Samlaren

Tidskrift för forskning om

svensk och annan nordisk litteratur

Årgång 134 2013

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg
Göteborg: Lisbeth Larsson
Köpenhamn: Johnny Kondrup
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius
München: Annegret Heitmann
Oslo: Elisabeth Oxfeldt
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Tartu: Daniel Sävborg
Uppsala: Torsten Pettersson, Johan Svedjedal
Zürich: Klaus Müller-Wille
Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Svenska Akademien och *Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2014 och för recensioner 1 september 2014. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: http://www.svelitt.se/samlaren/index.html. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–33–2
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2014

which creates a typological connection between Laocoon in the *Aeneid*, the first humans in Genesis 3 and Christ (pp. 28, 146–149, 171), which is again highly original and was later repeatedly done in Christian poetry.

A summary (pp. 177–83) and an English translation of the *Cento* (pp. 185–200), unfortunately without the Latin original, conclude the thesis. In general the translation is good and fluent, although improvements can be made in some details. E.g. in verse 239, *moritura* is translated with 'mortal', but 'sure to die, doomed to die soon' would better bring out the fated situation of Eve and her husband after the Fall (also on p. 139). There is one textually corrupt passage in the *Cento* (verses 38–42), on which S. does not comment, which risks putting her interpretation on unsure ground (especially on p. 139), and which leads to an imprecise and unclear translation (pp. 185f.). She should have followed the conjecture of either Green or Pollmann (both in K. Pollmann, 'Philologie und Poesie. Zu einigen Problemen der Textgestaltung in CSEL 16', in: A. Primmer et al. [eds], *Textsorten und Textkritik* [Vienna 2002], 211–230, here 227f.) and discussed this somewhere explicitly. These remarks should, however, not distract from the ground-breaking achievement of this thesis, which is rich in thought, methods and results. David Daube, the preeminent 20th century scholar of Ancient Law, said the cento of the 20th century was the PhD thesis. I think it is obvious that S.'s thesis is so much more than that.

Karla Pollmann

Anna Jörngården, *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Höör 2012.

Anna Jörngårdens avhandling omfattar 288 stora trycksidor, varav 50 utgör noter och litteratur. Formatet antyder en ambitiös, omfattande och grundlig avhandling. Den inleds av ett ganska kort kapitel, "Tre resenärer i tid och rum", som presenterar avhandlingens projekt och dess tre huvudfigurer: Ola Hansson, August Strindberg och Knut Hamsun. Det följande kapitlet heter som avhandlingen: "Tidens tröskel". Där presenteras idékonceptet: de tre författarna är valda för att de ger signifikativa versioner av en gemensam upplevelse: att befinna sig i en övergångstid, på den tidströskel som brukar benämnas *fin-de-siècle*, det nostalgiska förhållandet till den tid som är på väg att ta slut och det bävande, förväntansfulla eller kanske avvisande förhållandet till den nya tiden.

De följande tre kapitlen ägnas de tre författarna: "Sentimental journey. Ola Hanssons *nostos*-litteratur"; "Transformation i August Strindbergs 1890-tal"; "Blodets röst. Knut Hamsuns känsloestetik". Avhandlingen avslutas därefter med kapitlet "Mot nittonhundratalet", där Jörngården drar några linjer framåt och försöker visa hur "uppbrott" och "nostalgi" går igen i modernismens litteratur och inte heller saknar relevans idag.

Inledningskapitlet presenterar således de tre huvudpersonerna som "resenärer i tid och rum": det handlar om deras flitiga resande ut i Europa, deras periodvisa exiltillvaro i kombination med upplevelsen att befinna sig på tröskeln till en ny tid. Avhandlingens kanske viktigaste tes formuleras så här: "Upplevelsen av att stå på tidens tröskel mellan 1800- och 1900-talet väcker [...] ett behov av formförnyelse som pekar fram emot modernismen." (s. 11) Denna upplevelse är ambivalent: den handlar både om förlust och frigörelse. Den laddar en produktiv nostalgi. Den anfäktar samtidigt identiteten, inklusive könsidentiteten. Avhandlingen handlar uteslutande om män – den nämner faktiskt inte en enda kvinnlig författare under perioden – och den lokaliserar också tidens ambivalens till de författande männen som ett manligt problem. Jörngården nämner inga kvinnor men väl en rad andra manliga författare som exponerar samma eller liknande ambivalens, och särskilt Herman Bang och Arne Garborg blir återkommande exempel i avhandlingen, vilket kvalificerar underrubrikens löfte om "skandinavisk litteratur".

Kapitel 2, "Tidens tröskel", inleds med en bred och exempelrik presentation av *fin-de-siècle*. Jörngården går inte in på orsakerna till fenomenet, utöver att 1800-talet blir 1900-tal med distinkta skillnader mellan manligt och kvinnligt, där kvinnan kommer att uppfattas som "förflutenheten, medan mannen är framtiden" (s. 24); "allt det som mannen får lämna bakom sig i den moderna världen [...] placeras i en kvinnlig sfär. Det feminina blir emblematiskt för ett förlorat paradis, ett mytiskt och andligt ursprung bortom alienation och fragmentering." (s. 28) Konflikten mellan gammalt och nytt (som också är en könskonflikt) skapar nostalgi, åtminstone hos mannen, som har en tendens att idealisera både kvinnan och den gamla tiden, den som just gått förlorad eller som är på väg att gå förlorad. Nostalgin är emellertid ingen enkelriktad känsla

utan lika ambivalent som detta med tidströskeln. Nostalgin är ”en både modernitetskritisk och helt igenom modern känsla, som springer ur den upplevelse av bruten kontinuitet, förskjutning, övergång och uppbrott som i vid mening förknippas med det moderna” (s. 26). Nostalgin hänger dessutom samman med resan: Jörngårdens nostalgiska män är samtidigt flitiga resenärer och bor i långa perioder utanför hemlandet; hon utnämner dem rentav till ”historiens första nostalgiker” (s. 31) och kopplar det till exiltillvaron: deras ”exiler som intensifierade tröskelupplevelser” (s. 31). På så sätt hänger ”främlingskap, nostalgi, melankoli och exil tätt samman” (s. 33) i den bild Jörngården tecknar av det skandinaviska sekelskiftet 1900. Tillbakablickar men också framåtrörelser: nostalgi och ansatser till modernism.

Följer så de tre utförliga kapitel, där Jörngården går igenom Ola Hansson, Strindberg och Hamsun. Hon gör det genom att göra nedslag i några valda texter, som perspektiveras i relation till koncepten om *fin-de-siècle*, kris, nostalgi och modernism. Hon drar också in författarbiografierna och vandrar mellan person och text på ett sätt som gör att man väl kan utnämna hennes metodik till en personlig variant av det man en gång kallade tematisk kritik. (Vilket är min beteckning; Jörngården gör inga metodologiska deklarationer.)

I kapitlet om Ola Hanssons ”*nostos*-litteratur” handlar det om tre texter från omkring 1890, novellerna ”Husvill” och ”Arkimedes punkt” samt den självbiografiska romanen *Resan hem*. Dessutom får vi glimtar ur Hanssons eget nomadiska liv, ”Från Hönsinge till Buyukdere” (med en underrubrik), dvs. det skånska ursprunget och den turkiska finalen, där poängen är att Hansson hela tiden rör sig bort, aldrig hem. *Nostos* – hemkomsten, hemfärden – är således ett laddat fenomen för Hansson. I avhandlingen presenteras den återvändande hemresan som ett omöjligt projekt besläktat med den omöjliga *Gjentagelse,* som Kierkegaard låter en av sina pseudonymer experimentera med i den skrift som heter just *Gjentagelsen* (för övrigt en text som imponerade på Strindberg, utan att Jörngården gör något nummer därav). Med återvändande, hemkomst och upprepning vill Jörngården ringa in ett komplex hos Hansson som yttrar sig i en påfallande antimodern ideologisering och en lika påfallande modern eller proto-modernistisk text, som Jörngården närmar sig med termerna *rêverie* och *mémoire involontaire* – den förra närmast hämtad från Rousseau, den senare förstås från Proust.

I novellen ”Husvill” ”visar det sig omöjligt att återvända. Den nostalgiska upprepningen i form av en hemresa ger inte den förlorade tiden tillbaka” (s. 54) – istället leder försöket till en upprepande hemkomst till identitetsförskjutningar, vilket novellen demonstrerar med ett dubbelgångarmotiv. I den självbiografiska romanen *Resan hem* ”förflyttas […] fokus från de två polerna [hemma/borta] till att utforska avståndet mellan dem som ett frigörande och kreativt rum, där litteratur kan bli till.” (s. 55) Rörelserna mellan hemma/borta och mellan då/nu ”kan försätta huvudpersonen i en sinnesstämning som liknar *rêverie* och *mémoire involontaire*, tillstånd som låter honom återuppleva förflutenheten som om den hände igen, mitt i nuet.” (s. 55) Jörngården demonstrerar detta med ett långt citat från romanen, där minnets associationer leder till ett ”fullständigt uppgående i nuet”: ”Plötsligt kommer ett ögonblick utanför tiden som ger vår resenär förflutenheten tillbaka.” (s. 62) Detta sammanfaller med ett ”formexperiment” som påminner om en ”medvetandeström”; Jörngården slår fast att Hansson i denna roman ”rör sig i områden som skulle bli av yttersta vikt för den modernistiska litteraturen” (s. 62) och att hans ”minnesestetik” därmed visar ”hur nostalgi kan fungera som drivkraft för formförnyelse” (s. 62).

Bilden kompliceras av att Hansson samtidigt började svärma för den ”pangermanism” han har funnit hos Julius Langbehn, ”Rembrandt-tysken”, som Strindberg kallade honom, en författare som hade inspirerats av några fraser hos Nietzsche till ett slags *Blut und Boden*-budskap. (Han hade för övrigt också uppvaktat den sjuke Nietzsche och fått god kontakt med Nietzsches antisemitiska syster.) Hansson varierar en del av Langbehns svårsmälta idéer om ”den moderliga jorden”, samtidigt som hans manliga jag är ”passivt och beroende, långt från maskulina ideal om handlingskraft” (s. 68), och i gengäld en drömmare med en syn på kvinnan som ”ett slags portabelt rotfäste” (s. 69), slutligen också en ”insikt om nostalgins och exilens kreativa potential” (s. 69).

Hansson lät sig inspireras av Langbehn till vad han kallade en ”instinktiv antisemitism”, något som kommer till tydligt uttryck i novellen ”Arkimedes’ punkt”. Jörngården sticker inte detta under stol men viktigare för henne är ändå att Hansson där går som längst ”i teckningen av det upplösta och fragmenterade jaget” (s. 71). Huvudpersonen är en flackande resenär, vars liv ”är ett slags oavbrutet ombyte av pensionat” (med hans egna

ord). Hans minne har satts ur spel, han söker sig till ett permanent nu, som han finner i en kombination av ett ”feminint evighetscentrum” (s. 81) och ett intensivt upplevt nu-ögonblick. Hanssons melankoliska nostalgi får honom att utforska en subjektiv tid och ett fragmenterat medvetande, vilket gör honom till en ”modern författare, till viss del även modernistisk”, i släkt med exempelvis den figur som Hugo von Hofmannsthal ger röst i sin berömda novell ”Ein Brief” från 1902.

I kapitlet om Strindberg är det analysen av *I havsbandet* (1890) som är huvudnumret. Men Jörngården diskuterar också det franska författarskap som följde, särskilt intensivt vid mitten av 1890-talet, med den naturvetenskapliga spekulationen i *Antibarbarus* och *Jardin des Plantes*, de många kulturkritiska artiklarna och de experimenterande novellerna ”Sensations détraquées” (”Förvirrade sinnesintryck”) och ”Le barbar à Paris” (”Barbaren i Paris”) samt, förstås, dagboksromanen *Inferno*. I dessa arbeten korsas en evolutionär syn på tillvaron inklusive en kraftig och välbekant könspolitik – kvinnan som närmare både apan och naturen än skapelsens herre, mannen – med naturskrifternas cykliska och alkemistiskt inspirerade värld. Både i den evolutionsinspirerade tanken om kvinnan som förankrad i ett tidigt stadium av evolutionen och i tanken om det ”oändliga sammanhanget” i naturen finner Jörngården ett slags nostalgi – i enlighet med avhandlingens grundläggande tanke handlar det om en produktiv nostalgi, som motiverar att ”ett nytt, associativt sätt att skriva växer fram, vilket leder Strindberg mot modernismen” (s. 91).

När Strindberg 1894 flyttar till Paris och inleder sitt franska författarskap är det ”själva *nuet*” som han vill erövra, skriver Jörngården (s. 92). Till detta krävs en ”transformationsprocess”: jaget måste förvandlas, moderniseras, i enlighet med den alkemistiska formeln *solve et coagula*, sönderdela och sammanfoga. Jörngården läser ”Förvirrade sinnesintryck” ur detta perspektiv: Strindbergsjaget befinner sig där i Versailles, ”en tröskelplats mitt emellan nytt och gammalt” (s. 95) och upplever hur syn och hörsel förvandlas till ett milt sagt instabilt jag. Utvecklingen därifrån undersöker så Jörngården som en dialog med Gauguins berömda primitivism – Strindberg skrev ett förord till en utställningskatalog (han delade också bord med Gauguin på Mme. Futterers crêmerie på Rue de la grande Chaumière; de konkurrerade för övrigt också om samma flicka på de berömda sammankomsterna i Molards ateljé). Gauguin tillskrivs en nostalgisk modernism i en utväxling mellan det primitiva och det civiliserade, där kvinnan intar en viktig plats som förvaltare av det primitivt ursprungliga. Denna tanke hade Strindberg föregripit i *I havsbandet*, där han låter huvudpersonen, fiskeriintendenten Borg, lägga ut den evolutionsteoretiskt inspirerade texten om kvinnan som ”en intermediär form mellan mannen och barnet” (s. 104). Tanken utvecklas i artikeln ”Kvinnans underlägsenhet under mannen”, som väckte en hel del uppmärksamhet när Strindberg publicerade den på franska 1895. Jörngården anser att Strindberg, i en av sina könspolitiska artiklar, demonstrerar ”en för sin tid anmärkningsvärt klarsynt analys av en manlig, nostalgisk längtan bort från den förbrännande civilisationen till en hugsvalande feminin förflutenhet” (s. 114), vilket väl var ungefär detsamma som Gauguin praktiserade i konst och liv. Strindberg upprätthåller dock en kritisk distans till ”den nostalgiska drömmen om den feminina annanheten” (s. 116), något som Jörngården anser ger hans könspolitiska texter en subversiv potential (s. 116). Efter en utvikning om Strindbergs fantasi om ett kvinnobefriat manskloster, en tanke som dyker upp under Paristiden och som sedermera får litterärt liv, t.ex. i *Klostret* och i *Svarta fanor*, går Jörngården in på Strindbergs naturvetenskapliga spekulation under Paristiden, som hon sammanfattar som en ”i grunden nostalgisk [...] strävan efter helhet och enhet” (s. 124) och som hon finner föregripen i *I havsbandet*: dels genom huvudpersonens kvasivetenskapliga utläggningar, dels genom berättarens beskrivningar av havsbandets natur som en enhetlig sammanfattning av hela evolutionshistorien. Hon gör så en förhållandevis utförlig analys av *I havsbandet*, utifrån tanken att den ingalunda avslutar någon naturalistisk epok, utan snarare förebådar en modernistisk. Havsbandet blir ”ett växthus för idén om att allt är i allt – något som pekar fram emot den associativa estetik som Strindberg utvecklade i sina naturskrifter och som laddar hans skönlitterära skrivande med ny kraft” (s. 131). Via återbesök i den naturvetenskapliga spekulationen, särskilt *Jardin des Plantes*, kommer Jörngården fram till att Strindberg siktar till en ”lyrisk återförtrollning av världen” (s. 134) som inkluderar en religiös dimension, vilket blir tydligt i *Inferno*, som i sin tur förbereder Strindbergs modernistiska estetik. ”Vägen till det litterärt nyskapande går genom en nostalgisk-utopisk dröm om regeneration” (s. 141).

Kapitlet om Hamsun har en utförlig analys av *Markens grøde* (1917) som huvudnummer. Analy-

sen föregås av en diskussion av Hamsuns tidigare produktion och den välbekanta motsättningen mellan den tidigare och den senare Hamsun presenteras som en konflikt mellan ”bonden och vagabonden”. Båda dessa två figurer uttrycker Hamsuns försök att ”hantera en ny, föränderlig värld där gamla värdesystem inte längre finns tydligt närvarande” (s. 144) och att rentav ”försöka återupprätta ett gyllene förflutet” (s. 145). Hamsuns egna resor ut i världen och hans erfarenheter av ”det nya” resulterar litterärt ”i en orientering mot människans inre”, gestaltat i ”ett slags litterär hysteri med ett melodramatiskt anslag” som kombinerar estetisk förnyelse med motstånd mot det ”samhälleligt nya” (s. 146).

Som en introduktion till Hamsuns melodramatiska fantasi ger oss Jörngården ett referat av romanen *Victoria* (1898), varefter hon går in på den unge Hamsuns strapatiösa resa till Amerika och den ytterst blandade upplevelsen av den nya världen; och den litterära hemkomsten till Köpenhamn, där han kan formulera sin nya litteratur och begå sin sensationella debut med *Sult* (1890). Amerikaupplevelsen grundlägger Hamsuns antipati mot det nya, åtminstone i dess amerikanska och anglosaxiska versioner, samtidigt som det gör honom vaken för den nya ”nerv”-människan, som han vill ge uttryck åt i *Sult* och några följande verk. Hamsuns 1890-talsfigurer är ”emotionella desperados” kännetecknade av en ”emotionell explosivitet” (s. 161) som närmar dem till hysteri och melodrama, och det är denna ”melodramatisk-expressiva estetik” som är Hamsuns sätt att ”ge uttryck för tidens tröskelupplevelse” (s. 171). De ”hysteriska” uttrycken för *det ubevisste sjeleliv* betyder också att Hamsunfigurerna dras in i ”maskulinitetens kris”, vilket gör det möjligt ”att se en subversiv potential vad gäller kön” i Hamsuns 1890-talslitteratur och en allians med tidens ”nyandlighet” (t.ex. hos Strindberg). (De båda herrarna brukade för övrigt träffas under Parisperioden till det som Strindberg kallade ”absint-timmen”.)

Den senare Hamsun är istället en nostalgiker på vägnar av hemmet och jorden. Nu handlar det om att ”väcka ett försvinnande levnadssätt till liv igen” (s. 176) och att försvara det norska samhället mot elaka impulser utifrån, ”att övervinna den framåtrusande tiden och få det ursprungliga jämviktstillståndet tillbaka” (s. 182), något som får sin apoteos i *Markens grøde*. Jörngården drar här in Hamsuns äktenskap med Marie, hans ambition att omprogrammera henne till bondmora och hans egen rastlöshet i förhållande till det stationära bondelivet. (Han skrev som bekant de böcker som skulle finansiera hans eget idealiserade bondeliv genom att lämna hemmet och ta in på pensionat.) Jörngården ger så *Markens grøde* en utförligt refererande analys med betoning av den ”manikeiska” världsbilden – allt som kommer ur marken är gott, allt annat ont – med tillhörande melodramatisk iscensättning. Det är också med melodramat som Jörngården finner förbindelsen mellan den tidige och den sene Hamsun. Men hon finner också att berättarens patos har inslag av ironi, som förtar romanens karaktär av ”nostalgiskt balsam” (s. 198) för alla de själar som lider under moderniteten. Jörngården menar rentav att den stundtals ironiska berättarrösten är ett ”självdekonstruerande drag” (s. 206) som gör att *Markens grøde* ”fortfarande är en läsvärd klassiker” (s. 207) och att det bara är ”på ytan” (s. 209) som Hamsun tar entydig ställning mellan gott och ont, gammalt och nytt.

I det avslutande kapitlet, ”Mot nittonhundratalet”, slår Jörngården ett slag för att den tröskelerfarenhet hon har funnit hos Hansson, Strindberg och Hamsun, ”bilden av en övergångsmänniska, mitt emellan det förflutna och det framtida” (s. 213), har relevans för modernismen, i viss mån också idag. Bokens huvudtes – nostalgins betydelse för estetisk förnyelse – ”leder också till att modernismen framstår i ett annat ljus” (s. 215), och hon anför Prousts *À la recherche* som ett ”slående exempel på samspelet mellan nostalgi och modernism” (s. 216). Jörngården finner exempel på att ”maskulinitetens kris” och den tillhörande ”idealiseringen av kvinnan som idé” (s. 220) dyker upp också i vår tid, något som hon menar ”visar på den fortsatta relevansen i Hamsuns modernitetskritik” (s. 224). Dock avslutar hon med att konstatera att ”samtidsmänniskans” nostalgi är ”fritt flytande” och att ”fantasin om ett förlorat hemland” saknar underlag även om den möjligen lever kvar ”hos en andra eller tredje generationens invandrare” (s. 229).

Så långt min presentation av avhandlingen som den framfördes under disputationen (den 19 oktober 2012). I den påföljande diskussionen tvekade jag inte att berömma den välskrivna och välargumenterade avhandlingen. Jag hade också skrivit en recension, som publicerades dagen efter disputationen i *Svenska Dagbladet*, där jag framhöll att Jörngården på ett intressant vis problematiserar vår traditionella bild av modernismen och moderniteten. Jag citerar mig själv:

Moderna tider betyder modern konst och litteratur. Så har det varit alltsen den tid som historikerna kallar den 'tidigt moderna', dvs slutet av 1500-talet, då också de moderna litterära formerna uppfanns: Cervantes med romanen, Shakespeare med dramat, Montaigne med essän. Poesin dröjde med att bli modernistisk till 1900-talet, då den svarade på samhällets drastiska modernisering. Samtidigt svarade Joyce på kommunikationsformernas förändringar med *Ulysses*, Virginia Woolf på själva tidens förändringar med *Mot fyren*, Picasso på krigets brutalitet med *Guernica*, Schönberg på populärmusiken med sina tolv toner.

Ungefär så föreställer jag mig ett axiom för den som försöker föreställa sig konstens och litteraturens historia. När det gäller den litterära modernismen under 1900-talet så finns emellertid några figurer som stör bilden av att samhällsutveckling och konstutveckling sammanfaller. Jag tänker t.ex. på de italienska futuristerna med Marinetti i spetsen: de bejakade förvisso den teknologiska utvecklingen men anslöt sig entusiastiskt till fascismen samtidigt som de experimenterade med språk och bild. Eller T.S. Eliot, som reagerade mot allt modernt, odlade antisemitiska böjelser och anglikansk kyrklighet samtidigt som han betydde mer än någon annan för att utveckla den lyriska modernismen. Eller sådana som Ezra Pound och Céline: bisarra antisemiter, envetna fascister, litterära förnyare och modernister. I skandinaviskt sammanhang har Knut Hamsun länge varit ett tankekors: han inledde sin författarbana med *Sult* 1890, ett verk som uppfattades och ännu uppfattas som nydanande modernt och som fick stor betydelse för en lång rad litterära modernister. Men han utvecklades som bekant i en helt annan riktning: under 1900-talet blev han en förbittrad motståndare mot allt som smakade modernt, utvecklade ett episkt och didaktiskt författarskap där han hyllade alla tänkbara traditionella värden – förutom att han försvor sig till nazismen i dess norska variant. Inte undra på att han blivit svårhanterlig för litteraturhistorikerna: är han egentligen en tidig modernist eller en förbenad reaktionär?

En färsk svensk avhandling attackerar dessa frågor: Anna Jörngårdens *Tidens tröskel.* [...] Hon behandlar just Hamsun men också två svenska problembarn: Ola Hansson och August Strindberg. Grundtanken är förhållandevis enkel: de tre författarna har det gemensamt att de reagerar *mot* tidens förändringar, inte *med*. De reagerar genom att utveckla "nostalgiska" fantasier om hembygd, rötter, blodsband och alltings samhörighet. Det gör dem ideologiskt reaktionära, särskilt i synen på Kvinnan. De blir antisemitiskt anstrukna anti-modernister. Men just denna reaktion gör dem samtidigt till litterära modernister. Jörngården vänder med andra ord på det som jag ovan presenterade som ett axiom: modernisterna som i pakt med det moderna samhället. Här är det istället den nostalgiska tillbakablicken på det som gått förlorat som bereder vägen för nya litterära former.

Mitt uppdrag som opponent var förstås inte bara att berömma, utan också att inleda en kritisk diskussion. Jag ställde några frågor om urvalet – varför inga kvinnor? Varför inte en programmatisk nostalgiker som Selma Lagerlöf? – för att därefter problematisera de valda författarna, särskilt Hamsun.

Ola Hansson: här är Jörngårdens huvudnummer romanen *Resan hem*, där hon finner det nostalgiska hemresemotivet uppblandat med modernistiska ansatser i form av *rêverie* och *mémoire involontaire*. Min kritik handlade om att hon därmed satte parentes om romanen som bildningsroman: det är nämligen fråga om en bildningsroman i klassisk stil med synnerligen utförliga interiörer från studentlivet i Lund, från litteratörlivet i Stockholm, reselivet och hemmalivet, mycket därav säkert fungerande som nyckelroman, en hel del som satir. Precis som Wilhelm Meister och Grüne Heinrich når huvudpersonen Truls ett slags försoning mellan sina stationer – han kommer hem, eller rättare sagt: tar med sig "hem" på sina resor bort. Och han förenas med den kvinna som sammanfattar alla hans tidigare kvinnor. De inslag som Jörngården lyfter fram som *rêverie* och *mémoire involontaire* har jag svårt att associera till en modernism à la Proust. Istället påminner de mig om de prosadikter som var populära på 1890-talet, t.ex. de som skrevs av Johannes Jørgensen i traditionen från J.P. Jacobsen. Jag hävdade således att Jörngårdens uppmärksamhet på det hon uppfattar som tidig modernism kom i vägen för en litteraturhistorisk situering.

Strindberg: här är huvudnumret en analys av *I havsbandet*, där Jörngården finner de tidigaste indikationerna på Strindbergs modernism. Hon fäster sig särskilt vid huvudpersonens relation till kvinnan och hans evolutionsteoretiskt inspirerade teorier om kvinnligheten. Hon konstaterar att huvudpersonen presenteras som påfallande feminin samtidigt som han är "intelligensaristokrat"; den gemensamma nämnaren är "avståndstagandet från det primitiva" (s. 108). När sen huvudpersonen Axel möter Kvinnan Maria passar Strindberg på att meddela sina könspolitiska funderingar. Som nämndes ovan presenterar Jörngården dessa i relation till Strindbergs diskussioner med Gauguin om primitivism och Strindbergs evolutionshistoriskt motive-

rade ideologi. Jörngården uppfattar, som nämnts, en av de franska artiklarna som ”en klarsynt analys” (s. 114) av manlighetens predikament och hon hävdar samtidigt att Strindberg trots allt är en smula kritisk mot sin egen nostalgiska dröm – den skulle nämligen kunna ge kvinnan trumf på hand i könskriget – och att denna kritik ger hans könspolitiska texter en ”subversiv potential” (s. 116). I avhandlingens avslutningskapitel återkommer resonemanget om kvinnan och kallas nu en etisk problematik som nostalgiskt snärjer in tidsproblematiken i en könsproblematik som är återkommande i modern tid. Jörngården citerar *I havsbandet* – ”Kvinnan är mannens rötter i jorden” (s. 219) – och kallar detta en återkommande idé med giltighet för såväl Strindberg som Hamsun.

Mina invändningar mot denna analys handlade om de könspolitiska implikationerna – jag har svårt att uppfatta Strindbergs förbittrade utspel som ”klarsynt” och ”subversivt” – samt om att Jörngården tycks mig läsa romanen alltför ideologiskt och alltför lite som roman. Hon tar inte hänsyn till att det avslutande exemplet om kvinnan som ”mannens rötter i jorden” kommer från romanens slutsidor, där den nu mentalt störde huvudpersonen samtalar med en antagonist. Det är med andra ord ett uttalande som presenteras som ett sjukdomssymtom, och därmed som en del av romanens undergångsscenario. Min poäng var helt enkelt att huvudpersonen inte utan vidare är språkrör för Strindberg och att hans många ideologiska statements måste ses i sitt romansammanhang. Strindberg upprättar distans mellan berättare och huvudperson redan på bokens första sida – där huvudpersonen presenteras som löjligt feminin – och distansen kulminerar förstås med huvudpersonens undergång. Men också däremellan lägger Berättaren in en rad distanserande markörer, som Jörngården, i sin ideologiskt orienterade läsning, inte uppmärksammar.

I Hamsunkapitlet kanske man kan säga att Jörngården utvidgar *fin-de-siècle*-resonemanget: Hamsun presenteras som en författare som reagerar på ett ”brott i tiden, som brutalt skiljer det nya från det gamla” (s. 164); minst två gånger får vi veta att Hamsun ger uttryck för en ”tröskelupplevelse”. Jörngården försöker här hantera det uppenbara förhållandet att det är stor skillnad på den tidige Hamsun, 1890-talets Hamsun, och den episkt lagde folkfostraren från 1910-talet och framåt. Förhållandet mellan den tidige och den senare Hamsun är milt sagt omdiskuterat i den omfattande Hamsunreceptionen och Jörngårdens bidrag är således att hon försöker hitta det gemensamma. När hon betonar melodramat som en förenande faktor är det originellt: hon ger här ett starkt bidrag till Hamsunforskningen, där melodramatiska effekter och strukturer har varit underbetonade (förmodligen beroende på att man tills ganska nyligen mest varit intresserad av att göra Hamsun till modernist, och melodramat har väl ansetts som oförenligt med modernismen).

Jörngården ägnar störst utrymme åt en analys av *Markens grøde*, vilket motiverade min första Hamsuninvändning: varför *Markens grøde*? Varför en roman från 1917 för att illustrera en *fin-de-siècle*-problematik och en ”tröskelupplevelse”? Varför en roman som på intet vis röjer någon modernistisk väg, utan tvärtemot är en demonstrativt gammaldags, didaktiskt-episk roman? I sin genomgång betonar Jörngården romanens nostalgi. Hon hävdar att Hamsun med *Markens grøde* vill ”väcka ett försvinnande levnadssätt till liv igen” (s. 176) – nämligen det manuella arbetet, särskilt bonden och jorden – att det handlar om ”tillbaka-till-jorden”, att ”övervinna den framåtrusande tiden” (s. 182), att ”locka folk tillbaka till ett traditionellt jordbundet liv” (s. 185), att ”återuppbygga den moraliska grundvalen från en äldre livsform” (s. 187), att ”göra jorden lockande för människorna igen” (s. 203). Mot detta hävdade jag att Hamsun aldrig skulle ha gått med på att den bondekultur han besjunger tillhör det förflutna. Tvärtom: den är för honom både nutid och framtid. Om huvudpersonen Isak heter det att han ”hade ikke et øieblik forlatt sin naturlige plats på jorden, sin tomt. Han kunde ikke flyttes.” (*Markens grøde* i *Hamsuns Beste*, Gyldendal, 2006, s. 109.) Och på romanens sista sida: Isak ”er markbo i sind og skind og jordbruker uten nåde. En gjenopstanden fra fortiden som peker fremtiden ut, en mand fra det første jordbruk […] ni hundrede år gammel og igjen dagens mand.” (ib. s. 279) Det handlar med andra ord inte om det som var, utan det som är: Isak är ”dagens man”.

Hotet i *Markens grøde* mot det som är och det som borde vara kommer från Staden och Kvinnan – den senare inte alls förknippad med Moder Jord, utan med modernitet, flyktighet, egoism och brottslighet. Modernitetens agenter är ”jøden og yankeen” (ib. s. 275), samtidigt som det sunda jordbrukarlivet hotas från primitivt håll av ”negern” och ”lappen”. I romanens inledning, citerad med entusiasm av Jörngården, framgår det att ”manden, mennesket” är den som röjer väg och därmed civilisation, och först därefter kommer ”en og anden lap”.

”Lapparna” tigger och stjäl, ”lapperne de vanker i utkanterne, i det skumle, saet lys og luft på dem, og de vantrives som utøi og makk” (ib. s. 189). Och om den mest katastrofala av kvinnorna, Barbro, får vi på ett ställe veta att ”hun ræsonnerte, hon var gløgg, tænkte utenfor bindingstikkene, tænkte med en liten ynkelig negerhjærne” (ib. s. 176).

Alla fiender till mannens civilisatoriska projekt – juden, yankeen, lappen, negern – står i förbund med kvinnan, som i sin tur står i förbund med Staden, varifrån allt elände kommer. När Hamsun kopplar på sin berömda ironi så drabbar den sällan eller aldrig mannen, men i gengäld i stort sett samtliga kvinnor. Jörngården menar istället att Hamsuns ironi bidrar till romanens modernitet. Att det patos hon avläser i *Markens grøde* är så demonstrativt ”*för mycket*” (s. 206) att det ger romanen ett ”självdekonstruerande” drag. Hamsun spelar dubbelt, skriver Jörngården, och bara ”*låtsas*” lösa den konflikt mellan stad och land, jord och industri, hem och hemlöshet, som han i själva verket lever ut (s. 210). Jag hävdade att detta var en modern och därmed anakronistisk och så att säga optimistisk läsning; jag ser ingen anledning att betvivla Hamsuns patos och jag misstänker att nostalgin inte finns hos Hamsun lika mycket som den fanns hos hans publik, särskilt i Norge och Tyskland. (I Sverige liksom i engelskspråkiga länder gjorde Hamsun inte lika stor succé.) Jörngården deklarerar att *Markens grøde* ”fortfarande är en läsvärd klassiker” (s. 207) under hänvisning till ironi, tvetydighet och distans. Mitt intryck är snarare att Hamsuns 1910-talsromaner är lite lästa (och detta med goda skäl) medan man fortfarande kan läsa och läser 1890-talsromanerna och eventuellt den senare trilogin *Landstrykere.* Jörngården insisterar, i sin avslutning, på ”den fortsatta relevansen i Hamsuns modernitetskritik” (s. 224); mot detta hävdade jag att vi knappast behöver Hamsuns civilisationskritik, däremot en kontinuerlig kritik av Hamsun och den ideologi han står för.

Till slut påminner jag om avhandlingens fundament och tes: att nostalgi och antimodernistisk reaktion kan slå om till litterär modernism, något som ”leder till att modernismen framstår i ett annat ljus” (s. 215). Jörngårdens avhandling bidrar med andra ord produktivt till den historisering av modernismen som har varit ett lika viktigt inslag i litteraturforskningen som i det allmänna medvetandet på senare år.

Arne Melberg

Miranda Landen, *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst.* Atlantis. Stockholm 2013.

Litteraturvetenskapliga doktorsavhandlingar om Hjalmar Söderbergs verk har tidigare ägnats hans skådespel *Gertrud*, hans romaner *Den allvarsamma leken* och *Martin Bircks ungdom*, skrifterna om religionen och de senare verken fr.o.m. tankeboken *Hjärtats oro*. Hjalmar Söderbergs noveller har visserligen varit föremål för enstaka studier och behandlats av både Bo Bergman och Bure Holmbäck i deras respektive biografier över författaren, men de mer ingående undersökningarna har väsentligen ägnats *Historietter*. I en licentiatavhandling har Lennart Pagroth särskilt undersökt ironin i de tidiga novellerna till och med *Historietter*, och Peter Cassirer har analyserat novellsamlingens stil i en doktorsavhandling med språklig inriktning.

Med *Och nu börjar historien* ger sig Miranda Landen i kast med huvuddelen av författarens novellistik och bidrar genom ett ingående studium till att fördjupa bilden av en av våra stora författare i genren. Söderbergs status som klassiker håller för övrigt på att bekräftas genom en nyss påbörjad kommenterad edition av hans samlade verk. Novellerna har ännu inte utkommit i serien.

Perspektivet i Landens avhandling är genreteoretiskt och genrehistoriskt. Syftet är att beskriva vad som är karakteristiskt för Söderbergs novellkonst, men också hur den förhåller sig till den samtida västerländska novellistiken.

I inledningen får vi en bakgrund enligt konstens alla regler, en historisk översikt över novellens förekomst i olika länders litteratur. Termen ”novell” definieras och förhållandet till angränsande genrer uppmärksammas, t.ex. skissen, kåseriet, berättelsen, essän och prosadikten. Här redogörs sedan för tidigare forskning kring novellen och för vilka arbeten som har kommit till användning, när det gäller begrepp och analysmetoder i avhandlingen. En sammanfattning av Söderbergforskningen ingår också.

Oerhört mycken forskarmöda har lagts ned på att försöka inringa novellen som begrepp, och Landen ger en del exempel, innan hon levererar sin egen definition: ”en i regel fiktiv berättelse på prosa som på ett begränsat utrymme relaterar ett skeende eller händelser, oftast med få personer” (s. 28). Det är en användbar arbetsdefinition, men frågan är om pluralformen ”händelser” är så lyckad, särskilt i förhållande till att det på föregående sida har konstaterats att novellen sällan innehåller sidohistorier. I noten till definitionsförslaget hänvisas främst till *The*