två texter här ersätts med förhållandet mellan en typ eller figura ur historien eller mytologin och en senare tids personer, händelser, situationer eller tankemönster” (s.339).

Den distinktionen blir dock aldrig klarlagd i den praktiska analysen, tvärtom glider begreppen hela tiden in i varandra och det verkar godtyckligt vilket begrepp Bergmann för tillfället väljer att använda, som vore de synonymer för varandra. På s.343 för Bergmann ett resonemang om sagornas inverkan på *En herrgårdssägen*: ”Kombinationen, uttryckt i formeln Getabock och gravlilja, hämtar ett koncept från den första prefigura-

tionen och ett från den andra och motsvarar också genom sin antydda kiasm den föreliggande dubbla hypertextualitetens tematiska kärna”. Det blir också konstigt då Bergmann vidare skriver att den ditills diskret antydda hypertextualiteten i slutet av romanen lyfts upp till full tematisk status, vilket sammanfaller med ett typologiskt genombrott. Därefter ställer han frågan vilka typologiska styrmedel texten själv administrerar. Man undrar hur typologin samtidigt kan vara ett styrmedel och ett genombrott, både ett tema och en metod?

Jag anser alltså att det är svårt att motivera användandet av typologi-begreppet, och undrar om inte allegori hade räckt för att beskriva det som Bergmann vill komma åt. Historiskt sett har ju även typologin vuxit fram ur allegorin, men kommit att koncentreras på Bibelns kontexter. Därför förutsätter även den sekulariserade typologi som exempelvis Landow använder en religiös förebild som typ till den profana karaktären eller antitypen. Att bara som Bergmann slå fast att paret Adam och Eva fungerar som typ till antitypen och paret Gunnar och Ingrid menar jag är alltför generellt och långsökt.

Skälet till att Bergmann behöver begrepp som typologi, anamorfos, och även kiasm, tror jag beror på en ovilja mot en allegorisk läsning av Selma Lagerlöfs text, vilket i sin tur kan förklaras med Bergmanns teser om den interiorisering och naturalisering som försiggår i berättelsen, och som jag återkommer till. Visserligen förespråkar Bergmann en allegorisk läsart i polemik mot en äldre symbolisk tolkning av Lagerlöfs författarskap. Han refererar bland annat till Paul de Man som den som återupplivat intresset för allegorin i vår tid. Detta får emellertid inte någon riktig konsekvens i analysen av texten. I stället vill han undersöka motsättningen mellan allegori och symbol i texten, vilket reducerar allegori-begreppet till enbart ett stilmedel. Bergmann skriver i kapitel 14, som betecknande nog bär titeln Mellan allegori och symbol: ”Att allegorin genom litteraturhistorien tilldelats uppgifter som vetter mot den andliga sfären är välkänt. Den fråga vi nu har att besvara är vilka uppgifter den i konkurrens med symbolen tilldelas i *En herrgårdssägens* textvärld.” (s.312).

För Paul de Man är motsättningen mellan allegori och symbol kopplad till frågan om textualiteten. Enligt de Man är den symboliska tolkningen lierad med uppfattningen om texten som uttryck för den sanna närvaron, medan den allegoriska läsningen förnekar sanningens metafysik. Trots att Bergmann åberopar Paul de Man får det inget genomslag i tolkningen, utan han är upptagen med att utreda motsättningen mellan allegori och symbol. På s.324 skriver han exempelvis: ”Det är påfallande hur berättelsen spelar ut herrgårdens symboliska förförelse mot dess allegoriska status och därmed ställer ett och samma motiv i ambivalent belysning.

Förhållandet låter ana en övergripande spänning mellan symbol och allegori i *En herrgårdssägen* som tematisk helhet.” Därigenom är det svårt att se på vilket sätt Bergmann i realiteten skiljer sig från den tidigare forskningens symboltolkning av romanen, och från vilken han säger sig ta avstånd. Till exempel när han skriver att forskningen under de senaste femtio åren beskrivit fru Sorg som en symbolisk figur, medan han säger sig vilja behandla henne som en allegori. Jag menar att termerna antagligen varit utbytbara för tidigare forskare, vilket inte minst visas av att begreppet allegori i *Svensk uppslagsbok* från 1952 exemplifieras med Stiernhielms fru Lusta och Selma Lagerlöfs fru Sorg.

Min poäng är således att Bergmann för att radikalt skilja sig från tidigare forskning skulle ha vunnit på en mera konsekvent behandling av texten som allegori. Då hade det även blivit uppenbart varför typologin fungerar som ett onödigt mellanting mellan allegori och symbol.

Det är dock ingen tillfällighet att Bergmann envisas med att leta symboler i texten, ty detta rör även frågan om realismen. Vid en allegorisk läsning av romanen skulle nämligen själva tesen om naturalisering och interiorisering komma att ifrågasättas. Den metodiska oklarheten och redundansen har alltså att göra med de övergripande tolkningsfrågorna och teserna som jag nu vill övergå till att diskutera.

Min första invändning rör Bergmanns resonemang om genretillhörigheten och sagohypotexterna. Jag är överens med Bergmann om att intrigens struktur i *En herrgårdssägen* kan jämföras med den antika genre som Michail Bachtin kallar äventyrs- och vardagsromanen. Ett tidigt verk i denna genre är Apuleius *Den gyllene åsnan*. Huvudpersonen i *Den gyllene åsnan*, Lucius, och dennes historia uppvisar slående likheter med Gunnar Hedes. Bachtin talar om den metamorfos Lucius genomgår som exempel på hur en människa blir en annan. Lucius' utveckling framställs i tre bilder: Lucius före förvandlingen till åsna, Lucius som åsna och Lucius renad och förnyad. Gunnar Hedes historia uppvisar liknande bilder: före förvandlingen till Getabock, Gunnar som Getabock och till sist renad och förnyad.

I *Den gyllene åsnan* finns även sagan om Amor och Psyke inkluderad. Av Psykes historia ges vi emellertid bara två bilder: före reningen genom försoningens lidanden, och efter. Hjältinnans historia, menar Bachtin, framställs som en successiv väg mot återfödelse. Den sönderfaller inte i tre avgränsade bilder av henne.

Nu hävdar Bergmann att *En herrgårdssägen* inte bara anspelar på sagan om Skönheten och Odjuret – vilket vi vet att den gör eftersom Ingrid kallades La belle i det ursprungliga manuskriptet – utan även på sagan om Amor och Psyke, som alltså kommer att utgöra en konkurrerande hypotext.

Suggestionskraften i det grundmönster som Bachtin presenterar med Apuleius roman som exempel är stark, och det är förstäligt om Bergmann attraheras av det. En av Bachtins poänger är emellertid att sådana grundmönster utvecklas och varierar i litteraturhistorien. Det är inte någon statisk modell som bara är giltig för *Den gyllene åsnan*.

Det är därför inte övertygande att Bergmann så tvärsäkert utnämner Amor och Psyke till hypotext. Det finns inte heller några belägg för att Selma Lagerlöf skulle ha använt sig av Amor och Psyke. Att de båda sagorna dessutom ligger så nära varandra gör det extra bebyggat att hävda Bergmanns tes. Både Amor och Psyke och Skönheten och Odjuret räknas som varianter inom samma sagogrupp tillsammans med bl.a. Prins Hatt under jord och Kung Lindorm. Det verkar dessutom som om Bergmann är osäker på vilken av sagohypotexterna som tas i bruk vid olika tillfällen. På s.254 skriver Bergmann exempelvis: "Men när Ingrid vid gravkanten rör vid fiolen hotar han henne strax (så som La bête hotade hennes far, när han brutit en ros i slottsträdgården) för att nästa ögonblick på nytt betjäna henne likt Odjuret sin Sköna eller möjligen den räddande Amor sin nödställda maka." Det är naturligtvis en poäng hos Bergmann att positionerna mellan hypotexterna är glidande, men man skulle kunna tolka det precis tvärtom så att det är ett allmänt grundmönster som Selma Lagerlöf refererar och själv varierar.

Det finns ett annat problem med att utse Amor och Psyke, eller för den delen sagan om Skönheten och Odjuret, till hypotexter, och det är att sagorna i Bergmanns läsning får bli bärare av det omedvetna i *En herrgårdssägen*. Det är naturligtvis romanfigurernas omedvetna som Bergmann avser, vilket ska förstås som att de inte är medvetna om vilka de är och att de därigenom förväxlar varandra. Resonemanget om det omedvetna ingår dessutom i Bergmanns övergripande tes om interiorisering och naturalisering. På s.266 hävdar han således: "Sammantaget gör dessa iakttagelser det befogat att hävda att 'kvadreringen' innebär ett nytt sätt att presentera det omedvetna hos personerna. Rent litterärt kan persongestaltarnas kiastiska struktur betraktas som den mest påfallande och vitaliserande innovationen i *En herrgårdssägen*."

Jag undrar om det inte är olyckligt för förståelsen av romanen att skilja intrigen från det omedvetna hos romangestaltarna. Måste man inte betrakta det s.k. omedvetna som en förutsättning för intrigen. Spänningen bygger ju på att läsaren vet vilka romanfigurerna är vilket de själva inte gör. Det är ett vanligt intriggrepp överhuvudtaget. Att benämna detta det omedvetna förlänar det en psykologisk dimension som jag inte kan se att det äger.

Här känner jag lust att med poststrukturalismen

söka dekonstruera de motsättningar som Bergmann genomgående laborerar med; medvetet – omedvetet, yttre – inre, intrig – psykologi, externaliserad – interioriserad, saga – naturalisering, osv. där det andra ledet blir det primära för Bergmann och det första ledet något sekundärt, överflödigt. Jag vill ta några exempel. På s.50 skriver Bergmann att berättelsen växlar mellan två poler. Den ena är "djupt rotad i ett tillbakablickande, traditionellt (muntligt präglad) berättande. Det utmärks av starkt driven handlingsgång, externaliserade affekter och inslag av magiskt tänkande. Den andra kan beskrivas som en föregripande, modern (skriftbaserad) strategi. Den samlar sig till en avancerad gestaltning av medvetandeprocesser och fördjupar sig i spelet mellan medvetna och omedvetna impulser hos berättelsens personer, här benämnd interiorisering". På s.124 hävdar också Bergmann att sagohypotexterna "med sin bas i ett traderat magiskt tänkande" därför bör "tillmätas betydelse för just de drag i naturaliseringen som avser att inlemma berättelsens personer i ett modernt psykologiskt tänkande". Det innebär att de är intressanta i den mån de bär på en djupare nivå av människokunskap som inte bara ligger före sin tid, utan "kan sägas motsvara psykoanalysens sena landvinningar". (s.125). På s.266 slår också Bergmann fast att "utvidgningen av interioriseringens register för *En herrgårdssägen* till den mest avancerade flygeln av sekelskiftets psykologiska roman". Jag anser att man riskerar att förneka Selma Lagerlöfs egenart som romanförfattare om man alltför snabbt förvandlar henne till psykolog och realist.

Till skillnad från Bergmann vill jag alltså inte i första hand förstå det omedvetna som en psykologisk kategori. Just därför att det omedvetna inte är dolt för läsaren utan ingår i intrigen som ett verksamt element pekar det mera mot de, som en samtida recensent formulerade det, "dolda hemliga samband" som till slut kommer att uppenbaras.

Formuleringen om dolda samband för tankarna till en genre som jag tror haft betydelse för Selma Lagerlöf i skrivandet av *En herrgårdssägen*, och det är melodramat. Melodrama finns karakteristiskt nog inte med i avhandlingens utförliga termregister, trots att det återkommer flera gånger i texten. Redan på omslagets baksida heter det att handlingen är "melodramatiskt" uppskrivad, och på s.357 nämns melodramatiskt som exempel på stilnivå i par med patetik. På s.365 nämns även den melodramatiska genren tillsammans med en rad andra genrer som exempel på vad som inkorporeras i *En herrgårdssägen*. Omnämmandet av melodramat har emellertid ingen betydelse för analysen av intrigen, och ofta får beteckningen i framställningen en viss pejorativ klang.

Man kan dock urskilja flera typiska melodramatiska scener i *En herrgårdssägen*, och som därtill ofta står i samband med det s.k. omedvetna hos huvudpersoner-

na. Betraktar man dessa "omedvetna" passager utifrån melodramats genrekra, får de en helt annan betydelse än Bergmann tillmäter dem. En karakteristisk scen är när Ingrid i graven drömmer om studenten, och sedan vaknar till anblicken av Getabock som hon bara känner som den enfaldige dåre som brukar vandra omkring i bygden. Ingrid känner alltså inte vid det här tillfället igen sin student, men läsaren vet vem Getabock är. En annan scen är nästan utformad som en melodramatisk tablå. Det är när Getabock bär den från döden väckta Ingrid i sin kramsäck och ställer den på bordet i prästgården, där Ingrids styvmor och pigan bekymmerslöst samtalar om allt de inte kunnat fördra hos Ingrid. I det mest laddade ögonblicket har Ingrid frigjorts ur säcken, och med dödens blekhet på kinderna räcker hon darrande fram de blommor styvmodern lagt i hennes kista. Ingrids gest antyder på det melodramatiska viset både det stora outsägliga, och en förebråelse gentemot styvmoderns hyckleri och kärlekslöshet. Även det faktum att Gunnar och Ingrid redan från början verkar ämnade för varandra, att det verkar finnas ett hemligt samband emellan dem, är typiskt för melodramat. I melodramat brukar det kallas blodets röst, alltså den okända och starka drift som gör att släktingar och älskande dras till varandra, trots förväxlingar och förlorade identiteter.

Mycket av spänningen i melodramat bygger på igenkännandets scen. I *En herrgårdssågen* kommer denna i slutet då Gunnar med hjälp både av musiken, vilket också är karakteristiskt för melodramat, och Ingrids kärlek återkommer till sig själv. Så brukar även melodramat sluta; med att den stumme äntligen börjar tala eller att den som förlorat minnet till sist i det avgörande ögonblicket kommer ihåg. Jag menar således att Bergmann förvandlar något som är kännetecknande för den melodramatiska intrigens till psykologisk realism. I sin sammanfattning på s.357 skriver Bergmann: "Det sent omsider etablerade temat ger den länge sökta förståelsen av den ohejdbara rörelsen över inre och yttre hinder; medvetna och omedvetna processer; tystnad, frånvaro, läsning och enbart förflyttande tid; ända fram till upplevd samtidighet, igenkännande, frihet och ett gemensamt beslut." Vad är det "sent omsider etablerade temat" annat än intrigens fullbordan? Allt det som Bergmann beskriver skulle i princip kunna känneteckna vilken spännande intrig som helst, vilket gör att hans analys i avsaknad av en riktig genrebestämning tenderar att bli alltför ohistorisk och allmäntillgänglig.

Den genrebeteckning Bergmann till sist väljer för att karakterisera *En herrgårdssågen*, nämligen "de omedvetna önskningsparroman", förefaller mig inte riktigt adekvat. Det är dessutom märkligt att inte heller den romaneska romanen eller *romance* nämns i samband med parroman, eftersom just paret brukar stå i centrum i den romaneska berättelsen. Varken romanesk eller *ro-*

mance finns med i termregistret, men återfinns faktiskt redan på s.34 i samband med att Bergmann beskriver intrigens bestående av "omkastningar av den oförutsedda handlingsgången och andra överraskningar som oväntade sammanträffanden [...] drag som vittnar om släktskap med ett muntligt men också ett romaneskt berättande". Inte heller resonemanget om det romaneska får dock någon konsekvens för analysen.

Men oavsett vilken genre som kan sägas ha inspirerat Selma Lagerlöf är det min poäng, att det Bergmann kallar interioriseringen inte bör psykologiseras utan i stället förstås utifrån intrigens krav och behov. Risken med att psykologisera är att man gör Lagerlöfs författarskap alltför modernt. Det är visserligen hedervärdigt att söka undanröja uppfattningen om Selma Lagerlöf som en omedveten sagotant, men i den processen får man inte sätta ut hennes egenart. Blindheten hos Bergmann inför "låga" genrer som melodrama, *romance* och sentimental roman botten säkert i en vilja att "ärerädda" henne. I stället borde han ha undersökt det rättmätiga i att etikettera de genrer Lagerlöf utnyttjat som låga. Det skulle också ha kunnat göra undersökningen mera historiskt konturfäst och kontextualiserad. På s.357 skriver Bergmann att *En herrgårdssågens* läsare blir en aktiv "producent" av texten i Roland Barthes mening. Det är nog riktigt, men det är fördenskull ingen modernistisk roman vi har att göra med. Kanske att även intrigromansens läsare på många sätt är en aktiv läsare?

Jag ställer mig även tveksam till tesen om naturalisering som är förknippad med resonemanget om interiorisering. Det är förvånande att Bergmann enbart tar fasta på äventyrsromanen när han hävdar att *En herrgårdssågen* går tillbaka på den antika äventyrs- och vardagsromanen. Det Bergmann på olika vis vill beskriva som naturaliseringen i *En herrgårdssågen* fanns ju redan i den genremodell Bachtin kallade äventyrs- och vardagsromanen. Bachtin skriver: "i metamorfosens process, tvingas Lucius nedstiga i den låga vardagen och där spela den allra lägsta rollen, inte ens slavens roll, utan åsnans roll". Den s.k. realismen fanns alltså redan från början inskriven i äventyrs- och vardagsromanen, även om denna realism och vardagsskildring naturligtvis ser annorlunda ut i Selma Lagerlöfs roman. På s.358 bemöter Bergmann påståendet att Selma Lagerlöf skulle vara en sagoberätterska med att hävda att *En herrgårdssågens* narratologiska register ser ut på följande vis: "Detta är i första hand anpassat till den dominerande genrekaraktären (naturaliseringen), i synnerhet dess psykologiska dimension." Jag menar att naturaliseringen inte är det samma som psykologisk realism, ty det kräver att man betraktar intrigens som sekundär.

Det är således på flera punkter jag är kritisk mot avhandlingen. Det gäller den begreppsliga och metodiska redundansen, som yttrar sig i att en rad olika termer och

begrepp används för att beskriva samma sak, men som därför också leder till besvärande betydelseglidningar. Det gör avhandlingen onödigt överlastad och minskar tyvärr även dess trovärdighet.

Min tyngsta invändning riktas emellertid mot att Bergmann inte helt lyckas förklara *En herrgårdssägen* som konstnärlig text och Selma Lagerlöfs egenart som författare. Genom att alltför mycket, och utan egentlig grund, söka modernisera hennes författarskap och tillmäta det psykologiska och realistiska egenskaper som jag menar är anakronistiska, riskerar man att skymma sikten för det värdefulla i detta författarskap. Bara för att de genrer Selma Lagerlöf använde sig av och transformerade i sina romaner kommit att betraktas som låga och triviala, får man inte okritiskt acceptera sådana värdeomdömen. Det vore att delvis ge dem som betraktat henne som naiv sagotant rätt.

I stället måste man undersöka skälen till att dessa genrer exkluderats ur den litterära kanon, och se hur skickligt Selma Lagerlöf utnyttjat dem för sina egna syften. På många sätt tror jag, liksom Bergmann, att Selma Lagerlöf står på gränsen mellan det traditionella samhället och moderniteten, och att det är denna gränsposition som gör hennes författarskap så komplext och spännande. Men Bergmann tenderar alltså att lägga tonvikten mera på den moderna sidan av författarskapet.

Trots dessa invändningar är det ändå värdefullt med en studie som äntligen söker att göra rättvisa åt hennes skicklighet som författare, och som gör det med en sådan textanalytisk lyhördhet och kunskap som Sven Arne Bergmann gör. Det är en av avhandlingens stora förtjänster att Bergmann verkligen visar de subtila mönstren i den värld som utgör *En herrgårdssägen*. Det är också många andra delar av Bergmanns undersökning, förutom den djupborrande textanalysen, som är skickligt utförda och verkligen givande att ta del av, inte minst gäller det avsnitten om den samtida receptionen och omarbetningen av manuskriptet *Hjärnsånad*. Att sedan avhandlingen blivit väl omfångsrik kan nog i första hand lastas ämnet. Bergmann säger det själv: "För att göra enkelheten begriplig fordras här som ofta annars att komplikationerna pekas ut."

Anders Öhman

Carin Röjdalen, *"Men jag ville hjälpa". Studier i Lars Ahlins 1940-talsnovellistik*. (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 31) Göteborg 1997.

Carin Röjdalen inriktar sig i sin doktorsavhandling på Lars Ahlins novellsamlingar från fyrtioalet: *Inga ögon väntar mig* (1944), *Fångnas glädje* (1947) och *Huset har ingen filial* (1949). "I fokus", skriver Röjdalen, "står frå-

gan om hur novelltexterna förbereder läsandet. Frågan gäller alltså vilka konstnärliga arbetsmetoder texterna tillämpar med särskild inriktning på läsandet". (s. 11)

Avhandlingen består av två huvudavdelningar. I den första behandlas kritikernas inställning till den samtida prosan på fyrtioalet, mottagandet av Ahlins tre novellsamlingar och novellens genreteoretiska aspekter. I den andra avdelningen analyseras enskilda noveller.

I inledningen presenterar författaren teori, metod och tidigare forskning, men också några av de begrepp som Lars Ahlin använder när han diskuterar sin egen estetiska hållning, nämligen "socialt korrelat", "identifikator" och "gerundivform". Det är framför allt begreppet "gerundivform", dvs. novellens tilltal eller anrop som står i centrum för avhandlingen. Författaren preciserar sin frågeställning på följande sätt: "Hur framträder gerundivformen i novellerna och med vilka litterära strategier synliggörs funktionsinriktningen och spelet med ett tänkt socialt korrelat?" (s. 15)

I det första kapitlet, "Den hårdkokta prosan och kritiken", undersöker författaren hur kritikerna på fyrtioalet ställde sig till den amerikanska "hårdkokta" stilen. Hon kan konstatera att de, från att inledningsvis ha ställt sig positiva till den, efter hand blev allt mer kritiska. Den beskyldes för att ge fördomsfulla kvinnobilder, vara nihilistisk och cynisk. Kritikerna letade efter något nytt och specifikt, men fann det vare sig i hårdkoktheten eller i nyvalismen. I stället blev det författare som Lars Ahlin, Sivar Arnér och Stig Dagerman som kom att representera det nya. Hos dem såg kritikerna en intellektuell hållning som de inte funnit bland 30-talets författare. Röjdalen kommer fram till att kritikerna hade följande förväntningar på fyrtioalets nya författare: för det första skulle de avvika från sina föregångare, för det andra skulle de vara seriösa och ta ställning och för det tredje måste de skildra verkligheten sanningsenligt.

Kapitel två ägnas åt receptionen av Ahlins novellistik. Författarens syfte är för det första att försöka klargöra hur betydelsefull den hårdkokta prosan var som referensram i kritikernas läsning av Ahlins noveller, för det andra att undersöka hur stora förväntningarna var med hänsyn till novellgenren och för det tredje att beskriva de textappeller som kritikerna reagerade på. Kritikernas reaktioner summeras i tre punkter: Ahlin skriver med värme och inlevelse trots hårdkoktheten, novellerna fokuseras på psykologiska konfliktsituationer och novellerna är lättillgängliga. I kapitlet behandlas också kritikernas mottagande av Ahlins 40-talsessäer. De intresserade sig framför allt för hans förhållande till kristendomen och hårdkoktheten. Avhandlingsförfattaren fäster uppmärksamheten på att kritikerna inte gjorde någon större affär av Ahlins funktionestetiska ambitioner.

I tredje kapitlet presenteras först en översikt över hur olika teoretiker försöker definiera novellgenren. Där-