



DEKADENS OCH QUEER
I HAGAR OLSSONS TIDIGA PROSA

Eva Kuhlefeldt





DEKADENS OCH QUEER I HAGAR OLSSONS TIDIGA PROSA

Akademisk avhandling som med tillstånd av Humanistiska fakulteten vid Helsingfors universitet framlägges till offentlig granskning i festsalen vid universitetets språkcentrum fredagen den 23 november 2018 kl. 12.

Grafisk design: Fredrika Biström

Omslagsbild: *Nils Dardel: Drömmar och fantasier*

Foto: Prallan Allsten / Moderna Museet

Tryck: Unigrafia, Helsingfors, 2018

Sinä olet poistanut homeen ja sammaleen Buddhan kasvoilta – minä olen pistänyt lentäjälakin Buddhan päähän.

Olavi Paavolainen till Hagar Olsson år 1929

*Urmodern såg jag
i klumpiga manskängor hastade hon om hörnet (...)*

Solveig von Schoultz, *Den bortvända glädjen* (1943)

Innehåll

Förord

1	Inledning	11
	Ett kontroversiellt författarskap: syfte och frågeställningar	11
	Teoretiska och metodologiska vägval	17
	Begreppsanvändning	35
	Upplägg och kontexter	40
	Forskningsöversikt	45
2	Arvet från dekadensen: maskuliniteten som konstruktion i <i>Lars Thorman och döden</i> (1916)	53
	En kaotisk helhet	59
	Senmodern dekadensforskning – en reviderad dekadensuppfattning?	65
	Svensk sekelskiftesdekadens i ny belysning	67
	”Jag skall piska hennes förbannade själ som en hund”: <i>Lars Thorman och döden</i> som dekadensroman	70
	Självreflexion och sanningsökande	74
	Den melankoliska diletteranten och dödstatematiken	78
	Könsproblematik: maskulina kvinnor, feminina män	82
	Berättarproblematik: från strykrädd pudel till knäracka	93
	Sammanfattning	99
3	Divan och Dandyn: den feminiserade moderniteten <i>På Kanaanexpressen</i> (1929)	101
	<i>Shell, shell, shell!</i>	108
	Den feminiserade moderniteten	113

Från queer till camp: det naturliga som pose	116
Dandyn mellan dekadens och modernitet	120
Från dissonant Diva till Garconne: modernitetens kvinnor	128
Nysaklighet och expressionism, montage och collage: text, film och fotografi	134
<i>På Kanaanexpressen</i> som samtidsfenomen: Olavi Paavolainen och <i>Nykyäikää etsimässä</i> (1929)	141
Sammanfattning	145
4 Den maskulina modern: kvinnlig maskulinitet och queert läckage i <i>Det blåser upp till storm</i> (1930)	147
<i>Det blåser upp till storm</i> : uppror och kärlek	150
Kvinnornas 1930-tal: emancipationsromanen	159
Primitivistiska inslag: blod, jord och könskomplementaritet	165
Den skapande modern: nymoderlighet och fri kärlek	171
Queert läckage och kvinnlig maskulinitet	176
Maskulin identifikation 1: Sara Ellmans gestalt	177
Femininitetsföraktet	182
Bilden av Herbert	185
Maskulin identifikation 2: berättarperspektiv och röst	190
Karaktär och berättare, fokalisering och berättande: berättarens pålitlighet och textens trovärdighet	193
Fokalisering och röst som maktövertagande	198
Berättarens distans, självförståelse och pålitlighet	204
Sammanfattning	206
5 Mimicry: performativitet och förklädnadsakter i <i>Chitambo</i> (1933)	209
Vägen in som utväg: framåtskridande och ambivalens	215
Feminism och maskulinitet i 1930-talet: Masculinity, Mirrors, Mothering	226
Psykogenesen	230
Vega: maskulinitet(-skomplex) och feminism	233

Maskulin identifikation och parodi: symbolik, retorik och berättarperspektiv	240
Maria: ”kvinnligheten” som maskerad	247
<i>Cross-dressing</i> och queera ögonblick	253
Sammanfattning	262
6 Slutord: från dekadens till queer?	265
Litteratur	275
Summary	291

Förord

Förutom i antal doktorandår har jag förmodligen slagit rekord i antal handledare och jag vill inledningsvis tacka dem alla: min barndomsidol, professor emerita Merete Mazzarella som uppmuntrat mitt skrivande ända sedan jag inledde mina studier för henne i slutet av 1990-talet, fil. dr Holger Lillqvist som axlade handledarskapet i ett turbulent skede, professor Ebba Witt-Brattström som såg till att arbetet slutfördes och fil. dr Rita Paqvalén som tidvis fungerat som biträdande handledare. Tack för respons på både färdiga och halvfärdiga alster, för uppmuntran, stöd och tålamod. Ett varmt tack även till mina förhandsgranskare, professor emerita Birgitta Holm, Uppsala universitet, som också tagit sig an uppdraget som opponent, och docent Gunilla Domellöf, Umeå universitet.

Jag vill tacka forna doktorandkolleger och lärare för konstruktiva synpunkter under forskningsseminarierna i nordisk litteratur, inte minst Hadle Andersen, Anna Biström, Tatjana Brandt, Hanna Lahdenperä, Topi Lappalainen, Agneta Rahikainen, Tomi Riitamaa, Daniela Silén, Trygve Söderling och Martin Welander. Tack också till Judith Meurer-Bongardt och Mia Österlund för goda råd och inspiration. Det är med vemod jag konstaterar att mitt varmaste tack till den uppriktigaste Olssonentusiasten och experten, Roger Holmström – salig i åminnelse

- inte längre når fram. Slutförandet av ett långvarigt projekt ger samtidigt upphov till en smärtsam insikt om de människor som inte längre finns vid ens sida, om allt det som hade kunnat skötas mer konstruktivt och med större omsorg.

Jag vill också rikta ett stort tack till medlemmarna i SLS-projektet *Tidig finlandssvensk litteratur. Program och praktik* (2007–2009), projektledaren Holger Lillqvist och medlemmarna Michel Ekman, Kristina Malmio och Julia Tidigs för nyttiga och vettiga diskussioner kring texten. Kristina har generöst delat med sig av tips och referenser, Julias vänskap har betytt mycket.

Därutöver vill jag tacka dem som på olika sätt bidragit till att avhandlingen äntligen blivit färdig, Mariann Hilli som läste och korrigerade mitt svengelska sammandrag och Fredrika Biström som tog sig an ombyggnad och formgivning trots en mer än lovligt snäv tidtabell. Tack också till kolleger vid dagcentret Mosaiikki i Helsingfors för vänskap och delade bedrövelser och likaledes delad glädje, i synnerhet Khadija Abdisalan, Drakhshan Ali Abdul Qadir och Firas Al-Baldawi.

Avhandlingsprojektet har möjliggjorts genom finansiering från Svenska litteratursällskapet i Finland, Litteraturvetenskapliga nämnden vid SLS, Vetenskapsstiftelsen vid Helsingfors universitet, Oscar Öflunds Stiftelse samt Victoriasstiftelsen.

Till sist – och givetvis allra först – ett innerligt tack till mina osvikliga drabanter, min mor Monika Kuhlefeldt och min dotter Aina Sundblom för den kärlek ni låter mig vara omsluten av, också när jag inte gjort mig förtjänt av den.

Raseborg i augusti 2018

Eva Kuhlefeldt

1 Inledning

Ett kontroversiellt författarskap: syfte och frågeställningar

Hagar Olssons (1893–1978) författarskap har genom tiderna gett upphov till vitt skilda reaktioner inom finlandssvensk litteraturhistorieskrivning och forskning. Överlag är Olsson mest känd som kritiker och essäist och inte sällan uppfattad som mer entusiastisk, alternativt ”stridbar”, än analytisk.¹ Hennes intellektuella rörlighet har gjort att hon av forskarna under olika tider placerats i olika läger utan att någonsin riktigt hitta hem, än som banerförare för den finlandssvenska modernistgenerationen, än som representant för en internationell, kvinnlig modernism, än som språkrör för den ”Nya Kvinnan” eller helt enkelt för Samtiden. Så vitt jag kan se är den gemensamma nämnaren för den forskning som gjorts att skribenterna anknutit antingen till biografiskt material eller till de kulturpolitiska åsikter Olsson själv förfäktade och det projekt hon förverkligade via kritik och essäistik. Detta har lett till att hon visserligen kanoniserats för sin litteraturpolitiska insats men att den skönlitterära

1 Madeleine Person (2014, 4ff) gör i sin magisteruppsats en underhållande exposé över Olssonbilden i Sverige genom att visa på hur ett flertal manliga litteraturhistoriker antingen skrivit nedlåtande om Olsson, fokuserat på biografisk information eller förbisett henne helt.

samtidigt marginaliserats i någon mån. Det faktum att Olsson utövade ett inflytande på och dyrkades av sina finska författarkolleger minns man också mer sällan. Den sedermera knarriga enstöringen uppfattades under 1920-talet som själva moderniteten förkroppsligad, inte minst på grund av sin radikala kulturkritik som innefattade ett konsekvent nedmonterande av förlegade livsstilar och litteratursyner.² Mårrans förlaga eller inte³ – avhandlingens inledande Paavolainencitat beskriver trots allt Olssons funktion som nedmonterare av det gamla till förmån för nyskapande insatser, också av andra aktörer på kulturfältet.⁴ Eventuellt frös marken under Olsson tidvis. Hur, varför och med vilka följder har tidigare forskning redan kartlagt.

Under senare år har bilden av Olssons skönlitterära insats nyanserats betydligt inom forskningen, inte minst av Judith Meurer-Bongardt, som i sin brett upplagda studie *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* (2011) fokuserar på utopins betydelse för Hagar Olssons skribentgärning. Meurer-Bongardts avhandling utgör ett panorama över stora delar av författarskapet, ett panorama som dock lämnar utrymme också för mindre omfattande men mer specifika studier, framförallt vad beträffar Olssons prosa. Forskningen kring de feministiska aspekterna av prosatexterna är idag rätt omfattande och det är på den här punkten jag har för avsikt att vidareutveckla.

Denna avhandling tar fasta på en handfull romaner ur Olssons tidiga romanproduktion, prosatexter skrivna från och med debutåret 1916 till

-
- 2 Olavi Paavolainen dedikerade sin *Nykyäikaa etsimässä* ("På spaning efter samtiden") till förebilden Hagar Olsson och vänder sig – ödmjukt – direkt till henne i ett långt förord.
- 3 Enligt Tuula Karjalainen (2013, 158) har man uppfattat att Hagar Olsson kan ha utgjort förebilden för muminkaraktern Mårran, vars blotta uppenbarelse får marken att frysa och rädslan att sprida sig.
- 4 Paavolainen (1990[1929]), 12. "Du har avlägsnat möglet och mossan från Buddhas ansikte, jag har placerat flygarmössan på Buddhas huvud" (övers. EK). Paavolainen sammanfattar här Olssons insats som föregångare för finländsk modernitet/modernism.

och med år 1933. Tyngdpunkten ligger på de romaner Olsson skrev kring år 1930: *På Kanaanexpressen* (1929), *Det blåser upp till storm* (1930) och *Chitambo* (1933). Olssons debutroman *Lars Thorman och döden* (1916) behandlas i ett inledande kapitel eftersom texten introducerar de – enligt min hypotes – dekadenta utgångspunkter som eventuellt förmår följa upp och kasta nytt ljus över tematiken i 1930-talsromanerna. Olssons övriga roman-, dramatik-, essä- och kritikproduktion behandlas inte. Trots att *På Kanaanexpressen* är skriven redan 1929 är den relevant också i förhållande till 1930-talets feministiska diskussion och ingår därför i materialet. Sammantaget uppfattar jag *På Kanaanexpressen*, *Det blåser upp till storm* och *Chitambo* som författarskapets könsproblematiserande triptyk inom vilken de olika delarna kompletterar varandra. En annan orsak till denna avgränsning är att *På Kanaanexpressen*, *Det blåser upp till storm* samt *Chitambo* framstår som genomarbetade, tidsmedvetna och komplexa texter med varierat persongalleri och konsekvent genomfört berättarperspektiv. *Lars Thorman och döden* förebådar detta både tematiskt och berättartekniskt. Olssons övriga romaner ter sig betydligt mer skissartade, mystiskt experimenterande eller självbiografiskt orienterade än de ovan nämnda. Vissa är därutöver svåra att entydigt genrebestämma.⁵ Därför faller de utanför en undersökning som riktar in sig på de specifika frågeställningar rörande kön, dekadens och queer som jag anser att nämnda texter aktualiserar.⁶

Syftet med förestående avhandling är att relatera romanerna ovan till en ny aspekt av den könspolitiska kontext som den tidigare, feministiskt

5 *Själarnas ansikten, Kvinnan och nåden, Mr. Jeremias söker en illusion, Träsnidaren och döden, Kinesisk utflykt*. Detta gäller även Olssons novellsamlingar från 1960-talet.

6 Ett annat upplägg hade givetvis inneburit andra möjligheter – till exempel hade jag kunnat göra queera nedslag i ett större antal Olssontexter. Ett sådant upplägg hade däremot inneburit att en mer detaljerad analys av respektive roman inte hade varit möjlig. Många texter som nu inte ingår i materialet tål dock att granskas queert, inte minst skådespelet *Lumisota/Snöbollskriget* (1939). Som Clas Zilliacus (1979, 176) konstaterar har Olsson genom valet av namnet Outi för sin manliga huvudperson, ”rubbat de övliga scenarierna för starka och svaga kön”. Päivi Karttunen (1989, 364) har noterat att namnet Outi ger associationer till finskans ”outo”, det vill säga ”konstig”. Konstigheten kan i detta fall eventuellt specificeras som en queer, betydelsebärande dissonans.

orienterade Olssonforskningen banat väg för och att svara på följande frågor: kan man urskilja ett litterärt könsöverskridande i Hagar Olssons tidiga prosaproduktion, hur ser detta i så fall ut, hur åstadkoms det rent textuellt och vad fyller det för funktion? Vilken roll spelar debutromanens dekadenta motivkrets för de senare romanernas queera förskjutningar av rådande könsnormer, inte minst när det gäller föreställningar om femininitet respektive maskulinitet? Och vidare: på vilket sätt går Olssons romaner i dialog med 1930-talets livliga debatt om ”kvinnlighetens” villkor, en debatt där skönlitteraturen ofta utgör skådeplats? Utgångsläget för avhandlingen är föreställningen om skönlitteraturen som ett ”omklädningsrum” med i det närmaste obegränsade möjligheter – en metaforisk plats där man för en stund kan tillåta sig att tänka det omöjliga, också om kön och sexualitet.⁷ En mer allmän målsättning med projektet är att komplettera Olssonforskningen med ett bidrag som förhoppningsvis också stimulerar till ytterligare nyläsningar, något som jag uppfattar som viktigt för att äldre litteratur utan hävdvunnen klassikerstatus ska övervintra. Av materialets fyra romaner har samtliga, utom *Chitambo* (1933), ofta ansetts vara mindre bra litteratur i formellt hänseende.⁸ När litteraturens politiska, feministiska eller utopiska dimension prioriterats allt mer under begynnande 2000-tal har också Olssons texter fått ett slags upprättelse. Jag anser att de nya, feministiska infallsvinklarna inneburit att romanerna i mitt material inte längre bedöms i enlighet med modernismens rätt snäva kriterier – kriterier som obönhörligt leder till att texternas ojämnheter inte tillskrivs betydelse utan placerar dem i kategorin sämre litteratur. Eftersom frågan om litterär kvalitet heller inte längre står högst på agendan sedan den relativiserats inom vetenskapen, kan också Olssons romaner uppfattas som

7 Jfr Heggestad och Williams (2004), 9.

8 Roger Holmström (2000, 105) sammanfattar indirekt detta omdöme i *Finlands svenska litteraturhistoria* och kanoniserar det samtidigt: ”Kanhända gjorde den unga Hagar Olsson – och här avses alla hennes skönlitterära strävanden före romanen *Chitambo* (1933) – sina mest betydande insatser inom kritik och essäistik. Se även Barck (1936), 233 och Warburton (1984), 204.

intressanta och viktiga mot bakgrund av nya teoretiska, kontextuella och metodologiska helheter.

Frågor kring kön, sexualitet och normer har överlag inte fått mycket plats inom finlandssvensk litteraturforskning. När det gäller Hagar Olssons prosa kan man – förutsatt att en något tröttsam men harmlös skämtsamhet tillåts – dela in bedömarna i två läger: Farbröderna och Feministerna. De manliga litteraturforskarna/litteraturhistorikerna har ofta agerat smakdomare: prosatexterna har setts antingen som ytterligare ett forum för Olssons starka åsikter eller lästs mot bakgrund av biografiskt material. Både de formmässiga och de identitetspolitiska aspekterna har förbisetts när romanerna i bedömarens ögon förvandlats till entusiastisk pamflett, spegelbild av författarens psyke eller helt enkelt reducerats till dålig litteratur. Den andra gruppen forskare som återerövat Olsson och gjort henne till ett tidigt finlandssvenskt språkrör för feministisk frigörelse har likaledes ofta hänvisat antingen till biografiskt material eller till olssonska ståndpunkter, förmedlade via essäistik och kritik. Men det feministiska perspektivet har inneburit att fokus flyttats till frågor om identitet och emancipation, frågor som i sin tur kopplats till exempelvis utopi – och som därför förmått kasta nytt ljus över osynliggjorda sidor av författarskapet. Till dessa bidrag återkommer jag i samband med kartläggningen av forskningsläget.

Denna avhandling följer upp den feministiska problematiken genom att tillföra ett perspektiv, nämligen det queera. Begreppet ”queer” i avhandlingsrubriken syftar dels på tematiska, dels på språk-, stil- och berättarmässiga detaljer som i respektive roman kunde tänkas åstadkomma förskjutningar i en heteronormativ ordning. I forskningssammanhang brukar man med begreppet heteronormativitet åsyfta de institutioner, strukturer, relationer och handlingar som vidmakthåller heterosexualitet som något enhetligt, naturligt och allomfattande.⁹ Begreppet existerar visserligen inte i 1930-talets verklighet, men tar sig uttryck som ett till synes heltäckande och orubbligt system som innefattar könskomplementaritet med tillhörande obligatorisk heterosexualitet och lika

9 Rosenberg (2002), 100.

obligatorisk uteslutning av alternativen. Skönlitteraturen bidrar till att upprätthålla de heteronormativa strukturerna men rymmer samtidigt en möjlighet till förskjutningar. Mina nedslag i Hagar Olssons prosa uppmärksammar sättet på vilket texterna ”läcker” queerhet och hur de möjliggör flyktiga men påtagliga, så kallade queera ögonblick. Den teoretiska utgångspunkten för dessa läckage är att det queera finns och sannolikt alltid har funnits i kulturens kärna på samma sätt, men inte på samma villkor, som det icke-queera. Det queera behöver med andra ord inte ”läsas in” konspiratoriskt i en för ändamålet utvald konstnärlig helhet, för att sedan avtäckas triumfatoriskt. Potentiellt existerar det redan i alla konstverk.¹⁰ Att läsa eller lyssna ”queert” förutsätter dock en speciell form av läsarsensibilitet. Läsaren blir textens aktiva medskapare, något som operaforskaren Wayne Koestenbaum humoristiskt ironiserat över i samband med sina analyser av de queera ögonblicken i opera: ”I have sacrificed objectivity. In its place, I give you objectivity’s opposite: gush, abandon, naïveté”.¹¹

Det bör påpekas att det queera här analyseras som ett fenomen på textens plan – det kopplas inte till författaren. Syftet är tvärtom att i mån av möjlighet utesluta alla kopplingar till Hagar Olssons person, hennes värderingar och förmodade intention, för att istället fokusera enbart på skönlitterär text och eventuella kontexter.¹² Begreppet queer syftar heller inte på entydigt icke-heterosexuella inslag som enkelt kan identifieras och prydligt sorterar ut ur textmassan. Det queera ringar in olika former av textuella ”konstigheter”, det vill säga dissonanser och ambivalenser som inte enbart relaterar till kön och sexualitet, utan också till andra identitetsmarkörer som klass, ras och etnicitet. Till exempel i *Det blåser upp till storm* kopplas huvudpersonernas klassmässiga bakgrund och etniska ursprung till deras respektive framställningar av femininitet och maskulinitet. Till den feminiserade mannens konstitution hör inte bara

10 Ibid., 120.

11 Koestenbaum (1993), 198.

12 Som Torsten Pettersson (2002, 67) framhållit betonar intentionalister att författarintentionen kan användas för att avlägsna verkets mångtydighet. Olssonforskningen har visserligen alltid lyft fram just de olssoniska prosatexternas tolkningsmöjligheter, men har trots detta bevarat ett starkt fokus på antingen biografiskt eller kritiskt/essäistiskt referensmaterial.

antydde homosexualitet utan också psykisk instabilitet och sydländskt temperament, vilket i texten specificeras som ett arv från en kvinnlig släkting. Jag intresserar mig speciellt för vad texterna samtidigt både avslöjar och döljer, vad de enbart antyder och vad de ironiserar över, samt vilka ambivalenser som strukturerar dem. I sammanhanget är ett beaktande av berättarperspektivet speciellt relevant – också på grund av att tidigare forskning inte alltid tillskrivit det en betydelse. Det queera inslaget aktualiserar framförallt frågan om berättarinstansens pålitlighet, om olika berättarpositioners inbördes förhållande samt om den narrativa röstens relevans i anslutning till den ovan beskrivna förskjutningen av normer.

Teoretiska och metodologiska vägval

Hagar Olssons texter kan, inte minst för en nutida läsare, te sig svårtillgängliga eftersom de är så starkt förankrade i sin samtid. Ytligt sett är de typexempel på den litteratur som både skapade och formade den nya ”modernitet” som samhället under 1920- respektive 1930-talen genomsyrades av: nya kommunikationsmedel och tekniska innovationer, urban, kontinental livsstil, kommersialisering, ”nya” kvinnor i offentligheten och en svårdefinierbar men ofta gestaltad känsla av hög hastighet i både konkret och mental bemärkelse. I Hagar Olssons fall bidrar dock det högstämnda tonläget och de ställvis öppet religiösa eller mystiska anspelningarna till svårtillgängligheten: ett avgörande möte mellan den manliga och den kvinnliga modernitetsrepresentanten äger rum på tåget mellan Åbo och Helsingfors, symboliskt sammanfattad som ”Kanaanexpressen”, hjältinnorna kan vara försedda med bibliska namn, en modern, paneuropeisk ivrare kan plötsligt och oväntat lida martyrdöden på slutet. Frågan är dock om det inte i första hand är språk- och stilmässiga faktorer som bidragit till att texterna inte alltid förmår uppmuntra till nyläsningar. En enkel jämförelse med samtida texter av till exempel Stina Aronson, Karin Boye eller Agnes von Krusenstjerna avslöjar omedelbart den olssonska stilens häftiga kast mellan ålderdomlig

förkunnelse och flärdfri realism.¹³ Kärlekskonstellationerna är inte sällan understruket romantiska och – om uttrycket nu tillåts – påtagligt heteronormativa. Men trots de goda förutsättningarna leder samtliga i fördärvet av orsaker som vid första anblicken förblir aningen diffusa. En eventuell orsak är konstellationen man-kvinna som vid närmare granskning trots allt inte ter sig helt konventionell: de olssoniska kvinnornas maktövertag i förhållande till männen är uppenbart.¹⁴ Denna insikt är viktig och kan vidareutvecklas. De starka kvinnorna kan givetvis tjäna ett feministiskt/strategiskt syfte¹⁵ men helheten kan också, förutsatt att den manliga ”svagheten” också tillskrivs betydelse, uppfattas som ett queert förskjutande av könsordningen, och av de etablerade föreställningarna om femininitet och maskulinitet. Ett möjligt destabiliserande, som jag hypotetiskt lägger fram, förkroppsligas i den maskulint identifierade kvinna som spelar huvudrollen i både *Det blåser upp till storm* och *Chitambo*. Kvinnlig maskulinitet blir därför den synligaste och tydligaste formen av könsöverskridande som diskuteras i avhandlingen.

I syfte att problematisera den historiska förankringen som något annat än förlegad litteratur och för att grundligt kunna utreda hur texternas könskonstellationer ser ut och blir till på textens plan utgår jag från queerteoriens fokus på performativitet och(anti-)identitet. Det bör påpekas att jag i analyserna stöder mig på kulturmaterialismens historiebaserade och litteratursyn eftersom den på ett fruktbart sätt betonar både den historiska kontextens och den enskilda läsarens och läsaktens betydelse. Föreställningen om att teori och metod är oupplösligt förknippade med varandra innebär i avhandlingens sammanhang att fokus ligger på den

13 Ett flertal Olssonkunniga, däribland Johannes Salminen (1967, 105), Kristin Olsoni (1993, 11) och Maria Wegelius (1993, 61) har tagit fasta på stiliseringen och svulstigheten i Olssons texter. Retoriken är mycket riktigt ohjälpligt förankrad i det förflutna. I sin bok om Fogelstadkretsens kvinnor konstaterar Ulrika Knutson (2004, 11) att en bidragande orsak till att det aldrig blev något ”genombrott” för dessa var att deras metoder och språk delvis tillhörde 1800-talet, även om de samtidigt aktivt tog del i det moderna projektet. Olssons prosa kännetecknas av samma dubbelhet vilket leder till att den för nutidsläsaren förmodligen känns mer påfrestande än ”modern”.

14 Se till exempel Schoolfield (1973), 253 och Meurer-Bongardt (2011), 412.

15 Jfr Meurer-Bongardt (2011), 429.

så kallade queera läsningens praktik, hur denna kan anpassas till och eventuellt erbjuda nya perspektiv också på en handfull finlandssvenska romaner från 1930-talet. Denna queera läsning förutsätter reflekterande kontextualisering – dels läser forskaren verket i relation till dess samtida kontexter och mottagande, dels reflekterar forskaren över de kontexter som styr den egna tolkningen och de som har styrt tidigare läsningar av verket.¹⁶ Ett exempel på denna process är hur det ovan nämnda begreppet kvinnlig maskulinitet används i avhandlingen. Även om själva begreppet etablerats sent inom förra århundradets forskning, är den maskulina kvinnans förlaga fullt synlig redan kring sekelskiftet, inte minst i sexologiska och psykoanalytiska diskussioner om kvinnor, feminism, ”manhaftighet” och samkönat begär. De representationer av kvinnlig maskulinitet som förekommer i till exempel Hagar Olssons texter relateras därför också till dessa tidiga diskussioner.

Kombinerat med narratologiskt fokus på berättarinstansen – något jag ska återkomma till – kan queerperspektivet belysa texternas köns- och sexualitetsmässiga dissonanser. I det följande beskriver jag kort den queerteoretiska bakgrunden och dess koppling till kulturmaterialismen och resonerar sedan lika kort kring avhandlingens metodologiska hörnsten, den queera läsningen. Jag tangerar också Judith Butlers teoretiska resonemang om kön och performativitet, eftersom de queera läsningarna stöder sig på detta.

I boken *No Future. Queer Theory and the Death Drive* konstaterar Lee Edelman inledningsvis: “queerness can never define an identity; it can only ever disturb one”.¹⁷ Edelman företräder visserligen en kritisk queerteoretisk inriktning,¹⁸ där allt motstånd mot rådande normer anses leda till ett befästande av desamma och där den politiska visionen inte förankras i en avlägsen framtid. Synpunkten ovan sammanfattar dock den aspekt av det queera projektet som bli aktuellt i avhandlingen, det vill säga hur en text kan störa en given ordning utan att nödvändigtvis

16 Jfr Paqvalén (2007), 32.

17 Edelman (2004), 17. Jfr Rosenberg (2002), 12.

18 Jfr Solander (2012), 46.

resultera i något väsentligt ”nytt” i identitetsväg. Hagar Olssons texter befinner sig ofta någonstans i gränslandet mellan uppbygglighet och destruktivitet: det politiskt medvetna och livfullt ifrågasättande är ambivalent sammankopplat med förgänglighet och död. Det som nyss utmanats återetableras plötsligt, det som blivit starkt ifrågasatt befästs i en handvändning. När morgonrodnandens portar slutligen öppnar sig efter stormens hänsynslösa framfart, är en ny storm redan på väg och hjälten död.

Edelmans ståndpunkt kan givetvis uppfattas som problematisk. Den innebär ett radikalt förnekande av det rådande systemet och dess värderingar men kan eventuellt också härbärgera ett slags defeatism som det radikala anslaget döljer.¹⁹ Å andra sidan tillåter det edelmanska perspektivet att ett queert fokus, till exempel på identitet, kan problematiseras som något annat än entydigt uppbyggligt och ”emancipatoriskt” – systemet kan störas men inte förstöras. Edelmanns bok markerar ett slut för det som Tiina Rosenberg kallat den ”queereuforiska fasen”, under vilken man energiskt tog sig an förtryckande strukturer i syfte att slutgiltigt radera dem.²⁰ Edelmanns anti-utopiska utgjutelse sammanfattar det fenomen som Jack Halberstam skrivit om under rubriken ”The Anti-Social Turn in Queer Studies”.²¹ Uttrycket ringar in den forskning som under 2000-talet utmanat den ”traditionella” queerteorin, till exempel med frågeställningar om sexualitetens destruktiva, inte identitetspolitiskt värdefulla eller frigörande kraft. Halberstam spårar ursprunget till dessa tankegångar bland annat i en homosexuell campestetisk tradition med Genet, Woolf, Proust och Wilde som några av företrädarna.²² Kopplingen mellan postmodern queerteori och sekelskiftesdekadens blir därmed uppenbar, inte minst när det konstruktiva

19 Jfr Halberstam (2008), 142.

20 Rosenberg (2002), 13f.

21 Halberstam (2008), 140.

22 Halberstam (2008), 152.

och framåtsträvande ogiltigförklaras och ersätts av ett ironiskt och anti-romantiskt "jouissance".²³

För en litteraturforskare innebär Edelmans queera devis också en tillbakablick på 1980- respektive 1990-talens nyhistoricism och Stephen Greenblatts analyser av den elisabetanska teatern, analyser som likaledes kan kritiseras för ett slags medveten undfallenhet. Som Anders Cullhed påpekat kan Greenblatt inte tänka sig något estetiskt motstånd mot de förhärskande maktstrukturerna vilket leder till att analyserna drar åt två håll: å ena sidan uttrycker de en befriande respektlös attityd till traditionen och dess kanoniserade texter, byter hämningslöst fokus från det triviala till Shakespeare, och sätter begrepp som kön och identitet i spel. Å andra sidan kan de litterära texterna, om man får tro Greenblatts analyser, inte formulera ett alternativ till den rådande ordningen, vilket innebär att protester och motståndspotential fungerar som ett nödvändigt stöd för det rådande systemet.²⁴

I Greenblatts efterföljd har Jonathan Dollimore och Alan Sinfield utvecklat begreppet kulturmaterialism,²⁵ där tonvikten i högre grad ligger på textens omstörtande potential. Ett kulturmaterialistiskt perspektiv är öppet politiskt, det ifrågasätter tanken om etablissemangets tolkningsföreträde och kombinerar teori/metod, politiskt engagemang, textanalys och historisk contextualisering:

(...) our belief is that a combination of historical context, theoretical method, political commitment and textual analysis offers the strongest challenge and has already contributed substantial work. Historical context

23 Edelman (2004), 25.

24 Cullhed (1998), 149.

25 Som Dollimore (1994, 2) påpekar är begreppet ett "lån" av Raymond Williams, vars böcker *Marxism and Literature* (1977) respektive *Problems in Materialism and Culture* (1980) varit banbrytande för kulturanalytiska studier överlag. Som Kristina Fjelkestam (2012, 89) mycket riktigt framhåller är kulturmaterialismen idag mycket eklektisk och påverkas av många teoretiker. Jag utgår därför specifikt från Alan Sinfield, vars kulturmaterialism är användbar eftersom den införlivar queerteori på ett sätt som samtidigt tar äldre tiders uppfattningar av kön och sexualitet i beaktande. Kulturmaterialismen, som metod, betonar alltså både de sociala och de historiska kontexternas betydelse vid förståelsen av ett verk.

undermines the transcendent significance traditionally accorded to the literary text and allows us to recover its histories; theoretical method detaches the text from immanent criticism which seeks only to reproduce it in its own terms; socialist and feminist commitments confronts the conservative categories in which most criticism has hitherto been conducted; textual analysis locates the critique of traditional approaches where it cannot be ignored. We call this "cultural materialism".²⁶

Dollimore och Sinfield understryker betydelsen av att synliggöra de olika kontexter som inte bara texten utan också själva läsakten aktualiserar:

Cultural materialism therefore studies the implication of literary texts in history. A play by Shakespeare is related to the contexts of its production – to the economic and political system of Elizabethan and Jacobean England and to the particular institutions of cultural production(...) Moreover, the relevant history is not just that of four hundred years ago, for culture is made continuously and Shakespeare's text is reconstructed, reappraised, reassigned all the time through diverse institutions in specific contexts. What the plays signify, how they signify, depends on the cultural field in which they are situated.²⁷

Dollimore och Sinfield understryker här betydelsen av begreppet kontext, som under de senaste årtiondena etablerat sig inom de humanistiska disciplinerna, inte minst inom litteraturforskningen. Kulturmaterialismen betonar flera aspekter av kontextbegreppet – teori, närmelsesätt, metod – vilket citaten ovan åskådliggör. Själva fokus verkar trots allt ligga på metod, eller strategi. Kristina Fjelkestam har betonat att en kulturmaterialistiskt historiserande metod, i likhet med en feministisk, handlar om att läsa mothårs i syfte att utmana en hegemonisk tolkningstradition. Hon framhåller att kulturmaterialismen samtidigt är både historisk och ahistorisk i den meningen att den å ena sidan är mån om att göra en

26 Dollimore & Sinfield (1994), vii. Sinfield (2006, 6) har sedermera ytterligare betonat den politiska aspekten: "It [cultural materialism] has never aspired to become a movement, or a programme: yet it is not content to be a formula for processing literary texts. It is an array of interlinked pre-occupations, involving history, ideology, culture, textuality and political struggle".

27 Ibid., viii.

noggrann förankring av texten i tid och rum, samtidigt som den å andra sidan vill förankra frågan eller tesen i uttolkarens samtid.²⁸

Man kan givetvis fråga sig huruvida kontextualismen i första är en teori, ett närmelsesätt, en metod eller ett etos.²⁹ I vardagsbruk står ordet kontext som känt för ”sammanhang”, det vill säga textomgivning. Inom de olika teoretiska riktningarna och disciplinerna har man förenats kring tanken om att betydelsen alltid skapas i ett sammanhang, i *relation* till något.³⁰ Detta ger dock upphov till frågan om vad detta ”något” bör vara. Enligt Torsten Pettersson kan litteraturvetenskapens utveckling på 1900-talet karakteriseras som en fortgående kamp om vad som skall betraktas som den relevanta eller primära kontexten.³¹ Vad som avses med kontext beror på kontexten³², något som även Dollimore och Sinfield visar på, inte minst då de beskriver de olika Shakespearetolkningarnas brokighet. Som Kristina Malmio åskådliggjort i en komprimerad översikt, sammanfaller kontextbegreppets etablering mycket riktigt med litteraturforskningens intresse för läsarens funktion från och med slutet av 1970-talet samt med den konstruktivistiska frammarschen och inflytandet från kulturstudierna.³³ Malmio exemplifierar med ett stort antal inhemska doktorsavhandlingar och menar att kontextbegreppet numera

28 Fjelkestam (2012), 10. Just detta dubbelseende, som all tillämpning av kontext rimligtvis måste aktualisera, är förmodligen orsaken till att begreppet kontext blivit så självklart att det inte längre problematiseras. Få litteraturvetarrädsor är så påtagliga som rädslan för anakronism vid läsningen av äldre litteratur – beaktandet av kontexten blir en garanti för att läsaren/forskaren/uttolkaren tar seden dit hen kommer, utan att för den skull försöka mörklägga sin förankring i nuet och den egna samtiden. Oviljan att problematisera kontextbegreppet verkar ytterst handla om viljan att synligt positionera sig själv i förhållandet till verket ifråga, istället för att dölja sig bakom masken av förment objektivitet, eller ännu värre: att presentera sin läsning som den enda rimliga.

29 Kovala (2000), 80; Malmio (2009), 9. I enlighet med Malmios begreppsanvändning väljer jag här begreppet ”kontextualism”.

30 Malmio (2009), 9f.

31 Pettersson (2002), 57; Malmio (2009), 10.

32 Jfr Keskinen (2001), 97; Malmio (2009), 10.

33 Malmio (2009), 12.

är ett så centralt utgångsläge att det inte ens problematiseras särskilt ingående, trots den omfattande kritik som begreppet trots allt utsatts för.³⁴

Sedermera har både Dollimore och Sinfield engagerat sig queerteoretiskt. I förordet till nyutgåvan av boken *Cultural politics – Queer reading* (1994/2005) påpekar Alan Sinfield att kulturmaterialismen anno 1984 led av en brist, trots ett tydligt fokus på frågor som rörde klass, ras och kön – den varken problematiserade eller beaktade betydelsen av sexualitet.³⁵ Samtidigt beskriver han ett brytningskede inom forskningen. Situationen ändrades markant i takt med att queerperspektivet introducerades på universiteten under första delen av 1990-talet. Sinfield – som inte drar sig för att konkretisera – reder ut queerteorins brokiga släktbakgrund:

In my view queer theory is a species of poststructuralism and deconstruction. *Structuralism* is a key twentieth-century analytic principle. It means that you look for the structures that underlie immediate reality – in the material and animal worlds, societies, cultures, and the individual psyche. *Poststructuralism* sets out similarly, but finds that categories which seem to be both necessary and steady are actually always-already collapsing – merging into each other, sliding away into something else. *Constructionism* points toward the way our sense of our selves and the world in which we live is organized within a network of reinforcing and contrastive ideas and attitudes, rather than by individual inspiration. In this sense, *deconstruction* is a critical tool, offering to expose the pressures and limits that construct our language, and hence our world. Queer theory elaborates the implications of these insights and methods for an understanding of genders and sexualities.³⁶

Queerteorin är med andra ord ingen enhetlig eller systematisk skolbildning, utan en blandning av studier som kritiskt granskar heteronormativiteten och dess uttryck. En queert orienterad forskare intresserar sig därför för eventuella ”mismatches between sex, gender and desire”³⁷, det vill säga produktiva ”felkopplingar” som synliggör könsnormer

34 Ibid., 13.

35 Sinfield (2005), 8f. Sinfield beskriver ett brittiskt, akademiskt/intellektuellt sammanhang på 1980-talet inom vilket det var omöjligt att ta upp frågor om sexualitet och beskriver hur detta också ledde till själv-censur bland forskarna. Mot slutet av decenniet förändrades situationen radikalt.

36 Sinfield (2005), ix-x.

37 Jagose (1996), 3.

uttryckligen genom att bryta mot dem. Både den så kallade affektiva vändningen och det intersektionella perspektivet har satt sin prägel på den forskning som gjorts under de senaste åren.³⁸

Kulturmaterialismens queera perspektiv blir speciellt intressant eftersom föremålet för studierna är äldre litteratur. Eftersom det queera tänkesättet markerar ett avståndstagande från föreställningen om fasta identitetskategorier, kan den tydligare problematisera skönlitteraturen från sådana tider där sexualitet och identitet ännu inte uppfattades som sammanlänkade. Upprinnelsen till det queera tänkandet kan skönjas vid förra sekelskiftet, under vilket det samkönade begäret visserligen var förbjudet och skamligt, men däremot inte kopplat till en homosexuell "identitet" utan löst associerat till exempel med aristokratin och andra "degenererade" samhällsgrupper. Foucault har argumenterat för att samkönade handlingar kom att uppfattas som bevismaterial för en viss typ eller individ först från och med år 1870.³⁹ Det queera har alltså sina symboliska "rötter" i dekadensen och i processen mot Oscar Wilde år 1895, vilket Alan Sinfield noterar:

It is the Wilde trials, more than anything else, that transform the entire, vaguely disconcerting nexus of effeminacy, leisured idleness, immorality, luxury, insouciance, decadence and aestheticism into a brilliantly precise figure: the queer.⁴⁰

Queerteorin utvecklades inledningsvis av filosofer och litteraturvetare men har sedermera spritt sig till samhälls- och naturvetenskaper, juridik och teologi. Det kan vara värt att påpeka att queerteorin primärt

38 Kivilaakso, Lönngrén & Paqvalén (2012), 8.

39 Foucault (1981 [1978]), 43. Om diskussionerna kring den moderna homosexualitetens ursprung, se till exempel Jagose (1996), 10-16.

40 Sinfield (2006), 88. Samma gäller för camp i egenskap av specifik queerestetik – det homosexuella uppfattades under tidigt 1900-tal och framöver som förknippat med en specifik, dekadent personlighet. Om detta se till exempel Koestenbaum (1993), 85; Cleto (1999), 21. Överlag kan man, som Jonatahan Dollimore (1991, 25) i ljuset av Wilde-gestalten problematisera det postmoderna överlag: "(...) Wilde's transgressive aesthetic suggests that certain aspects of what post/modern theory finds so very contemporary about itself – anti-essentialism especially, and the critique of the depth model of identity and culture – are not so new, having been developed as subversive and defensive strategies in subcultures before more recent manifestation in the intellectual main stream."

baserar sig på diskussioner inom lesbisk feministisk teori samt inom gay-studier.⁴¹ Numera är queerteorins utveckling välbekant och dess praxis etablerad i de flesta akademiska sammanhang. Bland forskarna har man konsekvent undvikit att slå fast en exakt betydelse av queerbegreppet. Det queera har paradoxalt nog lyckats fly sin ursprungliga ”konstighet” och till och med blivit norm på vissa håll.⁴² Å andra sidan har till exempel den negativa/kritiska ståndpunkten inom teorin lett till en inomteoretisk diskussion som med sin blotta existens visar på att begreppet trots allt inte fixerats, även om det sedermera kommit att bli populärt. Queerteorin är med andra ord fortfarande en ”zone of possibilities”.⁴³ Det intersektionella perspektivet betyder i praktiken också att själva begreppet kontinuerligt både fördjupas och varierar.⁴⁴

Sinfelds utredning av queerteorins bakgrund, liksom Edelmans kritiska devis om den queera (anti-)identiteten, fäster uppmärksamheten vid själva begreppet identitet. Det queera utmanar det borgerliga idealet och dess föreställning om det unika enhetliga jaget, till förmån för en uppfattning om jaget som instabilt, improvisatoriskt och performativt.⁴⁵ Den feministiskt medvetna Olssonforskningens fokus på ”kvinnlig” ambivalens och/eller ”kvinnlig” identitet banar likaledes väg för dylika frågeställningar kring själva identitetsbegreppet. Queerteori bygger på den poststrukturalistiska filosofins teoretiska insikt om det illusoriska i föreställningen om en hel, odelbar och självgenererad individ.⁴⁶ Detta

41 Rosenberg (2002), 13.

42 I sin komprimerade översikt *Literary Theory: A Very Short Introduction* använder Jonathan Culler (2011, 114) Foucaults teoretiserande kring sexualiteten som exempel vid själva tydliggörandet av frågan om vad teori är och beskriver ingående Judith Butlers performativitetsteori, trots att utrymmet är begränsat. Samtidigt har inomqueera, Butlerkritiska röster höjts, se till exempel Pia Livia Hekanahos och Mikko Tuhkanens inlägg i *nin&näin* (2005). Hekanaho och Tuhkanen (2005, 7) menar att butlerismen etablerats som ett resultat av ett fortlöpande, okritiskt citerande, så till den grad att den omöjliggjort ett möte mellan det queera och andra teoretiska riktningar.

43 Edelman (1994), 114.

44 “Deepens and shifts” för att tala med Eve Kosofsky Sedgwick (1993), 9.

45 Meyer (1994), 2f.

46 Rosenberg (2002), 55.

poststrukturalistiska synsätt, som det går igen i den så kallade butlerismen, har även utsatts för kritik.⁴⁷ Judith Butler har dock understrukt det dekonstruktionen av identitet inte behöver innebära en dekonstruktion av politik. Tvärtom artikuleras då den mångfald av könsdiskurser som sammanstrålar i kategorin ”identitet” vilket leder till en problematisering av densamma.⁴⁸ De queera identitetsstrategierna handlar följaktligen mer om att lösa upp än om att slå fast och bygger på uppfattningen om identitet som något föränderligt. Samtidigt utgör denna identitet trots allt själva grundvalen för en fortgående, politisk diskussion där det radikala projektet består i att försöka förändra det som kategoriserar, reglerar och begränsar.⁴⁹ Ett tydliggörande exempel på detta är feminismens fokus på kategorin kvinna – en kategori som enligt Butler kan uppfattas som enhetlig bara om man bortser från de kulturella, sociala och politiska skärningspunkter inom vilka kategorin blir till. Denna insikt omöjliggör trots allt inte feministisk politik, förutsatt att splittringar och motsättningar tas i beaktande – drömmen om enhetlighet och solidaritet tar Butler bestämt avstånd från.⁵⁰

Tuija Pulkkinen har på motsvarande sätt understrukt att det postmoderna innebär dekonstruktion, inte destruktion.⁵¹ Hon beskriver identitetens narrativa karaktär:

I claim that there is always a story involved in the establishment of an identity. Identity is a narrative entity, or even more precisely, identity is the telling of a story. If this is true, one cannot ask whether an individual identity is merely a story or whether it is real. A true identity is a story and an identity based on a story is true.⁵²

Pulkkinen godtar inte de teoribildningar som antingen presenterar identiteten som ett biologiskt förankrat faktum, eller som hävdar att

47 Se till exempel Rosenberg (2002), 55-58.

48 Ibid., 55f; Butler (1999[1990]), 161f.

49 Jfr Rosenberg (2002), 54; Lundahl (1996), 36.

50 Butler (1999[1990]), 20.

51 Pulkkinen (2000), 136. Pulkkinen (2000, 21) definierar det moderna och det postmoderna som ”modes of thought” eller ”cultural attitudes”. Hon förankrar därför inte heller det postmoderna i en viss tidsperiod eller estetik.

52 Pulkkinen (2000), 161. Se även Rosenberg (2002), 53.

identiteten står att välja fritt för den enskilda individen. Båda synsätten bortser från att identitet skapas och upprätthålls som ett resultat av förtryck och maktutövning. Pulkkinen exemplifierar med den homosexuella som uppstått först som ett resultat av kunskaps- och maktstrukturernas förbud mot samkönade, sexuella handlingar.⁵³ I likhet med Butler menar Pulkkinen följaktligen att identiteten är betydelsefull som politisk kategori, men att den måste ses ur dekonstruktionens synvinkel.⁵⁴ Avhandlingens diskussion om kön och identitet äger följaktligen rum med denna postmoderna uppfattning som fond. Till exempel återkommer Vega Maria Dyster i *Chitambo* ständigt till sitt ”sanna” eller ”inre” jag, en upplevelse som ingen kan beröva henne rättigheterna till. Samtidigt bör man betrakta detta sanna och inre som ett resultat av performativa handlingar, paradoxalt nog möjliggjorda av ett system som begränsar och förbjuder.

I kombination med litteraturvetenskaplig metod resulterar det queer-teoretiska perspektivet som kort beskrivits ovan i den så kallade queera läsningen. Denna läsart delar utgångsläge med den feministiska motströmläsningen: man närläser *mot* texten i syfte att blottlägga dess underliggande normer.⁵⁵ Den queera varianten skiljer sig dock från denna genom att det queera placeras jämsides med det icke-queera och genom att sexualitetens relation till kön fokuseras. Det queera kan alltså potentiellt existera i vilket verk som helst och kan enligt Eve Kosofsky-Sedgwick ta sig uttryck som

the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent element of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made or (can't be made) to signify monolithically.⁵⁶

Detta innebär att den klassiska, kanoniserade litteraturen kan få finna sig i att bli ”queerad” - en process som inte alltid setts med blida ögon

53 Ibid., 165.

54 Ibid., 144.

55 Motströms/motstånds/motståndsläsning=resisting reading/reading against the grain, se till exempel Fetterley (1978).

56 Kosofsky-Sedgwick (1993), 8.

av den etablerade litteraturforskningen.⁵⁷ Just detta ifrågasättande av tolkningsföreträdare – vem som i sista hand har rätt att definiera normen för tolkning inom ramarna för ett gemensamt ”vi” – understryker Alan Sinfield att är speciellt viktigt:

The assumed ”we” is necessary for the conduct of literary criticism, because it embodies the supposition that the text simply yields its meaning to the (right) reader. Actually, I believe, it is the other way around: the literary is not a property of texts, but a way of reading. The text appears literary when it is read with literary criteria in view. Once it is admitted that different reading positions will produce different readings, easy claims for canonicity, the universal and essential properties of literature, and the authority of the academy, become unsustainable, indeed embarrassing.⁵⁸

I sammanhanget kan man återanknyta till den feministiska litteraturforskningens fokus på de olika läsarpositioner som texten kan erbjuda och understöda i högre eller lägre grad. Som Lea Rojola påpekat bygger den feministiska motströmläsningen på den foucaultska tanken om en föränderlig subjektspostion, det vill säga den läsarposition som enskilda individer kan ”fylla” och som sedan styr den individuella läsningen.⁵⁹ Texten försöker positionera sin läsare genom att erbjuda olika möjligheter som är historiska och bundna till kön – i vissa fall kan den inbjuda till flera samtidiga, men sinsemellan olika, och ibland till och med motstridiga läsararter.⁶⁰ Detta upprättar ett maktförhållande, dels mellan text och läsare, dels mellan de olika läsarpositionerna. Trots detta kan en läsare välja att inte automatiskt anamma den position som texten erbjuder:

Näiden lukupaikkojen monimutkaisista valtasuhteista ja niiden tiedostamisesta rakentuu lukemisen feministinen politiikka. Vaikka teksti pyrkii positioimaan lukijansa, tutkijan on otettava vastuu niiden ehtojen

57 Sinfield (2005, 60f) beskriver hur hans läsning av en W.H. Auden-dikt kritiserades i en artikel av kollegan Lawrence Lerner: kontextualisering på ideologisk grund är av ondo och leder till ett slags ”decoding” som enligt Lerner inte sker på själva textens villkor. Läser man däremot Audens dikter på rätt sätt kommer ”vi” att ”have no reason to see any homosexuality in them”.

58 Ibid., xiv.

59 Rojola (2004), 39f.

60 Ibid. 40f. Jfr Kosofsky Sedgwicks (1993, 114) läsning av Jane Austens *Förnuft och känsla* där två olika läsararter möjliggörs parallellt.

neuvottelemisesta, joiden mukaan lukeminen etenee. Tutkija voi positoida uudelleen oman suhteensa siihen paikkaan, jota teksti hänelle ehdottaa.⁶¹

Rojola exemplifierar med Aino Malmbergs novell ”Ystävyttä” (sv. ”Vänskap”) från år 1903. Novellen tangerar samkönat begär och titeln kunde tänkas anspela på samtidens uppfattning om relationer kvinnor emellan som enbart vänskapliga. Enligt Rojola erbjuder texten trots allt två, sinsemellan motstridiga läsarplatser eller positioner: dels en heterosexuell som betonar det destruktiva draget i protagonisternas kärleksaffär, dels en ”lesbisk” position som uppfattar destruktiviteten, det vill säga förhållandets maktobalans som en butch/femme-parodi. Rojola framhåller att själva texten inte föredrar någondera platsen utan lyfter fram dem båda som gångbara. Novellen visar därför också indirekt på hur läsning av all slags litteratur är ”osäker”, en osäkerhet som en feministisk metod både accepterar och drar nytta av.⁶²

En queerläsning för denna metod ett steg längre och understryker forskarens/läsarens aktiva roll.⁶³ Till exempel har Tove Solander föreslagit en performativ modell för textläsning inom vilken man *experimenterar* med texten i syfte att avgöra dess ”funktion och effekter, snarare är tolkar den för att avgöra vad den ”betyder”.⁶⁴ Föreställningen om de olika läsarpositionerna aktualiserar alltså en läsare/forskare som synligt och tydligt markerar sitt avståndstagande från skenbart objektiva läsarter och som medför sin sociala verklighet, sina erfarenheter och sin världsbild i mötet med texten.⁶⁵ En vanlig kritik mot den queera läsarten är att den

61 Rojola (2004), 41. “Den feministiska läsningens politik bygger på insikten om läsarpositionerna och deras komplicerade maktrelationer. Även om texten strävar efter att positionera sin läsare måste forskaren ta ansvar för förhandlandet kring de villkor i enlighet med vilka läsningen framskrider. Forskaren kan positionera sig själv på nytt i förhållande till den plats texten erbjuder”. (övers. EK)

62 Ibid., 43. “Juuri lukemisen epävarmuuden hyväksyminen ja sen hyväksikäyttö on olennaista feministisen lukemisen metodissa”.

63 Hekanaho (2006), 17

64 Solander (2012), 52f.

65 Här kan man återanknyta till de olika reader response - teorierna, inte minst Stanley Fishs (1980, 13) påpekande gällande förhållandet mellan text och tolkning: “interpretive strategies are not put into execution after reading; they are the shape of reading, and because they are the shape

anlägger nutida perspektiv på äldre litteratur. Detta nutida perspektiv har både för- och nackdelar: å ena sidan kan vi inte applicera vår tids föreställningar direkt på äldre tid, å andra sidan är dessa föreställningar nödvändiga för att vi ska kunna urskilja till exempel samkönade element i texter som är tillkomna under en tid där homosexuella handlingar reglerats både inom lagstiftning och medicin. Som Claudia Lindén påpekat, kan de tolkningar och möjligheter som förblivit otänkbara synliggöras när man möter traditionen med en ”kritisk fråga”.⁶⁶ Ann-Sofie Lönnngren, som i sin queerteoretiska avhandling analyserat erotiska trianglar i Strindbergs produktion, följer samma linje. Lönnngren hävdar att tidigare föreställningar om könskomplementaritet i kombination med en heterosexuell hegemoni ofta dominerat vid mötet med Strindbergs texter och att ”de faktorer som faller utanför en sådan för-förståelse av texten osynliggörs, missuppfattas eller avfärdas som meningslösa”.⁶⁷ Också Lönnngren stöder sig följaktligen på det grundläggande antagandet om att den förmodat heterosexuella majoritetskulturen läcker och alltid har läckt queerhet: detta behöver inte *läsas in*, utan *lyftas fram*.⁶⁸

Kulturmaterialismen utgår från att tolkandet av det förflutna i själva verket alltid ger upphov till anakronismer men har också, som Kristina Fjelkestam uppmärksammat, understrukit anakronismens fruktbara aspekter. Det gäller dock att aktivt bejaka skillnaden mellan nu och då, ett bejakande som då tillåter att dagsaktuella frågor ställs retroaktivt.⁶⁹ De queera läsningarna bejakar med andra ord den ”böjlighet” som enligt

of reading, they give texts their shape, making them rather than, as it is usually assumed, arising from them.” Fish (1980, 14) argumenterar för att det heller inte är den enskilda läsaren som entydigt står för ”sin egen” strategi, tvärtom definieras den av det läsarsamfund (”interpretive community”) som den enskilda läsaren är en del av och måste rätta sig efter.

66 Lindén (2012), 93f.

67 Lönnngren (2007), 28.

68 Ibid., 29.

69 Fjelkestam (2012), 10.

Torsten Pettersson kännetecknar litterära verk.⁷⁰ Någon obegränsad tolkningspluralism representerar de inte.

Resonemanget kring det queera läckagets möjligheter aktualiserar frågan om litteraturens performativa drag. Den performativa läsningen anknyter dels till J. L. Austins talaktsteori, dels till Judiths Butlers performativitetsteori. Butlers resonemang om performativitet och kön är framsprunget ur och inspirerat av queerkulturen. Inom denna har parodiska iscensättningar av kön alltid fungerat som ett ifrågasättande av majoritetskulturens obligatorium. Hennes filosofiska utgångsläge är det genealogiska synsättet. Detta synsätt kopplar Butler sedan till Jacques Derridas läsning av Austins performativitetsbegrepp. Den genealogiska historieuppfattning som är Nietzsches och Foucaults utgår som känt inte från antagandet om förekomsten av ett urskiljbart ursprung, oavsett om föremålet för granskning är moralen, sexualiteten eller något annat.⁷¹

Tanken om utsagor som performativa härstammar i sin tur från Austins *How to do Things with Words* (1962). I sitt verk fokuserade Austin sådana utsagor som inte enbart beskriver ett tillstånd utan som uttryckligen får detta att komma till. Detta förutsätter dock att uttalandet blir aktuellt i ett specifikt sammanhang som understöder det. I sin Austintolkning har Derrida dessutom understrukit att sammanhanget måste bygga på en viss återkommande praktik. Ett enskilt uttalande i ett visst sammanhang är inte nödvändigtvis performativt i sig – om det inte kan stöda sig mot en kulturell uppsättning tidigare och motsvarande uttalanden. Individens intention vid tidpunkten för uttalandet är enligt Derrida sekundär i förhållande till det kulturella tillvägagångssätt som uttryckligen vidmakthålls och blir begripligt genom upprepning.⁷² Dessa föreställningar kopplar Butler till frågor om kön. Varken kön eller sexualitet

70 Pettersson (2002), 73. Denna böjlighet består, enligt Pettersson, ”i verkets förmåga att förevisa olika mönster som kan vara disparata och rentav logiskt oförenliga, men som icke desto mindre bestäms av verket: dess tillämpning av språkliga uttrycksmedel, litterära konventioner och kulturellt betingade antaganden om världens beskaffenhet.”

71 Rosenberg (2005), 9.

72 Pulkkinen (1996), 221.

utgör stabila identiteter utan skapas som en stiliserad upprepning av akter.⁷³ Den heterosexuella matrisen, något som Butler kartlägger med stöd av Monique Wittigs resonemang kring den obligatoriska heterosexualiteten, fungerar som systemets ryggrad. Kroppar är inte begripliga i sig utan kulturen skapar begripliga kroppar genom den heterosexuella matris som kräver två tydligt identifierbara kön/genus: ett kvinnligt/feminint och ett manligt/maskulint. Dessa existerar enbart inom matrisen och är ”naturaliserade” på ett sätt som håller själva matrisen gömd och skyddar den från kritik.⁷⁴ Samtidigt skapas illusionen om det könsmäs-siga original som existerar före all handling:

(..) acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality, within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.⁷⁵

Allt könsformerande emanerar från det obligatoriska system som upp-rätthåller sig självt med hjälp av olika mer eller mindre subtila former av förtryck. Heteronormativiteten opererar på två sätt, genom att exkludera och inkludera. Den minoriserande synen på homosexualitet fungerar exkluderande – sedan införlivas avvikelser i heteronormen och fyller funktionen av att bekräfta densamma.⁷⁶ Heteronormativiteten bör följaktligen förstås som ett aktivt normerande. Det som faller utanför stämplas som avvikande. Bestraffningarna som följer kan variera från konkreta och handgripliga former, till mer svårgripbara uttryck som marginalisering, osynliggörande, stereotypisering, kulturell dominans och homofobi.⁷⁷ Eftersom allt könsblivande sker i relation till denna aktivt normerande kulturella kraft är det viktigt att minnas Butlers poäng om att systemet inte tillåter individuella val. Vi kan med andra ord inte välja kön ungefär som vi väljer kläder på morgonen:

(...) the reading of ”performativity” as willful and arbitrary choice misses the point that the historicity of discourse and, in particular, the historicity of norms (the “cains” of iteration invoked and dissimulated in the

73 Butler (1999[1990]), 179.

74 Ibid., 141.

75 Ibid., 173.

76 Lindholm (1996), 49; Rosenberg (2002), 100ff.

77 Rosenberg (2005), 11.

imperative utterance) constitute the power of discourse to enact what it names. To think of “sex” as an imperative in this way means that a subject is addressed and produced by such a norm, and that this norm – and the regulatory power of which it is a token – materializes bodies as an effect of that injunction.⁷⁸

Men det normsystem som skapar och upprätthåller två kön bär samtidigt på en förändringspotential. Kön kan både medvetet och omedvetet spelas ”rätt” eller ”fel”. Olika former av parodier lyfter fram och parodierar samtidigt själva föreställningen om att ett givet original existerar – ingen kan helt och hållet omfattas av det ”normala”.⁷⁹ Eftersom det är omöjligt att vid varje enskild upprepning kopiera kön på exakt samma sätt kan varje ny upprepning också potentiellt leda till förskjutningar. Det performativa könet sammanfattas av Butler i en komprimerad analys som utgår från att könsnormerna, trots att de är obligatoriska, egentligen inte går att förkroppsliga helt och hållet. Systemet och upprepningarna skapar trots allt en illusion om att ett fundament existerar:

Gender is also a norm that can never be fully internalized; “the internal” is a surface signification, and gender norms are finally phantasmatic, impossible to embody. If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time and not seemingly seamless identity, then the spatial metaphor of a “ground” will be displaced and revealed as a stylized configuration, indeed, a gendered corporealization of time. The abiding gendered self will then be shown to be structured by repeated acts that seek to approximate the ideal of a substantial ground of identity, but which, in their occasional *dis*continuity, reveal the temporal and contingent groundlessness of this “ground”. The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction.⁸⁰

Som Lasse Kekki påpekat ligger queerläsningarnas fokus på de ”felimiterade” representationer av kön och sexualitet som litteraturen erbjuder.⁸¹ Performativ läsning anknyter till upprepning, bekännelser

78 Butler (1993), 187.

79 Butler (1999[1990]), 175f.

80 Ibid., 179.

81 ”Minkälaisia toisintoistettuja identiteettien ja ruumiiden representaatioita homo-lesbo ja queerkirjallisuus tarjoaa ja minkälaisia toisintoistettuja seksuaalisuuksien representaatioita homo-lesbo ja queer-kirjallisuudesta voi löytää? Kekki (2004), 43. ”Hurdana felimiterade representationer av

och tiganden, den koncentrerar sig på ologiskheter och oväsentligheter. Sanna Karkulehto har noterat att det alltid skrivs och produceras kunskap om till exempel sexualiteter och identiteter i koppling till de element som under respektive period anses vara passande i samhället. Representationerna citerar och upprepar alltså befintliga sätt för representation.⁸² Man kan med andra ord sluta sig till att ett skönlitterärt verk kan åstadkomma representationer av kön som är normativa och möjliga att förstå inom sin egen kontext, *samtidigt* som de är dynamiska och stadda i förändring. Enligt Karkulehto är den performativa läsningen frågande, tvivlande, undrande och föresläende. Läsningen intresserar sig både för alternativa intertexter (och räds inte oväntade kollisioner mellan vitt skilda texter eller textfragment) och intersektionella perspektiv med fokus på hur olika identitetsmarkörer möts och bryts mot varandra i texten.⁸³ I avhandlingens sammanhang fungerar Butlers resonemang om performativitet i första hand som klargörande bakgrund – den tankegång som är speciellt relevant är hur de obligatoriska kategorierna i slutändan är ouppnåeliga i renodlad form, men hur de trots allt upprätthålls och förblir ”osynliga” och oproblematiserade. De kan däremot förskjutas och samtidigt synliggöras som de konstruktioner de är, ett skeende som i avhandlingen analyseras på textens plan.

Begreppsanvändning

I enlighet med rådande praxis använder jag i avhandlingen begreppet kön istället för genus. Begreppet genus faller lätt tillbaka på en tidigare

identitet och kropp erbjuder homosexuell, lesbisk och queer litteratur och vilka felimiterade representationer av sexualitet kan man finna i den homosexuella, lesbiska och queera litteraturen?” (övers. EK). Finskans ”tois-taa toisin” betyder egentligen att ”imitera på ett annat sätt”, inte egentligen att imitera ”fel”. Tilläggas bör att detta fenomen numera studeras utan förbehåll också i den litteratur som inte ger sig ut för att representera det könsmässigt eller sexuellt alternativa. Representativ för detta är till exempel den ovan nämnda Lönnngrens Strindbergläsningar och Karkulehtos (2012, 19-41) läsning av Hannu Salamas *Minä, Olli ja Orvokki* (1967, *Jag, Olli och Orvokki*, sv. 1970).

82 Karkulehto (2012), 24, 26.

83 Ibid., 25f.

indelning i kön respektive genus, där det förstnämnda förstås som biologisk grund för det senare, och undviks därför numera.⁸⁴ Där det är möjligt försöker jag använda kön istället för genus också i sammansättningar. Följaktligen använder jag begreppet könssystem eller tvåkönssystem, för att beteckna hur kroppar inordnas och blir förståeliga med hjälp av heterosexualiteten som en självklar förutsättning.⁸⁵

Även om kön blir kulturellt begripligt först som ett resultat av kategoriseringen man respektive kvinna, är själva den könsmässiga identifikationen på individnivå betydligt mer komplicerad än så. Jag använder därför begreppen ”kvinnlighet maskulinitet” och ”manlighet femininitet” för att markera det faktum att maskulinitet och femininitet är tecken som också kan ”felkopplas”. Under 2000-talets första årtionde har man inom queerforskningen ofta diskuterat begreppet kvinnlighet maskulinitet, ursprungligen introducerat av Jack Halberstam i boken *Female Masculinity* (1998). Maskulinitet kan med andra ord förkroppsligas av kvinnor och femininitet fölaktligen av män.⁸⁶ Jag är också fullt medveten om riskerna med en dylik begreppsanvändning. Som Marie Nordberg konstaterat kan begreppen aktualisera en möjlighet till överskridning av könsdikotomin, samtidigt som de ohjälpligt bidrar till att cementera enskilda egenskaper som antingen maskulina eller feminina.⁸⁷ Begreppen kvinna/kvinnlighet och man/manlighet framstår samtidigt – i värsta fall – som den biologiska grund mot vilken femininiteten respektive maskuliniteten blir synlig och begriplig. Å andra sidan behöver ett dikotomt användande av könskategorierna (som begrepp) inte motsäga en förståelse av dem som godtyckliga och instabila.⁸⁸ Våra uppfattningar om vad som

84 Om denna praxis inom svensk, feministisk queerforskning, se till exempel Lönngren (2007), 31; Paqvalén (2007), 37.

85 Begreppen har sitt ursprung i antropologen Gayle Rubins åskådliggörande av ett ”sex/gender system” år 1975. Sedermera kom fokus som bekant att förskjutas från den strukturella underordningen av kvinnor i förhållande till patriarkatets övermakt samt sättet på vilket organiseringen av sexualitet hänger ihop med detta, till hur kön och sexualitet allmänt skapas och upprätthålls och hur dessa därför är föränderliga. Om begreppets historia se till exempel Liljeström (1996), 111-138.

86 Butler (1999[1990]), 10.

87 Nordberg (2004), 51, 53

88 Ibid., 54.

kännetecknar maskulinitet och femininitet är givetvis historiskt och kulturellt föränderliga. För att förstå till exempel svunna tiders indirekta protester mot och lika indirekta förskjutningar av rådande könsystem är vi dessvärre hänvisade till begrepp som både slår fast och löser upp, samtidigt. När Halberstam beskriver kvinnlig maskulinitet som en "functional inconsistency or a productive contradiction between biological sex and social gender"⁸⁹, måste både det "kvinnliga" och det "biologiska" i citatet följaktligen ses som obligatoriska, om än socialt konstruerade kategorier. Projektet ger upphov till följande frågor, denna gång artikulera av Michael Davidson:

(...) what happens when masculinity is detached from a biological male and attached to a female body? What sites of masculinity do not depend on one's possession of a penis? What narratives of power and legitimacy are displaced when masculinity is represented by a woman? Is masculinity an identity, an image, a performance?⁹⁰

Halberstam riktar in sig på den maskulinitet som förkroppsligats av kvinnor - maskuliniteten kopplas alltså inte automatiskt till manskroppen. Han kartlägger en specifik, maskulin position som utmanar den vedertagna könsuppfattningen. Denna position är och har varit vanlig inom den lesbiska kulturen men bör inte per automatik förses med lesbisk etikett. Halberstam lyfter fram det problematiska med en sådan automatik: under historiens gång har olika varianter av kvinnlig maskulinitet omsorgsfullt fösts ihop under samma tak vilket inneburit att skillnaderna mellan dem samtidigt osynliggjorts.⁹¹ Halberstam tangerar också andra maskulina, heterosexuella representationer bland kvinnor, till exempel pojkflickans.⁹² Att vara definierad som kvinna och att samtidigt

89 Halberstam (1998), 126.

90 Davidson (2004), 159.

91 Ibid., 51, 109.

92 Gränsen mellan denna moderna "pojkflicka" – ett kärt barn under mellankrigstiden benämnd flapper, garconne eller boyette – och den maskulint identifierade kvinna som ger uttryck för samkönat begär är inte helt lätt att dra. Samtliga varianter faller sist och slutligen under representationen "Den Nya Kvinnan". Till exempel beskriver Laura Doan (2001, 101-108) hur en viss form av utstuderad pojkkaktighet hos kvinnor under 1920-talet i Storbritannien allmänt uppfattades som moderiktigt modernt, inte nödvändigtvis som tecken på från normen avvikande, sexuella "preferenser".

uppfatta sig som hemmahörande i en maskulin föreställningsfär har enligt Halberstam alltid varit problematiskt eftersom en sådan identifikation kulturellt är förbehållen män. Forskningen kring kvinnlig maskulinitet belyser därför hur maskulinitet konstrueras och upplevs av kvinnor och vilka konsekvenserna av denna identifikation blir i en heteronormativ kultur. Som svar på ovanstående frågor presenterar Halberstam föreställningen om att maskuliniteten blir synlig eller läslig först när den lämnar den manliga, vita medelklasskroppen.⁹³ Queerpionjären Esther Newtons beskrivning av den egna maskuliniteten är belysande:

This masculinity, my masculinity is not external; it permeates and animates me. Nor is it a masquerade. In my own home, when no one is present, I still sit with my legs carelessly flung apart.⁹⁴

Inom den queert orienterade litteraturforskningen har fokus inte enbart legat på skildringar av skönlitterära, maskulina kvinnorepresentationer utan också på den kvinnliga maskulinitet som kan göra sig gällande på ett formmässigt plan, som stilmässiga register eller auktoritära berättarröster hos kvinnliga författare. Som Michael Davidson konstaterat kan den textuella, maskulina kvinnligheten också ses som en strategi där författaren lånar en maskulin röst och den maktposition som förknippas med just maskulinitet – något som sammantaget avslöjar och ifrågasätter denna position.⁹⁵ Ett flertal begrepp har föreslagits i syfte att ringa in framförallt de kvinnliga författarnas försök att förskjuta givna könspositioner: Gay Wachman har föreslagit ”lesbian crosswriting” eller ”literary transgenderism”, Judith Holland Sarnecki ”literary cross-dressing” medan Mary Lydon har ringat in en mental och textuell ”virilitet” utgående från Colettes verk.⁹⁶ Pia Livia Hekanaho har föreslagit begreppet ”naismaskuliinisuus tekstuaalisena strategiana” (”kvinnligen maskulinitet som textuell strategi”). Begreppet är användbart vid analysen av sådana drag i texten som kulturellt uppfattas och uppfattats som maskulina (inkluderande föreställningsvärld, stil och uttrycksformer)

93 Halberstam (1998), 2.

94 Newton (2000), 199.

95 Davidson (2004), 195; Melkas (2006), 106.

96 För en genomgång av dessa, se Hekanaho (2006), 49-55.

och den konflikt som uppstår när textens upphovsman (!) är kvinna.⁹⁷ Detta begrepp är relevant för hela avhandlingens förståelse av kvinnlig maskulinitet i skönlitterär text och det fungerar därför som bakgrund.

Eftersom avhandlingen teoretiskt stöder sig på queera resonemang, måste även användningen av begreppet homosexualitet respektive lesbiskhet specificeras. Eftersom homosexualitet begreppsmässigt är förknippat med identitet kan begreppet inte förbehållslöst användas när fokus ligger på samkönat begär i äldre litteratur. Inom sexualitetsforskningen har man ofta argumenterat för att (det vi numera benämner) homosexuella *handlingar* alltid funnits, men att den homosexuella *identiteten* har utvecklats i samspel med medicinska patologiseringsdiskurser under andra hälften av 1800-talet, vilket redan framgått ovan.⁹⁸ Därför använder jag i mån av möjlighet begreppet samkönad eller samkönat begär istället för homosexuell och homosexualitet. I de fall de två sistnämnda begreppen återkommer hos mina referenser, till exempel i kapitel fem där en av Freuds fallstudier fungerar som kontext, blir jag tvungen att undantagsvis använda dem. Däremot har jag inte valt att, som Ann-Sofie Lönngren⁹⁹ vara konsekvent och använda begreppet olikkönad istället för heterosexuell, helt enkelt eftersom jag anser att begreppet är en smula otympligt och att det kan ge upphov till missförstånd. I enlighet med Jack Halberstams rekommendation undviker jag begreppet lesbisk eftersom det riskerar att radera ut skillnaderna mellan olika former av kvinnlig maskulinitet i äldre tid.¹⁰⁰

Avhandlingens närläsningar riktar oftast in sig på romanernas huvudpersoner samt på hur dessa materialiserar och eventuellt felimiterar kön och hur detta felimiterande i så fall förstärks via valet av berättarperspektiv. Eftersom det anslag jag beskrivit ovan är kulturanalytiskt i den

97 Hekanaho (2006), 42f, 47.

98 Jfr Laskar (2005), 288.

99 Lönngren (2007), 32. Även Eva Borgström (2008, 11f) föredrar att hålla sig nära de äldre exempeltexternas begrepp i kombination med begreppen "förälskelse", "kärlek", "intimitet" och "sexualitet", framom att använda till exempel queer, lesbisk eller homosexuell.

100 Halberstam (1998), 109.

meningen att det strävar efter att synliggöra hur litteraturen bidrar till att både skapa och forma den så kallade verkliga verkligheten, använder jag begreppet representation för att åskådliggöra de olika karaktärernas individuella processer. En representation i kulturanalytisk mening både beskriver och producerar kulturella föreställningar, och termen benämner därmed en ömsesidigt konstituerande rörelse mellan uttryck och verklighet.¹⁰¹ Skriftliga framställningar, mänskliga handlingar, bilder och samhällsliga institutioner interagerar i ständigt pågående meningsskapande processer.¹⁰² Som Kristina Fjelkestam visat, är begreppet särskilt användbart för att beskriva hur de olika litterära gestaltningarna av mellankrigstidens ”Nya Kvinna” interagerar med verklighetens kvinnor, samt hur texternas representationer således kan fungera normförskjutande.¹⁰³ Normer upprätthålls och förskjuts samtidigt, något som de sinsemellan rätt olika representationerna av Den Nya Kvinnan i mitt material visar på. Det är visserligen långt mellan Marianne i *Lars Thorman och döden* och Vega Maria Dyster i *Chitambo* men de kan båda betraktas som variationer på samma tema.

Upplägg och kontexter

Den övergripande kontext som utgör avhandlingens ramverk är given för varje studie i Hagar Olssons texter: antagandet om att åren omkring 1930 födde en ny form av modernitet, något som brukar kallas det moderna genombrottets ”andra fas”. Den tidigare modernitetsvägen utlöstes av ett genombrott för industrin, för kommunikationerna och dagstidningarna. Den andra fasen i slutet av 1920-talet innebar landvinningar för standard- och märkesvarorna, bilismen, radion och ljudfilmen och medförde dessutom omfattande urbanisering.¹⁰⁴ Båda faserna innefattar som känt också omförhandlingar av villkoren för respektive kön – och en ny våg av kvinnliga debutanter inom skönlitteraturen. En förutsättning för den nya tiden var kvinnornas frammarsch i samhället,

101 Fjelkestam (2002), 11.

102 Fjelkestam (2002), 12.

103 Ibid., 29.

104 Nolin (1993), 7.

något som litteraturen avspeglar. Ebba Witt-Brattström har synliggjort parallellen mellan de två faserna genom påpekandet om att 1930-talets breda, kvinnliga litterära genombrott endast är jämförbart med 1880-talets motsvarighet.¹⁰⁵

Jag intresserar mig för vad dessa omförhandlingar av villkoren innebär i just Hagar Olssons fall och på vilket sätt hennes romaner bidrar som ett slags skönlitterära debattinlägg. En annan koppling mellan sekelskifte och 1930-tal är den ovan beskrivna Nya Kvinnan som genomgår ett flertal transformationer under mellankrigstiden men som trots allt har sitt ursprung i dekadensen. När det gäller kvinnosyn kan man eventuellt också urskilja ett samband mellan sekelskiftets manliga panik inför kvinnligt övertag och de misogynna bilder och beskrivningar detta leder till, en panik som primitivisterna sedan under begynnande 1930-tal hanterar på ett liknande sätt: genom att producera ”dekadenta” och understruket anti-feministiska drömscenerier med kvinnan i centrum. En tredje, mer övergripande koppling, relevant för mina läsningar, är det postmodernas ursprung i sekelskiftets relativiseringar av dittills givna värden, ideal och sanningar, samt queerteorins upprinnelse i sekelskiftets problematiseringar av kön.¹⁰⁶ I enlighet med Rita Felskis resonemang i *The Gender of Modernity* (1995) uppfattar jag dekadensen och de dekadenta tankegångarna och attityderna som ett inommodernt fenomen, en rörelse som både anknyter till och motarbetar det ovan beskrivna moderna projektet. Som Felski visar är sekelskiftet utgångspunkten för de förhandlingar kring maskulinitet och femininitet som kännetecknar moderniteten: det feminina lämnar kvinnokroppen och blir ett viktigt inslag i avantgardets estetik och i den feminiserade mannens representation.¹⁰⁷

Avhandlingen är uppdelad i sex kapitel varav fyra är romananalyser (kapitlen 2, 3, 4 och 5). Varje kapitel inleds med en komprimerad, biografisk introduktion, där syftet enbart är att punktbelysa tillkomstprocessen för

105 Witt-Brattström (1988), 188.

106 Jfr Bernheimer (2002), xvii.

107 Felski (1995), 31, 95.

respektive roman. I mån av möjlighet återkommer jag i kapitlen till inledningens teoretiska och metodologiska resonemang vilket innebär att kapitlen borde kunna läsas någotsånär fristående. Avhandlingens andra kapitel och första romananalys tar fasta på utgångspunkterna i form av romanen *Lars Thorman och döden*. Syftet är att läsa Olssons debutroman som den dekadensroman den ser ut att vara – inte som det ställningstagande mot dagdrivarlitteraturen som den ansetts vara. Kapitlet bygger långt på den dekadensforskning från 1990 - respektive 2000-talet som undvikit moraliserande ställningstaganden kring dekadensens nedbrytande sida och istället problematiserat själva begreppet och dess litterära uttryck. Nyare dekadensforskning har också understrukit betydelsen av idéhistoriska och sociala aspekter vid omläsningen av sekelskifteslitteraturen och dess efterdyningar. Till exempel har Claes Ahlund i boken *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* (1994) visat att den svenska dekadensen är betydligt mer ”kysk” än till exempel den franska, men också att motivkretsen i mångt och mycket är densamma. Vantrivseln i tillvaron, pessimismen, ångesten, den cerebrala atmosfären, skildringarna av döds- och undergångsförlopp, av urartning och degeneration hör till dekadensens motivkrets och presenteras av Ahlund som typiska för de nio sekelskiftesverk han analyserat. Ahlund uppfattar dekadensen som ett underliggande och centralt tema i de texter från 1800-talets slut och 1900-talets första år som ”tar upp frågan om Guds död och värdenas upplösning, om kultur och överkultur, om den nya storstadens kakofoniska larm och övermått av sinnesintryck, om de hotfulla maskinerna och de lika hotfulla massor som betjänar dem”.¹⁰⁸

I Hagar Olssons roman om den handlingsförlamade diletteranten Lars Thorman och hans vänkrets kunde dekadensens motivkrets tänkas återkomma. Samhällets förändringsoro har flyttat in i huvudpersonen och återskapats litterärt som det psykiska förlopp läsaren tvingas bevittna. Detta saknar motstycke i samtida, finlandssvensk litteratur, inte minst eftersom Olsson skapar kaosstämningarna formmässigt genom att introducera ett lika kaotiskt språk: högstämdd förkunnelse övergår plötsligt i vardagsvulgaritet. Det bör påpekas att romanens dekadenta

motiv så gott som alltid, mer eller mindre explicit, kopplas till kön. Lars Thormans plågade estetman slår följe med den i både intellektuell och erotisk hänseende överlägsna kvinnan, som sedan leder honom i fördärvet. Romanen gestaltar en krisande maskulinitet, ständigt utsatt för feminint associerade hot och förlöjliganden. Jag uppfattar att denna konstellation återkommer senare, som en queer problematisering av samtidens cementerade föreställningar om maskulinitet och femininitet. Hagar Olssons tidiga författarskap kännetecknas överlag av en ambivalens som kunde tänkas ha sin upprinnelse i sekelskiftets stämningar: pessimism ställs mot framstegstro, intellekt mot känsla, maskulint mot feminint, högstämmd förkunnelse mot vardagstrivialitet och artificialitet mot autenticitets- och sanningsanspråk.

Denna queera problematisering blir aktuell redan i *På Kanaanexpressen*, ett samtidscollage som på många sätt går i dialog med Mika Waltaris *Suuri Illusioni* (1928, sv. *Den stora illusionen*) och Olavi Paavolainens essä *Nykyäikää etsimässä* (1929).¹⁰⁹ I avhandlingens tredje kapitel läser jag texten som ett flerstämmigt montage inom vilket text och bild sammanfaller i gestaltandet av en tid där hastigheten är för hög och huvudpersonerna skissartade representationer snarare än helgjutna karaktärer. Romanens performativa drag och oväntade materialblandningar – skönlitterär text och importerade textfragment i kombination med bildmaterial – gör att den sticker ut som en campestetisk extravagan, inte bara i Olssons produktion utan också i finlandssvensk mellankrigstidslitteratur. Romanen utspelar sig i ett vardagligt Helsingfors, samtidigt som drömmarnas Berlin och Paris verkar ligga bakom hörnet sedan perspektivet vidgats.

Avhandlingens fjärde kapitel behandlar Olssons samtidsroman *Det blåser upp till storm*. Romanen följer upp tidens viktiga diskussionsämnen och presenterar en uppsjö olika ismer. Föreställningen om ett gemensamt Paneuropa, ungdomens uppror mot föräldragenerationens auktoriteter, behaviorismen, pacifismen, socialismen, funktionalismen och feminismen är några av de ämnen som direkt eller indirekt passerar

109 Jfr Koli (1997), 145.

revy. Den storm titeln utlovar är därtill symboliskt förankrad i de teman som konstituerar Olssons hela skönlitterära författarskap: revolten mot konventionell (dubbel-)moral och kampen mellan motsatser som idealism och materialism, ljus och mörker, himmel och jord, liv och död. I kapitlets första del är syftet att beskriva det överskridande av befintliga könsgränser som jag anser att *Det blåser upp till storm* experimenterar med i form av kvinnlig maskulinitet men jag försöker också, i enlighet med avhandlingens helhetssyfte, placera in romanen i 1930-talets litterära kontext och relatera den till emancipationsromanens genre. Jag tar också fasta på romanens primitivistiska drag vilka aktualiserar den ovan nämnda kopplingen mellan dekadensens och primitivismens kvinnosyn. I kapitlets andra del är syftet att åskådliggöra hur röst och berättarperspektiv bidrar till att förverkliga den kvinnliga maskuliniteten och till att förskjuta ett till synes orubbligt könssystem.

Avhandlingens femte kapitel diskuterar genombrottsromanen *Chitambo* (1933). Dels är målsättningen att läsa *Chitambo* som en performativ uppgörelse med det könssystem som i boken framstår som en samhällsleg förtrycksmekanism. Dels vill jag uppmärksamma de inslag i texten som jag uppfattar som queera, till exempel hur den kvinnliga huvudpersonens maskulina identifikation uppkommer samt hur texten även här problematiserar både maskulinitet och femininitet. Jag har för avsikt att åskådliggöra hur valet av berättarperspektiv också i denna roman möjliggör maskulint handlingsutrymme och auktoritetsövertagande. Följaktligen tillskriver jag den maskulina symboliken och förebilderna en större och mer positiv betydelse än vad som varit fallet inom tidigare forskning. Genom att kontextualisera med två samtida texter om maskulinitet hos kvinnor, Freuds fallstudie från 1920, "Om psykogenesen i ett fall av kvinnlig homosexualitet" samt Joan Rivières artikel "Kvinnlighet som maskerad" (1929), vill jag visa på hur Olssons text går i dialog med sin samtid vad gäller just detta kontroversiella ämne. Det teatraliska anslaget, det ironiska understrykandet av imitationens och/eller för(e)ställningens betydelse samt de olika förklädnadsmotiven förstärker ytterligare romanens fokus på hur det skenbart autentiska i själva

verket är en konstruktion. Avhandlingens slutsatser sammanfattas sedan i ett sjätte, avslutande kapitel.

Forskningsöversikt

Som jag antydde ovan kan man urskilja en tydlig kursändring för Olssonforskningen sedan den feministiska medvetenheten gjort sig gällande, vilket lett till att hela författarskapet setts i ett nytt ljus.¹¹⁰ I det följande kartlägger jag forskningsläget, med tyngdpunkt på de aspekter av framförallt det tidiga författarskapet som är relevanta för detta avhandlingsarbete. Jag fäster särskild uppmärksamhet vid den feministiska forskningen eftersom jag i avhandlingen utgår från och utvecklar aspekter av den, vilket också framgått ovan. Kännetecknande för Olssonforskningen överlag är att den till stor del består av spridda artiklar och uppsatser, varav ett flertal publicerats i populärvetenskapliga eller essäistiska verk och i tidskrifter.¹¹¹ Som jag konstaterat är ett annat genomgående drag att skribenterna alltsomoftast läst också skönlitteraturen i relation till eller mot bakgrund av antingen biografiskt material och/eller essäistik och kritik. Detta fokus riskerar att indirekt reducera

-
- 110 Jfr Meurer-Bongardt (2011), 20. Några axplock ur "Farbrödernas" negativa omdömen av de böcker som utgör mitt avhandlingsmaterial, tydliggör hur Olsson överlag ofta blivit läst: John Landquist (1929, 244) slår fast att Hagar Olssons debutbok var en litterär "ungdomssynd" medan Olof Enckell (1949, 102) menar att Olsson på grund av "sin komplicerade psyke" haft svårt att hitta en adekvat uttrycksform. Thomas Warburton (1951, 223) framhåller att människorna i *På Kanaanexpressen* är "skuggor" och "romantiska typfall" och att romanens största behållning är "författarinnans egen entusiasm och gläntigt smittande stridslust". Michel Ekman (1993, 212) slår fast att språket i *Chitambo* befinner sig på "det ordinära tidningsreportageets nivå" medan personerna "reduceras till pappersdockor". Ekmans rubrik "Levande klassiker och död väninna – Edith och Hagar vid hundra" är tongivande för uppfattningen om Södergran som evig klassiker och Olsson som utdött bihang.
- 111 I forskningsöversikten noteras enbart rubrik/titel och tryckår. Endast de texter som använts som referenser återfinns i litteraturlistan.

den analyserade romanen till en skönlitterär gestaltning av en redan formulerad idé, som nu får större bärkraft sedan den realiserats konstnärligt.

Olof Enckells studie *Den unga Hagar Olsson* (1949), liksom Roger Holmströms tvådelade biografi *Hagar Olsson och den öppna horisonten* (1993) respektive *Hagar Olsson och den växande melankolin* (1995) presenterar grundfakta om författarskapet – fakta som givetvis också formats av forskarnas betoningar och deras egna tolkningar av förhållandet mellan liv och text. Roger Holmströms och George C. Schoolfields artiklar är likaledes viktiga – inte minst eftersom de med sina konstruktiva analyser av Olssons verk utmanar min schablonmässiga indelning i Farbröder och Feminister.¹¹² Forskningen kring Olssons position i kulturlivet under 1920- och 1930-talen består av ett flertal texter, skrivna av till exempel Johannes Salminen, P.O. Barck, J.O. Tallqvist, Johan Wrede och Nils-Börje Stormbom.¹¹³ Olika motiv i det tidiga författarskapet har vidare belysts av Jöran Mjöberg, Pertti Karkama, Jean Paillard och Jörn Donner.¹¹⁴ Jag går inte i dialog med dessa skribenter, men deras

-
- 112 Här kan nämnas Roger Holmströms artiklar "Hagar Olssons väg mot modernismen" (1986), "Romantiken som klangbotten i Hagar Olssons tidiga författarskap" (1991), "Det självverksamma ögat'. Hagar Olsson och tysk expressionism i början av 1920-talet" (1993) samt hans avhandling om finlandssvensk litteraturkritik, *Karaktäristisk och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916-1929* (1988). Samtidigt kan nämnas George C. Schoolfields artikel "Hagar Olsson's *Chitambo*: Anniversary Thoughts on Names and Structure" (1993) samt konferenspublikationen *Two Women Writers from Finland: Edith Södergran and Hagar Olsson* med George C. Schoolfield och Laurie Thompson som redaktörer från samma år. Schoolfield har också skrivit om Olsson och modernismen i *A History of Finland's literature* (1998).
- 113 Johannes Salminen belyser Hagar Olssons 1910-tal i boken *Pelare av eld* (1967) och beskriver kulturklimatet i Finland på 1930- och 1940-talet i essän "Vägen till Weimar" (1987). P. O. Barck lyfter fram Olssons moraliska ideal och starka samhällspatos i *Dikt och förkunnselse* (1936). J.O. Tallqvist har ur ett mer personligt perspektiv återgivit glimtar ur 1930-talets kulturdebatt i essätextern "Hagar Olssons uppbrott från *Svenska Pressen*" (1993). Johan Wredes tre artiklar om modernistgenerationer beskriver Olssons roll i relation till de övriga modernisterna och bör därför nämnas: "Tidskriften Ultra" (1970), "Illusion-utopi-realism. Edith Södergran, Hagar Olsson och Finland omkring 1920" (1974), "Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik" (1986). Utöver dessa kan nämnas Nils-Börje Stormboms författarpresentation i *Författare om författare* (1980).
- 114 Jöran Mjöberg: "Den befruktande döden. En studie i Hagar Olssons

beskrivningar av tidsläget är viktiga för förståelsen av de sammanhang inom vilka Olssons texter är tillkomna. Olof Enckells studie utgör det enda undantaget eftersom Enckell ingående analyserar Hagar Olssons debutroman *Lars Thorman och döden*. Samtidigt aktualiseras en dekadenssyn som jag i min egen läsning försiktigt ifrågasätter: både Enckell och den ovan nämnde Johannes Salminen utgår från att Hagar Olsson och dekadensen strängt taget är en omöjlig kombination. Jag vill hävda motsatsen, i enlighet med den reviderade dekadenssyn som beskrivits ovan.

Om Hagar Olssons författarskap existerar för närvarande ett flertal avhandlingar pro gradu, en licentiatavhandling¹¹⁵ samt två doktorsavhandlingar, Lena Fridells *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats Pantomim* (1973) samt den redan nämnda *Wö Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* (2011) av Judith Meurer-Bongardt. Dessutom bör Maria Lival-Juuselas kapitel om *Chitambo* noteras i hennes avhandling *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur* (2009). Fridells avhandling belyser Olssons teaterkritik och hennes första drama *Hjärtats pantomim* (1927). Fridell drar en direkt parallell mellan konstsyn och utförande – huvudfrågan är nämligen i vilken utsträckning

diktning” (1943), Jean Paillard: ”Begreppet ’sanning’ i Hagar Olssons *Själarnas ansikten*” (1956) samt Pertti Karkama: ”Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons” (1993). Därtill kan nämnas Jörn Donners förord ”Ett stycke historia” och ”Ett stycke liv” i nytgåvorna av Olssons dramatik och prosa från år 1962 och 1963.

- 115 Till exempel Monica Vikström-Jokelas *Religion och mystik i Hagar Olssons skönlitterära produktion. Presentation och tolkning av det religiösa inslaget i Hagar Olssons diktning* (1987), Hedvig Långbackas *Lumisotal/Snöbollskriget 1939-1983* (1988), Maria Wegelius *Civilisation kontra inre människa: en studie i ”Jag lever” med utgångspunkt i Hagar Olssons 40-tal* (1991), Judith Meurers *Ur mitt eget folks levande verklighet [...] växte det fram mitt Atlantis. Hagar Olsson, Karin Boye und die neue Frau. Ein Vergleich* (2003), Anna-Lena Østerns licentiatavhandling *Hagar Olssons litteraturkritik 1918-1930* (1969) samt Madeleine Persons masteruppsats *I ideologiernas och Guds skugga. Hagar Olssons litteratur- och kulturkritik i ett idéhistoriskt perspektiv* (2014) och Jesper Hägges kandidatuppsats *Det eviga vardandet. En komparativ studie av frigörelsetematiken i Karin Boyes *Kris* och Hagar Olssons *Chitambo** (2012).

Hagar Olsson som dramatiker själv förmår leva upp till de krav hon via sin kritik ställer på den nya tidens teater.¹¹⁶ Meurer-Bongardts ambition är en annan och hennes perspektiv betydligt bredare. Hon menar att utopibegreppet är en nyckel till författarskapet och sorterar upp praktiskt taget alla texter av Olsson utgivna mellan åren 1920 och 1950 utgående från fyra tematiska helheter: det utopiska i förhållande till estetik, politik, ungdom och kön. Meurer-Bongardts syn på Olssons verk är entydigt uppbygglig. Hon lyckas skapa ett nytt intresse för författarskapet genom att åskådliggöra dess dialog med samtiden men också hur det parallellt aktualiserar ett utopiskt "Vor-Schein". Detta begrepp – på svenska tolkat av Meurer-Bongardt som "föreningen om en bättre värld eller ett bättre tillstånd som existerande möjlighet"¹¹⁷ – utmanar också lekmanuuppfattningen om utopin som ett slags ouppnåeligt idealtillstånd.¹¹⁸ Meurer-Bongardt reder också förtjänstfullt ut kopplingen mellan utopi och feminism, och belyser den Nya Kvinnans representation under mellankrigstiden. Hon anknyter ställvis till queerteorin och Judith Butlers performativitetsteori, men går inte närmare in på det komplicerade förhållandet mellan feminism och queerteori, eller mellan queerteori och utopi – en diskussion som hade varit på sin plats i och med att begreppet queer trots allt återfinns i avhandlingen.¹¹⁹ Också

116 Fridell (1973), 75.

117 Meurer-Bongardt (2011), 499.

118 Meurer-Bongardt hör också till de forskare som konsekvent tillskrivit ambivalensen en konstruktiv betydelse för Olssons författarskap. I sammanhanget kan nämnas hennes artiklar "Mellan patos och ironi. Några tankar om tonen i Hagar Olssons kritik och skönlitteratur" (2008), "Mellan undergång och uppbrott. Apokalypsen som tankefigur i Hagar Olssons författarskap under mellankrigstiden" (2009) samt "Hur hittar man ljuset i nattens mörkaste timme? Hagar Olsson och Louis-Ferdinand Céline" (2010).

119 Meurer-Bongardt (2011, 399) menar att det hos Olsson finns en dekonstruerade ansats när det gäller kön. Meurer Bongardt (2011, 506) drar en parallell mellan Olsson och Butler och slår fast att tanken om könet som performativ gärning redan kan skönjas i Olssons romaner och skådespel samt att det hos både Olsson och Butler finns en tanke om att människan kan "uppfinna sig själv". Även om jag anser att performativitet som begrepp är användbart vid textanalys eftersom det kan kasta nytt ljus över olika tiders könsproduktion, uppfattar jag inte att någon sådan direktkoppling låter sig göras. Mitt närmelsesätt är ett annat: jag uppfattar att utgångsläget i Olssons texter är könskomplementärt samt att det stöder sig på en traditionell, biologiskt förankrad uppfattning om maskulint och

Maria Lival-Juuselas avhandlingskapitel om *Chitambo* är viktigt för förståelsen av den i både form- och innehållsmässigt hänseende kaotiska romanen, inte minst eftersom Lival-Juusela åskådliggör ambivalensens betydelse för helheten. Dessa anslag bereder väg för den queerläsning med fokus på kvinnlig maskulinitet jag i avhandlingen har för avsikt att göra. I avhandlingens femte kapitel lägger jag också fram en alternativ tolkning av berättarinstansens ironiska hållning, och går i dialog framförallt med Lival-Juusela.

Den så kallade kvinnliga ambivalensen och dess relation till romanernas samtidsgestaltning är överlag ett centralt tema för den feministiska forskningen kring Olssons författarskap. Startpunkten för denna inriktning kunde tänkas vara Helen Svenssons tidiga artiklar ”Först och främst människa”. Hagar Olsson och könsrollerna” (1973) samt ”Hagar Olsson och 30-talets idévärld” (1975). Så vitt jag kan se är Svensson den första som anlagt ett köns(-rolls)perspektiv på Olssons texter. Därför har Svensson också lyckats visa på författarskapets beskrivningar av relationen mellan mäns och kvinnors samhällliga positioner och könssystemets ogiltigförklarande av kvinnors potential, liksom det säratsfeministiska anslaget. Andra viktiga deltagare i ”återerövringsprojektet” av Olsson, förutom de ovan nämnda Meurer-Bongardt och Lival-Juusela, är Merete Mazzarella, Birgitta Svanberg, Mari Koli, Ellen Rees, Monika Fagerholm och Pauliina Haasjoki.¹²⁰ Dessa forskare utgör

feminint men att denna konstruktion ”läcker”. Jag understryker också att postmoderna läsningar alltid måste göras i relation till de föreställningar om kön och sexualitet som finns i samtiden. Meurer-Bongardt (2011, 354f) utgår från att det utopiska är centralt inte bara för feminismen utan också för queerteorin – en tanke som kunde vidareutvecklas och underbyggas teoretiskt. Relationen mellan feminism och queer, liksom relationen mellan utopi och queer är betydligt mer problematisk än så vilket till exempel både Leo Bersanis och Lee Edelmans resonemang åskådliggör, en problematik som utförligt behandlas till exempel i José Esteban Muñoz bok *Cruising Utopia - the Then and There of Queer Futurity* (2009).

120 Här kan också nämnas Lena Eskilsson och Ulrika Knutson som båda betonat Olssons roll som inspiratör för den kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad, Eskilsson i *Drömmen om kamratsamhället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad* (1991), Knutson i *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av Tidevarvets kvinnor* (2004). Maria-Liisa Kunnas har understrukit den feministiska samhällsrelevansen i verk av Minna

mina samtalspartner när det gäller förståelsen av texternas könsöverskridanden. Merete Mazzarella (1986) har beskrivit frihetens och beroendets dynamik i *Chitambo* i kapitlet ”Hagar Olsson – Mellan jagiskhet och självuppgivelse” i *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen* (1985) medan Birgitta Svanberg belyst författarskapet i en artikel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (2012) och ringat in döds- och frihetsmotiven i artikeln ”Hagar Olsson, döden och friheten” (1995).¹²¹ Ellen Rees har i två delvis överlappande inlägg, ”Hagar Olsson’s *Chitambo* and the Ambiguities of Female Modernism” samt ”Revolution, Bitextuality, and the Ambiguities of Hagar Olsson’s modernism” både analyserat *Chitambo* och relaterat Olsson till den kvinnliga, europeiska modernismen. Monika Fagerholm betonar i *Finlands svenska litteraturhistoria* (1999) likaledes Olssons intellektuella samtidsengagemang och den psykologiska framsyntheten i framförallt *Chitambo*.¹²² Mari Koli är så vitt jag vet den första som noterat den samkönade kärlekens betydelse – central både för förståelsen av de sällan artikulerade sidorna av Olssons biografi samt för förståelsen av till exempel *Kinesisk utflykt*.¹²³ Koli har också ingående beskrivit Hagar Olssons position som kvinnlig och tvåspråkig, feministiskt övertygad intellektuell.¹²⁴ Gemensamt för

Canth, L. Onerva och Hagar Olsson, detta i artikeln ”Naiset arvojen ja asenteiden muuttajina. Minna Canthin, L. Onervan ja Hagar Olssonin tuotannon reaktioita naisten asemaan” (1982). Päivi Karttunens insiksfulla presentation av författarskapet i verket ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (1989) bör också nämnas.

- 121 Också Inga-Britt Wik har i essätexten ”Möte med Lars och Lisbeth Thorman” (1993) belyst debutromanen.
- 122 Fagerholm (1999), 177-180.
- 123 Jfr Koli (1996), 31. Det har artigt tigits om Hagar Olssons lesbiskhet, en strategi som är ett typiskt led i upprätthållandet av heterosexualiteten som norm. Mari Koli (1996, 26) har kritiserat Roger Holmströms sätt att i biografien betona förhållandet mellan Olsson och Wäinö Aaltonen, även om det i själva verket inte verkar ha varit särskilt betydelsefullt för Olsson. Fortsättningsvis råder splittring; i *Biografiskt lexikon över Finland* nämner Roger Holmström Olssons korta förlovning med R.R. Eklund, vilket leder till att den okunniga läsaren utan att reflektera fortsättningsvis drar slutsatsen att Olsson var heterosexuell. I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* noterar däremot Birgitta Svanberg i sin presentation av Olsson att denna först levde med Wäinö Aaltonen och därefter med Toya Dahlgren. Ulrika Knutson (2004, 202) konstaterar i sin bok om Fogelstad att Olsson var ”dokumenterat bisexuell, senare öppet lesbisk”.
- 124 Se Kolis artikel ”Hagar Olsson - naisintellektuelli kahdella kielellä”

dessa forskarinsatser är dock, som jag tidigare nämnde, att de på ett eller annat sätt anknyter till biografiska uppgifter eller rätt långt baserar sina slutsatser på Hagar Olssons feminism, som hon själv formulerat den till exempel i sina essäer. Läger man detta material åt sidan till förmån för en läsning som inte styrs av det redan formulerade, kan texternas förhandlingar kring kön, sexualitet och identitet förhoppningsvis belysas på ett nytt sätt. Pauliina Haasjoki är den första som introducerat ett queerperspektiv på en text av Olsson i en artikel om *Kinesisk utflykt, ”Ambivalenssin arvoituksellinen sulo: Hagar Olssonin Silkkiemaalaukset”* (2009). Hennes slutsatser om sexualitet och narrativitet har möjliggjort en vidareutveckling av det feministiska i riktning mot det queera – en vidareutveckling som jag i det följande vill försöka bidra till.

2

Arvet från dekadensen: maskuliniteten som konstruktion i *Lars Thorman och döden* (1916)

Hvad är den, denna andlösa rädsla, denna själens beklämning, denna väsendets fistelsveda, hvilken gör ondt som då köttfibrerna i ett färskt sår skälvva kring det hvassa instrumentet, denna allmänna *lifångest*, hvilken så många af det nutida släktet gå och bära på, – hvad är den, hvilket är dess väsen och hvilken är dess orsak? En rent fysiologisk disposition, lönnliga sjukdomsprocesser i blodet och nerverna? Ja, men hvad är det för skumma vidder, i hvilka den inre blicken så ångestfullt letar efter något anadt lurande och hotfullt, hvilket är, preciseradt, innehållet i detta abnorma men konstanta själstillstånd, hvilken är den dolda giftkällan som det suger sin näring ur, hvad är det för en monstuös parasit som vuxit sig fast vid känslororganismens midtpunkt och som där lägger sina ägg och ynglar från sig? Är det förgängelsen som kommit nutidsmänniskan närmare, döden som hon ser följa sig som sin egen skugga och som hon ständigt hör tassa bakom sig och hvars isande pust hon känner i sin nacke, benrangelsmannen som sätter in till hennes ansikte sina hvita tandlösa käkar och sina tomma svarta ögonhålör? Eller är det ödet, det galna och ondskefulla ödet, som reser sitt medusahufvud framför den moderne fatalisten? Eller den konkreta synen af tillvarelsekampen, tidens framrullande jättevagn och de milliontals ihjältrampade människokrypen? Är det kanske universets egen sjuka väsenssens som den moderna människan med sin skärpta känslighet förnimmer inne i sig själf?

Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*¹²⁵

”Varför skrives och utges en bok som Lars Thorman”? frågade sig Hagar Olsson i september 1917. Hon planerade då en ”stridsskrift” i vilken hon skulle göra upp med samtidslitteraturen, inklusive den egna debutromanen från föregående år. I det här skedet avfärdade Olsson sin bok som meningslös och löjlig och tyckte att de psykologiska iakttagelserna gott hade kunnat förmedlas endast till de närmaste vännerna.¹²⁶ Både samtidskritiker och forskare har sedermera varit någotsånär eniga om att debutromanen är svårsmält men att den varslar om något nytt i den finlandssvenska litteraturen. Som känt brukar startskottet för modernismen dateras till år 1916 då både Edith Södergran och Hagar Olsson debuterar.¹²⁷

I debutromanen har Hagar Olsson ansetts utnyttja det tema som enligt Pia Forssell var högst aktuellt ännu år 1916: den bleka manliga karaktären som efter desillusioner blir medveten om sin dödlighet och som sedan förmår bejaka livet.¹²⁸ Men Hagar Olsson går ett steg längre än sina författarkolleger. I sin recension av boken framhöll Hans Ruin att den nyaste prosalitteraturen beskrivit den ”söndertrasade, utlevade figuren, oduglingen, dagdrivaren” men att det nu blivit dags för den ”nervöst överbelastade, psykiskt kluvna, direkt abnorma individen”.¹²⁹ Olof Enckell är på samma linje i *Den unga Hagar Olsson* (1949). Enligt Enckell är Lars Thorman ett ”medicinskt fall”.¹³⁰

Som Jörn Donner noterat i förordet till nyutgåvan av Olssons ungdomsverk utgör andan i *Lars Thorman och döden* en kontrast mot det dåtida idealet i finlandssvensk litteratur där den vårdade svenskan och den prydliga skildringen av en sluten social värld hade blivit måttstock.¹³¹ Enligt Olof Enckell visar romanen på det ovan nämnda litterära brytningskedet också på grund av sin symboliserande och splittrade

126 Enckell (1949), 63.

127 Jfr Enckell (1949), 59, 103; Holmström (1988), 19.

128 Forssell (2000), 57.

129 Hans Ruin i *Finsk Tidskrift*, februarihäftet 1917. Cit. via Enckell (1949), 66.

130 Enckell (1949), 66.

131 Donner (1963), 10.

formgivning.¹³² Birgitta Svanberg har sedermera framhållit att boken riktar en kritisk udd mot den dagdrivarlitteratur som var på modet då Hagar Olsson inledde sina universitetsstudier i Helsingfors.¹³³ Enckell tar i sin tur fasta på Olssons personliga problematik när han reder ut romanens koppling till dagdrivarstämningarna.¹³⁴ Även om dagdrivarernas tid börjar vara förbi när Olsson debuterar är det med andra ord uppenbart att debutromanen förhåller sig till dagdrivartraditionen, åtminstone vad gäller det tematiska: den psykologiska rannsakingen av den manliga huvudpersonen och hans oförmåga att hantera det moderna livet och dess obeständighet. Samtidigt avviker romanen tydligt vad gäller komposition och stil. Den dagdrivarhållning som ofta uppfattats som ”dekadent” främst på grund av den distanserade attityden, renodlas och förs betydligt längre hos Olsson. Den synliggörs också via det kaotiska språket och de ”hämninglösa kaskaderna av osamse metaforer”.¹³⁵

Eftersom man känner till att Olsson år 1917 förhöll sig kritiskt till dagdrivarlitteraturen ligger det nära till hands att också läsa debutromanen som ett ställningstagande mot denna. Frågan är dock om själva romanen stöder en sådan tolkning. I essäistik och kritik tar Olsson genomgående avstånd från allt dekadensrelaterat och talar inte sällan varmt för den ”nya” och modernistiska litteraturen, åtminstone så länge hon uppfattar att denna förankrats i social medvetenhet och kollektiva värden. Men i romanerna tar projektet en annan vändning, och visar på att offentligt uttalad åsikt inte nödvändigtvis alltid konvergerar med skönlitterär slutprodukt. I min läsning av debutromanen blir Olssons text bärare av dekadensens markörer. Att hon sedermera tar avstånd från sin egen text – vilket det inledande citatet synliggör – ter sig därför också naturligt.¹³⁶ Som dekadensforskaren Charles Bernheimer noterat kan ett fördömande av dekadensen ses som något som de facto kompletterar helheten:

132 Enckell (1949), 59.

133 Svanberg (1995), 196. Se även Petterson (1986), 31 och Holmström (2000), 104.

134 Enckell (1949), 63.

135 Ibid., 102.

136 Johan Lundberg (2000, 12) har beskrivit hur ett flertal svenska författare dömde ut sin egen tidiga poesi när de sedermera rörde sig bort från ett symbolistiskt skrivsätt.

”To judge decadence as bad would not assure one’s immunity from its seductions since such judgement seemed to be a part of what defined the phenomenon”.¹³⁷

Föreliggande kapitel utgår endast från texten och dess kontexter: dels den degenerationsdiskurs som framträder under det sena 1800-talet, dels den könsproblematik som följer i dess spår. Syftet är att diskutera de motiv i Olssons debutroman som kan uppfattas som dekadenta samt att därmed synliggöra textens civilisations- och normkritiska, inte nödvändigtvis dagdrivarkritiska inslag. Jag frågar mig om Hagar Olssons debutverk eventuellt kunde höra till efterverkningarna av den svenska sekelskifteslitteraturen och dess dekadenta tematik, som den analyserats och presenterats av Claes Ahlund i boken *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* (1994). Ahlunds dekadensbegrepp är betydligt vidare än den traditionella litteraturhistorieskrivningens. En av Ahlunds poänger är att den svenska dekadenslitteraturen ter sig betydligt mer lågmäld vad gäller de dekadenta uttrycken, än till exempel den franska motsvarigheten. Denna insikt kommer väl till pass vid läsningen av Olssons debutroman. Även om den dekadenta tematiken framträder tydligare än hos dagdrivarna, är den betydligt ”kyskare” än hos till exempel en Baudelaire eller en Huysmans. Här dominerar vanmakt och kroppssäckel så till den grad att åtminstone den mer känsliga läsaren så småningom tvingas ge upp. Effektsökeriet kan förhindra att civilisationskritiken når fram – en risk som Olssons text väljer att inte ta. Innehållsmässigt överensstämmer *Lars Thorman och döden* dock på ett flertal punkter, både motiv- och stämningmässigt, till exempel med den svenska sekelskiftesklassikern *Sensitiva Amorosa* av Ola Hansson. De motiv som systematiskt räknas upp i kapitlets inledande citat återkommer explicit i Lars Thormans värld: livsängesten, ledan och dödskräcken, pendlingen mellan fysiska och mentala sjukdomssymptom, förföljelsemanin och översensibiliteten. Också bildspråket uppvisar gemensamma drag. Frosseriet i äckelmetaforer, inte sällan kopplade antingen till olika djur eller till människokroppen, bidrar till att osäkra läsarens möte med

137 Bernheimer (2002), 3.

den moderna värld där kropp, sexualitet och öde i egenskap av okontrollerbara storheter både fascinerar och skrämmer.

Trots att jag stöder mig på Ahlunds rätt breda dekadensbegrepp vid läsningen av Olssons roman och därför inte förankrar dekadensen i någon specifik litterär skolbildning, har jag uppfattat romanens konsekventa pendling mellan högt och lågt som betydelsebärande. En central utgångspunkt för min läsning av *Lars Thorman och döden* är därför Pirjo Lyytikäinens uppfattning om ett speciellt samband mellan symbolism och dekadens. Enligt Lyytikäinen sammanfaller dessa två redan hos Baudelaire:

Symbolismi on taidekäsitys, jossa todellisuuden ilmiöt saavat ideaalisia merkityksiä. Siinä saatetaan liikkeelle vastaavuuksien, suggestioiden ja assosiaatioiden logiikka, jonka tavoitteena on ideaalisen (tai sieluntilojen) ilmaiseminen ”reaalisen sijaan”.

Men den reella världen gör sig påmind också för symbolisten:

Ideaalin kaipuun vaivaama symbolisti elää kuitenkin langenneessa maailmassa, harmaan reaalisuuden keskellä, mistä ideaali on paennut ja vain taiteellisen näkemisen tai illusionen kautta tavoitettavissa. Toisin sanoen, symbolisti elää maailmassa, joka koetaan rappeutuneeksi, dekadentiksi.¹³⁸

De ”tvära kast mellan naturalism, symbolism och slitna klyschor” som Birgitta Svanberg¹³⁹ noterat i *Lars Thorman och döden* kan eventuellt få sin förklaring mot bakgrund av paret dekadens-symbolism. Texten kunde tänkas åskådliggöra en växelverkan mellan dessa två, en växelverkan som ger upphov till den melankoli som plågar huvudpersonen. Lars Thormans ambition omfattar det högre, det äkta, sanna eller ideala, men hans intellektualism och dödsskräck omöjliggör ett uppnående av

138 Lyytikäinen (1997), 13. ”Symbolismen är en konstuppfattning inom vilken verklighetens fenomen tillskrivs ideala betydelser. Inom symbolismen igångsätts en analogiernas, suggestionernas och associationernas logik, vars syfte är det idealas (eller själstillståndens) uttryckande framom det reala. Den symbolist som plågas av längtan efter det ideala lever trots allt i en fallen värld, i centrum av den grå verkligheten, varifrån det ideala har flytt och är möjligt att nå enbart via det konstnärliga seendet eller illusionen. Med andra ord lever symbolisten i en värld som upplevs som degenererad, dekadent”. (övers. EK)

139 Svanberg (1995), 198.

målen. Projektet har här två sidor: dekadensen är symbolistens avsaknad av tro och symbolismen den dekadentes paradisdrom.¹⁴⁰ De språkliga pendlarna mellan högtflygande förkunnelse och trivial vardagsjargong bidrar till att befästa denna konstellation. Både språket och världen verkar krackelera i *Lars Thorman och döden*.

Olof Enckell har ingående analyserat en del av de motiv jag valt att behandla men har till exempel inte uppmärksammat hur dessa motiv i romanen kopplas till dekadensens föreställning om kön. Lars Thormans diletterism och melankoliska livshållning aktualiserar inte enbart en allmänexistentiell kris, utan uttryckligen en maskulinitetskris. En bidragande orsak till denna är givetvis den Nya Kvinnan och hennes intellektuella och erotiska övertag – i det närmaste en livsfarlig och påtagligt modern kombination. Den finlandssvenska litteraturen får samtidigt en egen Mirdja i Hagar Olssons Marianne.¹⁴¹ Centralt för romanen är också kontrasten mellan dess två kvinnogestalter, denna självtillräckliga femme fatale och hennes konkurrent, den mildt moderliga och ömhetstörstande Lisbeth. Paret introducerar också den könsmissiga ambivalensens betydelse som ett grundläggande tema, och eventuellt också strukturerande princip, i Hagar Olssons skönlitterära produktion. Problematiseringarna av maskulinitet och femininitet understöds av berättarperspektivet som ytterligare naggar Lars Thormans redan hotade maskulinitetsproduktion i kanten.

Eftersom dekadensbegreppet är omtvistat och eftersom det under åren definierats ett flertal gånger och delvis på motstridiga sätt, har jag uppfattat det som speciellt viktigt att tydliggöra hur jag valt att använda det. I det följande gör jag några nedslag i 1990- respektive 2000-talets dekadensforskning och går sedan närmare in på Ahlunds dekadensdefinition.

140 Lyytikäinen (1997), 14.

141 L. Onervas roman *Mirdja* från 1908 brukar numera uppfattas som den finska dekadensens höjdpunkt med sin sammansatta och könsmissigt ambivalenta, kvinnliga huvudperson. Se till exempel Viola Parente-Capkovás avhandling från år 2014, *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. En annan möjlig litterär referens är givetvis Marianne Sinclair med isögonen i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891).

Därefter inleder jag själva analysen av *Lars Thorman och döden*. För att hålla kvar fokus på romanen inleder jag dock med en komprimerad beskrivning av handlingen.¹⁴²

En kaotisk helhet

Hagar Olssons debutroman handlar om den i både socialt och erotiskt hänseende ensamman dilettanten Lars Thorman, en man hårt ansatt av något som benämns "Spionen". Romanen saknar egentlig intrig och fokus ligger på denna manliga protagonistens inre, psykiska förlopp. Olof Enckell har uppfattat texten som självbiografiskt färgad.¹⁴³ Som Inga-Britt Wik konstaterat är det "nästan omöjligt" att beskriva handlingen: avsnitt med inre dialog eller monolog växlar med scener på sedvanlig dialogprosa och essäartade eller prosalyriska avsnitt, tid och rum är skissartat angivna medan symboler får antyda komplexa erfarenheter.¹⁴⁴ Boken ter sig ställvis som en bildningsroman: livet utsätter Lars

142 Forskare som Joe L. Dubbert (1974), George Chauncey Jr (1990), Elaine Showalter (1991) samt George L. Mosse (1996) har beskrivit det sena 1800-talets "maskulinitetskris" och understrukit kvinnoemancipationens betydelse som en viktig bidragande faktor. I boken *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940* (2006) anlägger Clas Ekenstam och Jörgen Lorentzen (2006, 9) ett nordiskt perspektiv och lyfter fram ett flertal orsaker till denna "kris": de intensiva diskussionerna om nationell identitet och föreställningarna om manlig degenerering, framväxten av den borgerliga familjen med åtskilda sfärer för mannen och kvinnan, nya krav på män att behärska sitt känsleregister, industrialiseringen, den stora diskussionen om sexualmoralen på 1880-talet, framväxten av den nordiska feminismen, distinktionen mellan hetero- och homosexualitet, där den homosexuelle blev sinnebilden för den riktige mannens misslyckande. För en ingående analys av krisen i ett skönlitterärt sammanhang se Stefanie von Schnurbeins analys av Strindbergs *En dåres försvarstal*, i *Det gåckande könet. Strindberg och genusteori* (2006).

143I Hagar Olssons ungdomsjournal återfinns flera romanfragment om män som vantrivs med livet. Den viktigaste av dessa missnöjda män är "Olavi", även kallad "Paolo Serrano" eller "Giovanni". Olof Enckell menar att debutromanen blivit en "osmålt litterär parallell" till det som Hagar Olsson "andligen genomlevde", därtill hade hon läst både Levertin och Heidenstam. Om denna självbiografiska bakgrund, se Enckell (1949), 45ff, 63ff, 101f. Också Roger Holmström (2000, 104) menar att texten framsprungit ur "de mänskliga själsdjupen i Hagar Olsson".

144 Wik (1993), 5.

Thorman för ett antal prövningar och han tar sig så småningom ut på den andra sidan, nu både mer insiktsfull och mer desillusionerad.¹⁴⁵ *Lars Thorman och döden* kan också läsas som kärleksroman eller triangeldrama. Lars Thorman förmår inte leva med sin trygga och moderliga Lisbeth eftersom han attraheras erotiskt av hennes rival. Lisbeth som han älskar kan han omöjligtvis åtra.

Textens övergripande teman är två och förankrar enligt min uppfattning omedelbart romanen i dekadensen. Dels vill romanen åskådliggöra hur livet får en verklig betydelse först då det levs i dödens närhet – en död som samtidigt och ofrånkomligt kyler ner och omöjliggör samma liv. Dels struktureras *Lars Thorman och döden* utgående från föreställningen om att den människa som låtit förnuftet dominera på intuitionens och känslans bekostnad går en ödesdiger framtid till mötes.¹⁴⁶ Intuitionen och känslan är dock bedräglig och leder till en irrationell skräck inför konstruerade skräckscenarier. Det förstnämnda temat introducerar också en koppling mellan död och erotik, välbekant från sekelskifteslitteraturen. Både Lars Thorman och hans vän Filip slits mellan viljelös letargi och driftutlevelse, väckt av Kvinnans djuriska och dödsrelaterade sexualitet. Samma paradox som i fallet *Döden* återfinns här: smärtan är resultatet av varje lustfyllt erotiskt möte och samtidigt dess förutsättning. Symbolismens/dekadensens fjäril¹⁴⁷ söker sig mot ljuset – och brinner upp, också hos Hagar Olsson. Symboliken sammanfattar dödens och kärlekens ambivalens:

En afton fladdrade en nattfjäril i rolösa ringar kring lampan i studierummet. Stillheten lystrade lätt till ett svagt, prasslande ljud och lågan flämtade

145 Wik (1993, 6) slår fast att boken är en bildningsroman.

146 Också Olof Enckell (1949, 70) framhåller att Hagar Olsson tangerar en av det svenska nittioalets centrala problemställningar vid beskrivningen av konflikten mellan intellektualism och instinktiv livsupplevelse, ”som hon själv haft så starka känningar av sedan sin tidigaste ungdom”. Enckells paralleller till dagboken och Olssons privata problematik dominerar också denna tolkning. Dialogen mellan *Lars Thorman och döden* och andra sekelskiftesverk kan trots allt ses som en dialog mellan texter som kring och efter sekelskiftet brottas med samma frågeställningar, istället för att förankras i författarens privatliv.

147 Om symbolismens fjärilsmotiv, se till exempel Lundberg (2000), 54f, 91, 111. Jfr Levertins fluga, Ahlund (1994), 98.

osande. En otålig hand rensade lampan och kastade bort ett litet förkolnat lik. (*Lars Thorman och döden*, s. 170, i forts. *LT*)

Som jag framhållit ovan kan debutromanens pendlingar mellan högtravande förkunnelse och trivial vardagsjargong tillskrivas betydelse som dekadensmarkör. Här gestaltas en smutsigt realistisk vardagsverklighet där "massorna" tagit över och där äcklet är påtagligt och kroppsligt. Denna vardagsverklighet tillåts sedan kontrastera mot den inre verklighet som Lars Thorman långsamt bygger upp för att undkomma den yttre, med naturen som fond. Lars Thormans naturupplevelse äger rum i ett slags själsligt reservat, långt från verklighetens flora och fauna. Så småningom kastar texten loss från det realistiska och väljer att skildra Lars Thormans själsdjup inifrån.

Lars Thorman och döden utspelar sig huvudsakligen i en urban miljö. Tiden är sammanslutningarnas och rörelsernas, både de elitistiska och de populistiska. Enligt Olof Enckell är det överklassdrag som kännetecknar samtidens flanörlitteratur försvunnet hos Hagar Olsson. Lars Thormans sammanhang är visserligen ett till synes klasslöst "vänkoteri",¹⁴⁸ vilket ändå inte hindrar att läsaren kan skönja vissa klassmarkörer. De urbana huvudpersonerna kan tillåta sig både hembiträden, krog - respektive teaterbesök och Parisresor, de är förhållandevis högt utbildade och arbetar som lärare, psykologer eller läkare. När Lars trogne vän, den njutningslystne estetmannen Lambek dör, stegras hans förintelseskraök. Lars börjar umgås intensivare med en annan vän, Filip, och förälskar sig samtidigt häftigt i dennes väninna Marianne. Han möter också en syskonsjäl i Filips flitiga och romantiskt lagda syster Lisbeth och tillsammans börjar de planera för en gemensam framtid. I Lisbeths sällskap lättar Lars ångest men den förvärras varje gång Marianne gör entré och han förmår i längden inte dölja sitt intresse för henne.

Filip, Marianne och Lars reser till Paris för att där stifta närmare bekantskap med den österländske förkunnaren Hisho Saito och hans intuitionrörelse. Inom denna rörelse, med högsäte i Paris, strävar man efter andens utveckling med intuitionens hjälp. Metoden är ett slags askes

148 Enckell (1949), 65.

eller självtukt. Ingen tanke för omsättas i handling eller materia, ingen idé får realiseras. Filip anammar intuitionslärorerna, Lars och Lisbeth värjer sig mot dem medan Marianne öppet gör narr av dem.¹⁴⁹ För Lars del blir Parisbesöket misslyckat, även om han förväntat sig att de nya intrycken skulle kunna bli en väg ut, även ur den skrivkramp som plågat honom sedan en längre tid. Hans desillusion är nu större än någonsin men han förmår ändå omsätta den i aktivitet. Han skriver en bekännelsebok och vinner med ens ryktbarhet som författare. Den sjukdom han lider av börjar samtidigt göra sig påmind och han får av en specialist veta att han är dödsmärkt. Genom samtal med sin läkarvän Alvar lyckas han för en tid övervinna sin döds- och förintelseskräck. Han återupptar sitt lärararbete och börjar drömma om ett eget förbund. Så småningom upprättar han en rörelse där den missionerande verksamheten är central, det vill säga spridandet av budskapet om den lugna och harmoniska döden som en förutsättning för det rika och sanna livet: ”döden skulle vara resonansbotten, som hindrade de skilda tonerna att spridda förklinga i rymden” (LT, s.127). Men projektet missförstås grundligt och urartar slutligen. Dödsmissionen blir oerhört populär och resulterar i allt från kommersialism till självmordsmani bland anhängarna. Lars lidande stegras än en gång.

Lars insjuknar akut och tillfrisknar osannolikt snabbt, så snabbt att läsaren misstänker att enbart hans själ lämnar sjukbädden. Han stiger nu in i en österländskt färgad sagovärld där symbolerna för både Förnuftet (”Spionen”) och Döden (”Likdjävulen”/”Den tyste”) får stiga åt sidan för den så kallade ”Vilden”, också kallad ”Samr i skogen”.¹⁵⁰

149 Begreppet intuition för i sammanhanget tankarna till Bergson, men den intuitionsrörelse Olsson beskriver har, på grund av handlingsförbudet, inte mycket mer än intuitionsbegreppet gemensamt med Bergsons filosofi. Jfr Enckell (1949), 74.

150 Enckell (1949, 94f) noterar att denna Samr är identisk med Pan, i den grekiska mytologin släkt med Dionysos. Han tolkar romanslutet som positivt och menar att det markerar en nietzscheansk, pre-modernistisk triumf av samma slag som i Edith Södergrans ”Gudarna skratta”. Det är också möjligt att se denna Samr som ytterligare en av dekadensens förvandlingar. Naturscenerna är mer cerebrala än sinnliga och naturen förmår varken frälsa eller lindra. Charles Bernheimer har ingående beskrivit Nietzsches dekadenta filosofi, se Bernheimer (2002), s. 7-32. I finsk litteratur introduceras den dekadenta vilden som degenererad konstnärssjäl

Det ”glada skrattets filosofi” som sedan introduceras som ny livslinje för Lars Thorman har dock en avigsida: dragningen till både skrockfullhet och skräck för det okända. Varken det rena förnuftet eller den intuitiva känslan förmår alltså frälsa honom. På de sista sidorna återfinns Lars Thorman på samma punkt och i samma situation som i början, bredvid en likkista: ”Överallt skymtar det okända, som bär på ångest, talade han sakta, och alla äro främmande till sist”(LT, s. 173). Denna gång är det Lisbeth som ligger död i kistan medan Lars Thormans öde tydligen blir att fortsätta leva med och plågas av sin insikt. Romanen utmynnar slutligen i lakonisk desillusion.

Hagar Olssons debutroman ägnades sammanlagt fem recensioner i huvudstadspressen och tidskrifterna. Tre av dessa fem skrevs av inflytelserika samtidskritiker. Den ovan nämnda Hans Ruin valde att inte analysera själva romanen utan påtalade istället författarens lössläppta fantasi.¹⁵¹ Gunnar Castrén i *Nya Argus* analyserade inte själva texten men förmådde ändå urskilja något ”äkta och gott” bakom det ”bizarra”, ”dunkla” och ”otillgängliga”.¹⁵² Olaf Homén i *Dagens Press* påtalade det obegripliga romanslutet men ringade in både bokens idéinnehåll och författarens förmåga att utmana läsarens skarpsinne.¹⁵³ Märket ”Se” i *Hufvudstadsbladet* erkände sin oförmåga att förstå berättelsen men var imponerad av den unga författarinnans egenart.¹⁵⁴ På samma linje var Axel Grönvik som i *Studentbladet* påpekade att boken skiljer sig från samtidsprosan på ett positivt sätt trots den oroliga och ojämna

redan i Joel Lehtonens *Villi* (1905). De olika figurerna kan också ses som ett slags variationer i Lars Thormans självstillstånd, där de olika konflikterna, till exempel slitningen intellekt-känsla, beskrivs allegoriskt. Den sagovärld som upprättas är österländsk färgad och kan eventuellt uppfattas som ett dekadent drag. Om dekadensens dragning till exotism, se till exempel Hedman (1985), 231-244.

151 Enckell (1949), 103f.

152 Gunnar Castrén i *Nya Argus* första häfte år 1917, cit. via Enckell (1949), 104.

153 Olaf Homén i *Dagens Press* 13.1. 1916, cit. via Enckell (1949), 104f.

154 Märket ”Se” (Alexander Slotte) i *Hufvudstadsbladet* 23.12.1916, cit. via Enckell (1949), 105.

helheten.¹⁵⁵ Samtidsmottagandet var alltså, om man bortser från Hans Ruin, förvirrat men försiktigt positivt.¹⁵⁶

I sin analys av *Lars Thorman och döden* använder Olof Enckell begreppet ”dagdrivardekadens” på ett sätt som avslöjar att han avser ett slags flanörhållning. Han definierar dock inte själva begreppet. När Enckell konstaterar att ett mer utpräglat fall av ”dekadent” vantrivsel är Lars Thorman knappast kan skönjas i finlandssvensk litteratur gör han en direktkoppling till den franska dekadenslitteraturen. Hos Enckell förekommer sedan två parallella uppfattningar som enbart delvis sammanfaller: dekadenta är både de ”små privatbekymren i pessimistiska dagdrivargång” och den reflexionsmani och anti-intellektualism Enckell förknippar med dekadenteoretikern Paul Bourget och den europeiska 1800-talslitteraturen.¹⁵⁷ Enckell tar fasta på utvecklingstemat i *Lars Thorman och döden* och menar att boken med en sida vetter mot pessimistiska sekelskiftesstämningar medan den samtidigt pekar framåt, mot ”centrala symbolistisk-modernistiska synsätt och stämningsslagen” samt mot ”en revolutionär väckelse, som i mycket liknar den omvärdering av alla värden Nietzsche döpt i guden Dionysos’ namn”.¹⁵⁸ Enligt Enckell kommer Hagar Olssons och Edith Södergrans projekt nära varandra eftersom båda bygger på spänningen mellan sekelskiftespessimism och ”nyskapande revoltanda”.¹⁵⁹

I sin analys relaterar Enckell sedan tematiken i *Lars Thorman och döden* antingen till Olssons personliga problematik som den beskrivs i hennes

155 Axel Grönvik i *Studentbladet* nr 1/1917, cit. via Holmström (1988), 46.

156 Enligt Michel Ekman (2000, 116) häpnade många kritiker över det uppskrivade tonläget. Enligt Ekman uppfattades boken som en positiv motvikt till dagdrivarprosan.

157 Enckell (1949), 62, 68f.

158 Ibid. 97, 59.

159 Enckell (1949), 59. Min huvudsakliga invändning i sammanhanget är att denna ”nyskapande revoltanda” också finns inom ”sekelskiftespessimismen”, det vill säga dekadensen. I enlighet med Lyytikäinens symbolism/dekadens-konstellation uppfattar jag symbolismen som en viktig aspekt här och gör med andra ord inte samma direkta modernismkoppling som Enckell.

800 sidor långa journal eller till de litterära förebilder Olsson nämner i densamma. Enckell läser konsekvent den fiktiva texten med dagbokstexten som bakgrund. Därför noterar han inte textens starka civilisationskritiska inslag, eller att den gestaltar karaktärernas samtidiga fascination och förskräckelse inför en förestående förintelse, plågsamt medvetna om Guds frånvaro i en sekulariserad, industrialiserad och urbaniserad värld. I Enckells tolkning blir Lars Thorman ett patologiskt fall och dekadensen något som uppfattas och kommenteras pejorativt, samtidigt som Hagar Olssons psykiska struktur blir föremål för omdömen och indirekt analys. Enckell kommenterar varken könskonstellationerna eller karaktärerna eftersom han verkar uppfatta dem som bärare av idéer. Hans undersökning belyser följaktligen romanens komplicerade idéspel och den filosofisk-litterära bakgrunden till detta men kan ändå kompletteras med ett flertal motiv som är viktiga för förståelsen av helheten.

Senmodern dekadensforskning – en reviderad dekadensuppfattning?

Från och med 1990-talet har man, inte minst bland litteraturvetare, kunnat urskilja ett nyvaknat intresse för dekadenslitteraturen. Den mest plausibla förklaringen till detta intresse är föreställningen om det postmodernas upprinnelse i sekelskiftets livsattityd, stil och stämningar. När Charles Bernheimer inledde arbetet med boken *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe* (2002) var han redan dödsmärkt och hann sedan aldrig sammanfatta sina slutsatser. Hans redaktörer formulerade sedermera den koppling mellan dekadent och postmodernt som utgör en av bokens röda trådar, en koppling som oavsett tidsperiod lyckas med konststycket att destabilisera både världen och språket:

(...)if decadence as a mode of thought constantly mobilizes ambiguity as a force subversive to coherent thought and truth; if decadence destabilizes history and leads to the collapse of differences not only in culture but in language itself, putting into play an unceasing movement of difference; if decadence breaks down subjectivity, erasing the distinction between self and other: if all of these constitute the distinctive marks of decadent

thought, then we cannot avoid the conclusion that much of French thought in *this fin de siècle* conforms to a decadent model. Deconstruction, Lacanian psychoanalysis, and the idea of the postmodern itself all mobilize just such erasures of difference and engender a ceaseless play of repetition.¹⁶⁰

I litterära sammanhang kunde intresset för dekadensen tänkas bero på att man fått upp ögonen för hur denna i litteraturhistorierna löst upp sig i den allmänna kategoriseringsivern och återfunnits någonstans bland litterära skolbildningar som (ny-)romantik, naturalism och symbolism. I både finsk och svensk litteraturhistoria har symbolismens estetiska egenart i sin tur försvunnit när den lästs och tolkats som romantik.¹⁶¹ Begreppet dekadens har ofta stått i vägen för tolkningarna av densamma. Dekadensen handlar inte nödvändigtvis enbart om esteticering av samhälleligt förfall och degeneration utan kan samtidigt innebära både psykologisk analys och civilisationskritik. När Torsten Pettersson tar avstånd från dagdrivarlitteraturens dekadensstämpel och i stället lyfter fram ”det svårgripbara livet”¹⁶² som ett förbisett tema inom forskningen kring dagdrivarna, komprimerar han något som i själva verket inte är särdeles ovanligt inom just dekadensen. I boken *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm* (2007) sammanfattar Ebba Witt-Brattström sitt synsätt: ”Dekadensen brukar beskrivas som en undergrävande process som syftar till att tömma verkligheten på värden men är enligt min mening mer inriktad på att introducera det omedvetna som (psykisk) verklighet”.¹⁶³ Hur imponerande till exempel Olof Enckells

160 Bernheimer (2002), xvii.

161 Se t.ex. Lundberg (2000), 19, ;Lyytikäinen (1997), 12. ”Kansallinen uusromantiikka”(”nationell nyromantik”) i Finland.

162 Pettersson (1986).

163 Witt-Brattström (2007), 63. Det nya intresset för sekelskiftesdekadensen kan också komma sig av att man via nytolkningar av densamma kan lära sig förstå (eller åtminstone förhålla sig till) fenomen i vår egen tid. Till exempel påminner Johan Lundberg (2000, 16) om att Cultural Studies-perspektiven inom forskningen och intresset för marginaliserade grupper erfarenheter riktar uppmärksamheten mot frågor rörande kön, ras och klass. Samma problemkomplex stod i centrum av kulturdebatten under förra sekelskiftet. En mer pessimistisk-dekadent förklaring till det nya intresset levererar Antti Nylén (2005, 41) i sitt förord till den finska utgåvan av Huysmans *À Rebours* från år 2005: (...) ”meidän aikamme, tämä jumalattomuuden, hävityksen, alennusmyynnin ja pornografian aika, on irvokas, hillitön parodia siitä ajasta, jota des Esseintes kauhuissaan

analys av idéinnehållet i *Lars Thorman och döden* än är, verkar han konsekvent lägga det omedvetna skiktets ambivalens åt sidan, i sin strävan efter att logiskt förstå och förklara. Resultatet är en prydlig, men förenklad helhetsbild.

Forskare som Claes Ahlund, Johan Lundberg, Pirjo Lyytikäinen och Ebba Witt-Brattström har alla understrukit betydelsen av idéhistoriska och sociala aspekter vid nyläsningen av sekelskifteslitteraturen och dess efterdyningar. Denna måste läsas i relation till en komplex kulturell kontext. Denna kontext når ut över de rätt snäva definitionerna av olika litterära skolbildningar och visar på hur den allmänna degenerationsdiskursen också låter sig inspireras av sekelskiftets vetenskapliga och pseudovetenskapliga rön på sexologins och kriminologins områden.¹⁶⁴ På olika sätt har nämnda forskare också problematiserat den stereotypa användningen av dekadensbegreppet, till exempel genom att visa på hur de dekadenta författarna i hög grad, i motsats till vad man antagit inom tidigare forskning, är genuint intresserade av sin omvärld. Den litterära dekadensen upphör heller inte under det tidiga 1900-talet. Sekelskiftets (och följaktligen också dekadensens) efterdyningar sträcker sig ända in i 1940-talet.¹⁶⁵ Med andra ord kan man ifrågasätta Torsten Pettersons slutsats om att de resignerade sekelskiftesstämningarna i den litterära dynamiken redan började vara överspelade vid tiden för dagdrivarlitteraturens uppkomst och att nya strömningar sedan gjorde sig gällande.¹⁶⁶

Svensk sekelskiftesdekadens i ny belysning

Vantrivseln i tillvaron, pessimismen, ångesten, den cerebrala atmosfären, skildringarna av döds- och undergångsförlopp, av urartning och

pakenee arkkiiinsa". "Vår tid, denna ogudaktighetens, förstörelsens, realisationens och pornografins tid är en grotesk, hejdlös parodi på den tid som des Esseintes [Huysmans huvudperson] med fasa flyr undan in i sin ark". (övers. EK)

164 Lyytikäinen (1998), 9.

165 Ahlund (1994), 205.

166 Pettersson (1986), 31.

degeneration är några av de motiv Claes Ahlund lyfter fram som typiska för de nio sekelskiftesverk han analyserat i boken *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* (1994). Ahlund uppfattar dekadensen som ett begrepp som bestäms av vissa konkreta innehållsliga kriterier.¹⁶⁷ Intresset för de ovan nämnda motiven delar de svenska sekelskiftesförfattarna med de kontinentala. Men de uttryck för denna vantrivsel som förekommer i den franska sekelsluts litteraturen – till exempel avståndstagandet från världen och uppbyggandet av artificiella motvärldar präglade av aristokratisk hängivelse åt estetiken, avskyn för naturen, dragningen till mysticism och ockultism, den utstuderade moraliska likgiltigheten – är däremot förhållandevis ovanliga i den svenska motsvarigheten.¹⁶⁸ Där de kontinentala författarna *iscensätter* dekadensupplevelsen är de svenska mer inställda på att *förhålla sig till* samhällets dekadens.¹⁶⁹

Dekadensförnimmelsen stegras under 1800-talets andra hälft och konkretiseras enligt Ahlund i ”en omskakande och förvirrande modernitetsupplevelse” som också får litterära konsekvenser. Det allmänna dekadentstänkandet med rötter i antiken möter nu ”den mer specifika och brutalt drabbande” modernitetsupplevelsen.¹⁷⁰ Denna skärningspunkt är central i de romaner Ahlund analyserat.¹⁷¹ Orsakerna till dekadensupplevelsens dramatiska spridning under 1800-talets andra hälft är många. Ahlund nämner bland annat de pessimistiska tolkningarna

167 Ahlund (1994), 197.

168 Ibid., 11.

169 Ibid., 14.

170 Ibid.

171 I undersökta romaner som Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*, Stella Kleves *Bertha Funcke*, Oscar Levertins *Lifvets fiender*, K.A. Tavaststjernas *I förbund med döden*, Gustaf af Geijerstams *Medusas huvud* eller Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* kan protagonisterna visserligen stundtals gå i fransk riktning. Här handlar det ändå i första hand om ett förhållningssätt till eller en (smärtsam) reaktion på det dekadenta. Ahlunds analys av *Doktor Glas* åskådliggör denna distinktion mellan svenskt och kontinentalt: med sin exklusiva klädsmak och kräsna matvanor liknar Glas sina kontinentala kolleger. Men där de typiska dekadenterna hos Bang och Huysmans utbildar en artificiell och estetisk onatur är det civilisationskritiken som är central i *Doktor Glas*, detta eftersom samhällets upplösningstendenser helt enkelt har invaderat huvudpersonen själv. Se Ahlund (1994)14, 199.

av de darwinska teorierna, liksom Schopenhauers och Hartmanns om-
diskuterade filosofier. Han hänvisar till den desorientering och aliena-
tion som urbaniseringen och de sociala omvälvningarna innebär. Den
historiska relativismen och en antropocentrisk gudsbild bidrar till en
tilltagande sekularisering, symboliskt avspeglad i en föreställning om en
död eller döende gud. Istället dyker de materialistiska och determinis-
tiska lärorna upp – människan kan varken bemästra naturen eller styra
samhällsutvecklingen.¹⁷²

Dekadensen i Ahlunds tolkning begränsar sig inte till en bestämd grupp
författare eller konstnärer som debuterar under en viss tid i ett specifikt
land. Istället fokuserar han genomgående på ”den vitt spridda upplevel-
sen av hela den västerländska civilisationens tillstånd av förfall och upp-
lösning och nära förestående undergång”.¹⁷³ Dekadensen uppfattas då
som ett underliggande och centralt tema i de texter från 1800-talets slut
och 1900-talets första år som ”tar upp frågan om Guds död och värde-
nas upplösning, om kultur och överkultur, om den nya storstadens ka-
kofoniska larm och övermått av sinnesintryck, om de hotfulla maskiner-
na och de lika hotfulla massor som betjänar dem”.¹⁷⁴ Ahlund påminner
också om att den svenska pessimistiska traditionen kan ses som en in-
gång till 1900-talslitteraturen, inte som ett avslutat 1800-talskapitel.¹⁷⁵

De svenska sekelskiftesförfattarna kan inte avfärdas som cyniska nihi-
lister, vilket Ahlunds egna analyser tydligt markerar. Den pessimistiska

172 Ahlund (1994, 16ff) påpekar att dekadens och framsteg inte är varandras
symmetriska motsatser. De teknologiska och industriella framstegens
acceleration förnekas inte av den iakttagare som på samma utvecklings
konsekvenser reagerar med vemod, sorg eller ångest. Också naturvet-
enskapen varnade för en förestående undergång. De bildade klassernas
”sjukliga” passivitet och viljeförlamning fick inte sällan en förklaring i
dessa dystra framtidsutsikter. Man började intressera sig för dess uttryck:
neurasteni, hysteri, dekadens, degeneration och kriminalitet. Ahlund
påpekar att svartsynen inte var allenarådande utan att det europeiska
1800-talstänkanudet uppvisar en säregen blandning av undergångsstäm-
ning och utvecklingsoptimism. Den tekniska utvecklingen kunde givet-
vis också uppfattas som den ultimata vägen till ”lyckoriket”.

173 Ahlund (1994), 13.

174 Ibid.

175 Ibid., 205.

grundstämningen gestaltas visserligen ofta i passivitetens och stillaståendets former men kombineras med psykologisk analys, samtids- och kulturkritik samt med etiskt patos. Enligt Ahlund är det en missuppfattning att de svenska sekelskiftesförfattarna är ointresserade av sin omvärld eller att texterna de skriver skulle kunna avfärdas som ett litterärt mode.¹⁷⁶ I svensk litteratur formas en skarp kritik mot den borgerliga optimistiska framstegstron, vilket enligt Ahlund leder till att en Gustaf af Geijerstam och en Hjalmar Söderberg trots allt hamnar i samma ”familj” som J. K. Huysmans, Stefan George och Oscar Wilde.¹⁷⁷ Ahlund hävdar dock att den svenska sekelskifteslitteraturen i politiskt avseende är mindre konservativ än den kontinentala. Överhuvudtaget har den svenska dekadenslitteraturen anammats de mer ”deprimerande” och asketiska sidorna av det dekadenta programmet medan de franska uttrycken hos de sinnliga estethjältarna ”stoppats vid gränsen”.¹⁷⁸

”Jag ska piska hennes förbannade själ som en hund”:

Lars Thorman och döden som dekadensroman

”Det var det oändliga, det eviga, som grep oss med ett slags yrsel. Uppåt, nedåt, före och efter – allt flöt i oändligheten”, konstaterar Lars Thormans berättarjag uppgivet (*LT*, s. 25). Tanken om två vägar där den ena leder uppåt mot ljuset och den andra nedåt, mot mörker och materia, härstammar från nyplatonismen och mystiken. Inom dekadensen börjar konstellationen krackelera – symbolisternas Narkissos står mitt

176 Ibid., 197.

177 Ibid., 198.

178 Ibid., 199f. Hädelse, satanism, incest och sexualsadism förekommer inte i svensk sekelskifteslitteratur som alltså, vilket Ahlund påpekar, verkligen är mer ”kysk” än sin franska motsvarighet. Ahlund resonerar kring orsakerna till denna ”moraliska stränghet”: både arvet från Ibsen och, specifikt i Geijerstams fall, en kristen bakgrund, kan självklart satt sina spår. En annan plausibel förklaring är att författarna av taktiska skäl inte velat låta reformplaner och socialkritik förknippas med ”omoraliska” framställningar. På ett liknande sätt har Pirjo Lyytikäinen (1998, 13) beskrivit hur man inom de finska kulturkretsarna försökte sopa dekadensens tankevärld under mattan så fort den nått Finland – i den ”unga” nationens självbild kunde de generationsdiskursen inte införlivas.

emellan och de två olika ”uppåt” respektive ”nedåt” ter sig lika illusoriska. Men konstnärskapets väg till det Ideala/Eviga förutsätter att man först tar sig ner i nattens och det omedvetnas mörker.¹⁷⁹

Denna kungstanke är, som jag tidigare konstaterat, en av de mest fundamentala för Hagar Olssons skönlitterära produktion. I *Lars Thorman och döden* är den redan tydligt närvarande, men problematiseras alltså också i enlighet med det dekadenta projektet. Lars Thorman verkar vara just den Narkissosfigur som speglar sig i källan för att ana både ljuset och det fullkomliga jaget, men också det mörker som lurar under ytan. Han fastnar dock i passivitet och stillastående, i ett ambivalent tillstånd någonstans på gränsen mellan himmel och helvete. Romanen ger uttryck för både förvirring och ångest, över det liv som inte vill låta sig levas: ”Jag har alltid haft en känsla av att någon söker mig, att jag borde göra något, vilja något, finna något, jag vet ej vad. Nu känner jag, att jag borde springa för livet för att hinna fram – men jag vet ej vart jag skall hinna” (*LT*, s. 39).

I *Lars Thorman och döden* osäkras både språk, stil och berättarperspektiv. Protagonistens ständiga pendling mellan det ouppnåeliga ideala och det smutsgråa reella understryks av romanens stilmässiga växlingar mellan högstämd förkunnelse och slitna vardagsuttryck. Den något ålderdomliga svenskan kontrasteras ofta mot betydligt mer triviala formuleringar, och ibland mot finlandismer. Meningar som ”En hopplös, timlös, aldrig vilande hetsjakt och pina var livet. Vilken blind, syndig lusta grep dig, du store Brahma, då du gav denna eländets skapelse liv?” (*LT*, s. 22) eller ”Eljes hade jag väl ej härdat ut, kom svaret på sjuka vingar” (*LT*, s. 67) förekommer parallellt med betydligt mer vardagskonkreta formuleringar som ”skadeglad står spionen i mitt medvetandes träckpöl på ett bräde och hoppar. Allt som kommer inom min synkrets får träckstritt i ansiktet” (*LT*, s. 45).¹⁸⁰ Man ger pompöst uttryck för känslor och närmar sig det ”stora” och det ”goda” – varefter detta plötsligt går om intet och

179 Lyytikäinen (1997), 64. Se Lyytikäinen (1997, 18) om Narkissos, Orfeus, Pygmalion, Don Juan – huvudpersoner i sekelskiftets/symbolismens återvunna favoritmyter.

180 Stritt=stänk. Jfr ”narra” (*LT*, s. 16, 19) istället för ”lura”.

myftar ut i en vardaglig jämförelse med en marknadsballong som sticks med en nål och därefter sjunker ihop till en klibbig massa (*LT*, s. 14). Ibland blandas byråkratiskt språk med det vardagliga i samma mening: ”Han måste behärska sig till det yttersta för att ej ge dem ett slag i ansiktet, anefter som de vederbörligen kläckte sina lagrade frågor. Och han kunde höra dem nyttert kackla, sedan de fått var sin trasa av hans inre mänska” (*LT*, s. 23).

På motsvarande sätt bjuder texten ställvis på inkonsekvenser vad gäller böjningsformen av olika verb: ”gingo”, ”sögo” eller ”sågo” kan plötsligt bli ”gick”, ”sög” eller ”såg”. Vissa uttryck och resonemang framstår, trots att de tydligt förankrats i en specifik situation, som absurda. Dessa lockar fram en osäkerhets- och obehagskänsla hos läsaren: missförhållanden som ”sprungo” omkring som ”tomtar” får sin parallell i de ”visa möss” som ”sprungo” över golvet (*LT*, s. 31, 167). Inledningsvis heter det att Lars Thorman riskerar att ”dö i mat” (*LT*, s. 17) – en formulering som det inte är helt lätt att få rätsida på. Lösryckta ur sina sammanhang kan citaten te sig komiska, men i romanens värld finns varken humor eller ironisk distans, enbart gravallvar med betoning på grav. Slutligen smälter läsarens förvirring ihop med Lars Thormans.

Inte sällan bygger obehagsstämningarna på djur- eller kroppskopplade metaforer och liknelser, alternativt på bilder relaterade till förruttnelse eller allmänt äckel. Människorna sitter vid en ”ruttnande kulturhög och tugga på stinkande kvarlevor av det, som tidigare generationer utspytt” (*LT*, s. 24). Ett flertal gånger förmedlas mer eller mindre obehagliga doftintryck: det är inte enbart världen som luktar illa, också lusten beskrivs som förskämd och unken medan både förbannelsen och fruktan kännetecknas av en skarp lukt (*LT*, s. 25, 86). En kombination av sinnesintryck ger upphov till ord som ”gråflottig” samt till att grämseln färgbestäms som just gul (*LT*, s. 58). Dessa intryck går ofta via kroppen: åtrån innebär att ”bloden vällde mörk och tjock genom ådrorna” medan förintelseskräcken suger sig in genom huvudpersonens porer (*LT*, s. 35, 29). Fåglar, spindlar, möss och hundar återkommer i olika skepnader och verkar fungera ställföreträdande för de människor som saknar

kontakt till både sig själva och varandra. I vissa sammanhang utgör de uppenbara symboler för ett själstillstånd: när Lars ligger sjuk iakttas han av en ruggig fågel med elaka ögon. När Lisbeth förgäves väntar på Lars betraktar hon en ”stor, hungrig” spindel som långsamt flyttar sina ”äckliga ben” (*LT*, s. 134f, 80).¹⁸¹ Själva ordet ”äcklig” återkommer också ett flertal gånger, även i något oväntade sammanhang: ”han öppnade dörren och såg, att rummet var smutsigt och motbjudande. Fönstren voro äckliga. Han kände lust att kråkas, då han såg ut genom dem” (*LT*, s. 22). Läsaren blir inte sällan överrumplad av de starka reaktionerna, som konsekvent ter sig häftigare än de situationer de aktualiseras i. De frekvent förekommande maskarna, slemmiga, långa och vita, ger i bokens kontext associationer till lik (*LT*, s. 10, 53, 137). Något som går igen konsekvent är personifikationerna, det vill säga att saker och fenomen tillskrivs mänskliga egenskaper och handlingsmönster: möglet smyger, (*LT*, s.141, 123) tomheten sörjer, (*LT*, s. 26) sanden skrattar och gycklar, (*LT*, s. 27) spegelbilden viskar, (*LT*, s. 86) och hjulen talar (*LT*, s. 27). Denna tendens understryker den mänskliga handlingsförämningen – till och med tingen ter sig mer aktiva än de människor som enbart förmår betrakta. Samtidigt aktualiseras en poetisk och återigen stämningsskapande dimension: kvällen känner sig ”kylig och ensam”, rönnen ler eller håller andan, rummet vakar och andas (*LT*, s.165, 168).

Olof Enckell har framhållit att Olsson, ”på grund av sin komplicerade psyke hade svårt att finna en uttrycksform, som adekvat skulle motsvarat hennes eget temperament med dess ambivalenta behov”.¹⁸² Också Birgitta Svanberg menar att Hagar Olsson i ungdomsverken ”knappast funnit sin stil”.¹⁸³ Det ligger naturligtvis nära till hands att avfärda de stilmässiga svängningarna som exempel på (den unga) författarens bristande gestaltungsformåga. Men de kan också uppfattas som en enveten strävan hos texten att inviga läsaren i en dekadent värld, där ett kaotiskt

181 Om spindeln som motsägelsefull, dekadent symbol för dödsskräck se till exempel Parente-Čapková (2014), 79.

182 Enckell (1949), 102.

183 Se Birgitta Svanbergs artikel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (2012), ”Med ansvar för hela mänskligheten”, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/med-ansvar-f%C3%B6r-hela-m%C3%A4nskligheten>. [15.6.2015].

språk uttryckligen bidrar till att på läsaren överföra det känslomässiga myller, det obehag och den förvirring, som karaktäriserar huvudpersonen. Den kaotiska uttrycksformen förmedlar hans ambivalens och tvärra kast mellan ångestfylld handlingsförklarning och febril aktivitet.¹⁸⁴ Typiskt för den dekadenta stilen är att på bekostnad av en begriplig helhet lyfta fram enskilda delar eller meningar – det enda alternativ som står till buds i en värld stadd i förfall.¹⁸⁵ Modernitetens allmänna värdeupplösning gestaltas via ett språk där ingenting längre framstår som stabilt eller enhetligt, där gränsen mellan högt och lågt, stort och smått, komik och allvar är utsuddad. Om romanen hade skrivits på en prydlig svenska, och varit stilistiskt konsekvent, hade den obehagsstämning som nu suggereras fram på formmässig väg, heller inte blivit aktuell. Den grundstämning av melankolisk uppgivenhet – ”vad tjänar det till”? – som texten i sin helhet frammanar är sist och slutligen mer betydelsebärande än själva handlingen.

Självreflexion och sanningssökande

Lars Thorman och döden både inleds och avslutas på traditionellt dekadent sätt: med ett kallt och stelt lik. I inledningen är det vännen Lambek, tidigare njutningslysten flanör, som nu ligger död i sin kista.¹⁸⁶ Trots att släkt och vänner samlats kring liket känner Lars Thorman sig ensam mitt i församlingen.¹⁸⁷ Han funderar över sin relation till vännen och inser

184 Johan Lundberg (2000, 25) har skrivit om ambivalensen som stilgrepp i dekadensens kultroman *À Rebours* (1884). Lundberg menar att Huysmans bok utmärks av en litterär teknik där varje begrepp tenderar att slå över i sin motsats, detta i enlighet med upplevelsen av värdeupplösning och instabilitet. Till exempel utmynnar skildringarna av det sakrala i dess avigsida, i svarta mässor och häxsabbater. Lundberg menar att en ”fundamental ambivalens inympas i textmassan”. Resultatet blir att texten kommer att upplevas som lika instabil som den moderna värld hjälten försöker undkomma.

185 Jfr Lyytikäinen (1997), 29.

186 Om de frekventa begravnings- och likvakemotiven i det sena 1800-talets litteratur, se Lundberg (2000), 110ff.

187 Som Päivi Molarus (1998, 158) noterat är detta typiskt för dandyns upplevelse av sitt sammanhang – också i offentligheten upplever han sig som ensam och är fullt upptagen av privat självreflexion.

att de båda förföljts av samma ”kalla djävul” (*LT*, s. 8). När Spionen harklar sig och pekar på Lambeks lik, plötsligt försett med ett elakt stensikte, sammanfattar Lars Thorman sin upplevelse: ”Grym var döden. Och stumheten, stelheten kvävde” (*LT*, s. 9). Här introduceras den stumhets- och stelhetsmetaforik som överlag präglar både huvudpersonen och romanen som helhet. Medan begravningståget långsamt rullar framåt ilar också Lars Thormans liv förbi inför hans inre blick. Han ryser trots värmen och inser att det snart är hans tur. Romanens melankoliska grundstämning slås fast:

Snart får väl jag, tänkte han, och tomheten står på min grav och sörjer.
Och den tynger med hela sin tyngd över mig. Han greps av ångest. Ångest att icke hinna, ångest att lämna tomhet bakom sig. (*LT*, s. 26)

I romanens första kapitel grubblar Lars Thorman över de händelser som föregick vännens frånfälle, även om läsaren sedan inte får veta den egentliga orsaken till detta. Uppenbarligen har Lambek fungerat både som förtrogen och som auktoritet för sin vän. Lambek har en betydligt mer avslappnad inställning till livet men lyckas inte övertyga Lars Thorman trots sitt propagerande för en mindre krävande livshållning. Slutligen utspelar sig en scen som förbryllar läsaren: Lars Thorman smyger sig in i Lambeks sovrum, tydligen med avsikt att göra vännen illa, men hejdar sig när han vaknar och deras blickar möts. Avslutningsvis heter det: ”som en knäracka kröp Lars Thorman vid Lambeks fötter” (*LT*, s. 20). Lars Thormans undergivenhet är med andra ord total. Senare får vi veta att det är Spionen – ”en utpräglad regissörstalang” – som iscensatt ett brodermord i Lars Thormans fantasi (*LT*, s. 22f).

Lars Thormans ambitioner är överlag goda men omöjliggörs av denna ”Spion” som han alltså är hårt ansatt av. Spionen följer honom ständigt och skrattar hånfullt åt varje existentiellt projekt han ger sig i kast med. Lars beskriver sin följeslagare:

Vet du vad det vill säga att alltid känna en annans närvaro utan att du ser någon, alltid höra tassande steg smyga efter dig även till ditt lönnrum, känna, att varje rörelse, varje min är bevakad, att du blir kraftlös och

motståndslös, emedan spionen långsamt suger ut ditt inre med sina ögon, som glo? (LT, s. 13f)

Det så kallade onda ögat återkommer ofta i sekelskifteslitteraturen, som ett inslag i den martyroll som uppvisar paranoida drag.¹⁸⁸ Lars Thormans spion kan ses som romanens effektfulla symbol för en överdimensionerad självreflexion, för likaledes överdimensionerade sanningskrav och för det intellekt som slår ut intuitionen.¹⁸⁹ Lars Thorman kan inte få någon ro eftersom ett enträget ”varför” ständigt gör sig påmint (LT, s. 23). Lars inser att Spionen egentligen är en del av honom själv, att det är hans själ som står bakom honom och ”grinar och glor” (LT, s. 22). Spionen förlöjligar också genom sitt ständiga skratt: ”Och det är intellektet som skrattar. Där sitter en gammal man framför en blank spegel. Bittrare, torrare, mera skeptisk och hånfull blir han för var dag” (LT, s. 38f). Återvinnandet av det traditionella spegelmotivet understryker att det handlar om modern självrannsakan vars konsekvenser kan ses som både etiska och estetiska. Resultatet av Lars Thormans grubblerier är ett oärlighetskomplex – han plågas ständigt av att han aldrig förmår vara ”sann”. ”Vad tjänar det till” frågar Spionen dessutom varje gång han aktivt försöker handla rätt eller göra gott. Spionens gloende, hans mest påtagliga karaktäristika, ger upphov till en i det närmaste total handlingsförklammning hos Lars Thorman. Därför kan Spionen ses som en variation på det i sekelskifteslitteraturen vanliga Medusamotivet. I den tidiga 1900-talslitteraturen kunde den fasansfulla gorgonblicken som förstelnade individen utnyttjas som symbol för olika besläktade och förlamande makter i tiden: skepticismen, fatalismen och determinismen, ödet eller dödsångesten.¹⁹⁰

Instället för att, som till exempel Ruin och Enckell, avfärda Lars Thormans överreflexion som patologisk, kan man se den som en modernitetsmarkör

188 Jfr Ahlund (1994), 103f.

189 Olof Enckell (1949, 67) drar en parallell till Jacob Casimir i Runar Schildts *Häxskogen* (1920) när det gäller det oärlighetskomplex som omöjliggör alla spontana och ”äkta” känslor.

190 Ahlund (1994), 21. I Levertins *Lifvets fiender* plågas huvudpersonens Otto Imhoff av efterhängsna förföljelsefantasier som framträder när han på väg hem från jobbet sitter på spårvagnen. I ett fristående kapitel skildras sedan en århundraden lång kamp mellan ”Scepsis” och ”Caritas”,

och som resultatet av den överstimulering som livet i den urbana miljön resulterar i. Också Lars Thorman försöker fly genom att söka sig till landsbygden, men dras snabbt tillbaka till storstadens ångestfyllda massor. Staden blir en "grav", symbolen för förstelning och förfrysning – för ett mänskligt själstillstånd.¹⁹¹ Stadens invånare förkroppsligar dess "grådaskiga söndagsmara" (*LT*, s. 9). Här är reaktionen förenlig med dekadenslitteraturens allmänna och elitistiskt utstuderade människoförakt samt dess avsky för den konventionella, småborgerliga smaken.¹⁹² Lars Thorman känner vanmakt inför tillvaron som genomgående beskrivs som grå, smutsig och unken. Han beskådar "förstadstarvligheten" med dess enkla och fattiga gator men erkänner samtidigt än en gång att dessa tarvlighetens blickar riktas mot honom ur hans egen själ (*LT*, s. 37, 22).

Lars Thorman är inte ensam om sin upplevelse. I den svenska dekadenslitteraturen återfinns förvirrade och förföljda män i urbana sammanhang och böcker som har tolkats som psykiatriska fallstudier.¹⁹³ Den samhälleliga degenerationen har flyttat in i individen och plågar honom inifrån. I *Lars Thorman och döden* kompliceras skeendet ytterligare när dödsmissionen urartar. Storstadens larm och överskott av intryck ger inte enbart upphov till inre tomhet och alienation hos individen utan utgör också en perfekt grogrund för både fanatism, populism och

en kamp som slutligen avgörs i modern tid, till förmån för Scep sis. Enligt Claes Ahlund kan Scep sis jämföras med de många skräckinjagande Medusahuvudena i sekelskifteslitteraturen. Både Scep sis och Medusa representerar den ångest och oro som tvivel och sanningssökande ger upphov till när den trygga Gudstilliten gått förlorad. Ahlund påpekar att Scep sis äger andra släktingar i "Den Gamla Heliga" och "Svartfågeln" i Heidenstams *Hans Alienus* (1892). Lars Thormans Spion närvarar också som en ruggig, elak fågel, som ger ifrån sig otäcka läten och som betraktar honom intensivt.

191 Jfr Ahlund (1994), 119.

192 Till exempel i Huysmans *À Rebours* (2005[1884], 56) definierar huvudpersonen sig själv i förhållande till en obildad och korkad omvärld: han drabbas av insikten om att de flesta människor är antingen skurkar eller idioter och han plågas av deras tråkiga prat och allmänna åsikter. I L. Onervas *Mirdja* ingår ett stycke där den kvinnliga huvudpersonen uttrycker sin motvilja inför de folkliga massor, som beskrivs som motbjudande och påflugna, se L. Onerva (2002[1908]), 152-156.

193 Ahlund (1994), 104.

kommersialism. Allt ”originellt” går hem, oavsett om det är humbug eller inte:

Alla slags dödsskalleprydnader voro eftersökta. Örhängen, kråsnålar, broscher, spännen, och i synnerhet ringar pryddes med det grinande döds-
märket. Författarna frossade i ändlösa analyser av dödsensationer, målarna
trängde sig på döende för att studera deras mimik och på torgen bjödo
skalderna ut sina hymner till döden, livets mognad. Kort sagt, döden var
modern. (*LT*, s. 133)

Här blir textens ironiska civilisationskritik och dekadensens sätt att kommentera sig själv tydlig. De goda avsikterna och det filosofiska frälsningsbudskapet noteras inte utan spårar ur i något som (anakronistiskt) kan uppfattas som modern konsumtions- och populärkultur. Också döden går från lugnande botemedel mot det mest förskräckliga till tvivelaktigt frosseri i ytlighet. Skeendet slår med andra ord över i sin motsats. Modellen är tidstypiskt dekadent: de sociala missförhållandena blir inte sällan tecken på eller direkta orsaker till den sjukdom som så småningom framträder.¹⁹⁴ Fysisk sjukdom och moraliskt förfall hänger alltså ihop.¹⁹⁵ Den ”bekännelsebok” Lars Thorman skriver är så dålig att den just därför blir populär, vilket ytterligare kan ses som ett understrykande av massornas förmodade oförmåga till självständigt tänkande.¹⁹⁶

Den melankoliska diletantan och dödstatematiken

Inom dekadensen sammanfattar dilettantmannens representation det modernas ”tragedi”. Denna tragedi innebär en kulturell föreställning om geniets slutgiltiga död, samtidens oförmåga att skapa nytt och dess sätt att därför endast producera bleka kopior av det förgångna.¹⁹⁷ Dekadensens självutkorade hjälte är oftast diletantan – en mer eller

194 Mosse (1996), 81.

195 Jfr Berheimer (2002), 140.

196 Även här kan man dra en parallell till Huysmans (2005[1884], 56) huvudperson som för var dag blir mer övertygad om att den ”allsmäktiga”, stora publiken sparar sitt beröm för de böcker som saknar både tanke och stil.

197 Lyytikäinen (1997), 164.

mindre misslyckad person vars enda verkliga konstnärliga bedrift är det egna livet, som utformats som ett slags konst. Dilettanten befinner sig i ett tillstånd av permanent melankoli. Som Pirjo Lyytikäinen påpekat komprimerar Paul Bourgets analys av den moderna melankolin dekadensens stämningar och utgångspunkter. Enligt Bourget sammanfaller den moderna sensibilitetens tre hörstenar hos dekadensens paradigmatiske företrädare Baudelaire: religiositeten, förgiftad av tvivel, men bevarad som längtan efter det heliga, transcendentala eller ideala; sensualiteten, befriad från traditionell moral men som fritt förverkligad njutning en källa till leda; det vetenskapliga tänkandet, som analyserar sönder det mesta och omöjliggör direkt upplevelse. Kombinationen av dessa tre leder obönhörligt till melankoli.¹⁹⁸ När symbolismens drömmar och illusioner inte längre fungerar livgivande kan den dekadente antingen försjunka i apati eller aggressivt vända sin energi mot de värden som uppfattas som förlegade eller de känslor som dittills tätt sig heliga.¹⁹⁹

Lars Thorman framstår som en nästan övertypisk, söndertrasad och melankolisk dilettanthjälte. Den bekännelsebok han så småningom publicerar är en kopia av honom själv och beskrivs som ”pervers” respektive ”torr och smaklös”, skriven som den är ”utan spår av talang” (*LT*, s. 99). Paradoxalt nog uppvisar Lars Thorman också dilettantmannens ”goda sidor” i form av intellektuell rörlighet och sensibilitet. Han känner och upplever starkt, men kan på grund av sin skepticism inte fästa sig vid någon specifik tro eller ideologi. Hans sorg har egentligen ingen särskild, urskiljbar orsak, något som är typiskt för det melankoliska tillståndet överlag.²⁰⁰ Han längtar ständigt efter något högre, men kan inte själv visualisera eller konkretisera detta. Han drivs av stark lidelse, men när den ska omsättas i handling, drabbas han av vanmakt, äckel eller räds-la – ett scenario som inte minst i den ovan nämnda *Sensitiva amorosa*

198 Ibid., 81.

199 Ibid.

200 Ibid., 78.

ständig återkommer. Melankolin tillspetsats sedan i föreställningen om Guds död.²⁰¹

Sekelskiftet är fixerat vid tanken på den ärftliga degeneration som anses sätta sin prägel på mänskligheten så till den grad att denna i sin helhet uppfattas som dödsmärkt, eller levande död.²⁰² Det inledande motot för *Lars Thorman och döden* härstammar från Levertins *Diktare och drömmare*: ”Döden, fruktar du den så Apollonius? Märker du icke, hur det är för den vi hemlighetsfullt mogna”. Intrigmässigt påminner Lars Thormans dödskamp om banktjänstemannen Gustaf Klerckens i K.A. Tavaststjernas *I förbund med döden* (1893). ”Endast genom att du blivit vän med mig, kan livet få värde för dig” sammanfattar Döden sin roll när han tar in på hotell tillsammans med Klercken och delar bädd med sin olyckliga husbonde.²⁰³ Till en början är det den såkallade ”likdjävulen” som symboliserar döden för Lars Thorman, mot slutet av romanen tar ”Den tyste” över. Någon utvecklingsprocess är det ändå inte nödvändigtvis fråga om utan en för sekelskifteshjälten traditionell pendling mellan dödskräck och dödslängtan.²⁰⁴ Lars Thorman både längtar efter och känner skräck inför döden men är för matt och för trött, till och med för att dö.

Begreppet ”döden” i romantiteln syftar dels på Lars Thormans fysiska och förestående, dels på hans andliga död som redan inträtt. Lars

201 Ibid., 79.

202 Jfr Lyytikäinen (1998), 13; (1997), 166.

203 Tavaststjerna (1925[1893]), 7, 15.

204 Som Pirjo Lyytikäinen (1997, 66) framhållit – via en läsning av Eino Leinos *Tuonelan Jousen* (1898) – kan mening också sökas i det undermedvetnas djup, i självaste dödsriker: ”aateen’ kasvualustana on kuolema ja yö, vedenalainen syvyys, synti ja aine; toisin sanoen kaikki mikä uusplatonismissa sijoittuu valoon ja elämään samastuvan hengen vastakohtaksi. Matka Tuonelaan on näin ollen ambivalentti. Kuoleman uhmaaminen on ylipäättään materian voimien uhmaamista ja aateen etsimistä oman alitajunnan pimeydestä”. ”Tankens/idéns grogrund är döden och natten, undervattensdjupen, synden och materian; med andra ord allt det som utgör motsatsen till den ande som inom nyplatonismen förknippas med ljus och liv. Resan till dödsriket är således ambivalent. Att utmana döden innebär att utmana materiens krafter och att utforska det egna undermedvetna och dess mörker. (övers. EK)

Thorman känner sig nedbruten också kroppsligen, av den ärftliga sjukdom han bär på och som gör att han ”kände den långsamma, falska och skoningslösa förstörelsen rinna i sina ådror”(LT, s. 86). Ofta känner han sjukdomen ”suga och värka” i blodet och han förmår inte bli fri från den ”pinsamma” känslan av ”dold smuts”(LT, s. 103). Vilken sjukdom Lars Thorman lider av förblir höljt i dunkel. Det kunde vara fråga om den skambelagda sjukdom som också fungerar som allmän degenerationsmarkör eller ”hemlig kod” i naturalismens och dekadensens litteratur, det vill säga syfilis. Sjukdomen var obotlig in på 1900-talet och sjukdomsförloppet lömskt och individuellt. Dess utbredning tycktes hota mänsklighetens fortplantningsmöjligheter.²⁰⁵ Också Lisbeth, som omsorgsfullt inrett ett hem och som drömmer om barn, inser vidden av katastrofen och drabbas av ångest. För henne och Lars existerar inte längre någon framtid och deras generation är uppenbarligen dömd att bli den sista (LT, s. 59, 111). Lars Thormans psykiska och fysiska svaghet leder till sterilitet och död, också för den avkomma som knappt hunnit bli påtänkt.

Den andliga aspekten av döden har jag tangerat ovan. Spionens ständiga gloende och grinande omöjliggör ett gott liv men symboliserar också en plågsam medvetenhet om Guds frånvaro i en allt mer sekulariserad värld. Förgäves söker Lars Thorman tröst i bibeln men finner bara en räcka ”du skall” och ”du skall icke” (LT, s. 12). Sedan barndomen har Lars Thormans förhållningssätt varit bokstavstroget. Som barn stavade han sig igenom moderns postilla, skrev omsorgsfullt ner det han mindes av predikan och drabbades av våldsamma samvetskval när han sedan inte förmådde minnas allt utantill. ”Vartill tjänar det” började han så småningom fråga sig och lade slutligen bibeln på hyllan, där den dammade igen (LT, s. 12f). Ordet ”döden” i romantiteln syftar följaktligen också på Guds död, på huvudpersonernas avsaknad av tro:

Du vet Lisbeth, att jag ej kan tro, talade Lars vidare. Ty man spionerar på mig. Var gång jag känner mig gripen, har jag en skams förnimmelse av att han står bakom knuten och grinar. Och det gör slut på allt. Min Gud, min själ, min tro, allt blir dunst och dimma inför de stickande ögonen. Och ändå kan jag i lönnliga stunder på mina knän bedja till Gud, till detta

205 Witt-Brattström (2007), 86f.

ingenting. Skeptikern och cynikern Lars Thorman ligger ömklig inför Gud. Men hjälpen, som han bad om, kommer aldrig, endast spionens skratt bakom knutarna. (*LT*, s. 67)

Också Lisbeth ber förgäves till en Gud ”som hon ej trodde på” (*LT*, s. 79) och blir utskrattad av Marianne som varmt talar för den nya sinnligheten och som menar att religionen definitivt är passé.

I *Lars Thorman och döden* görs med andra ord en koppling mellan den gloende Spionen/Scepsis/Medusa och Gud/det Heliga. I romanen är Gud närvarande enbart i sin plågsamma frånvaro. Motivet är vanligt i sekelskifteslitteraturen. Redan hos Schiller (och sedermera till exempel hos Tegnér) förenas en skepsis mot en överdriven tilltro till det mänskliga intellektets möjligheter med en både mystisk och påtagligt konkret bild av den förlamning och förstelning som drabbar den som djärves skåda det som kan kallas Sanningen, det Absoluta, det heliga eller Gud. Medusas fasansfulla blick möter den sanningssökare som inte nöjer sig med ”tingens behagliga ytsida” – motivet stiger i popularitet vid sekelskiftet.²⁰⁶ I en äldre tradition (till exempel den judiska) uppfattades gudens *närvaro* som så mäktig och fruktansvärd att ingen människa förmådde skåda den. Sekelskiftesmänniskan möter istället en frånvarande, död eller av sjukdom plågad gud, en grinande mask med tomma ögonhål.²⁰⁷ Lars Thorman upplever att han är utslungad i ”det konturlösa intet” och att ”icke-varat” är upphovet till hans förlamande plågor (*LT*, s. 27). Han riskerar ständigt att uppslukas av tomheten: ”Då är jag icke-varat, en villa, en lögn, som aldrig funnits och aldrig kan finnas” (*LT*, s. 76). Dödsskräcken i *Lars Thorman och döden* är sist och slutligen skräcken för det tomma okända i sekulariseringens och naturvetenskapens tid.

Könsproblematik: maskulina kvinnor, feminina män

Dekadensens kvinnouppfattning är som känt kontroversiell. Bram

206 Ahlund (1994), 190.

207 Ibid., 191.

Dijkstras ofta citerade exposé över sekelslutets kvinnobilder, *Idols of Perversity* (1986), talar för sig själv. Frapperande är inte minst den symbolik som ständigt återkommer hos de manliga konstnärerna: kvinnan försjunken i sig själv via en sensuell spegelbild, kvinnan som passiv, död, sovande eller som måne, kvinnan och den syfilitiska blomman, kvinnan som orm, katt, medusa eller sfinx.²⁰⁸ Dijkstra lyfter fram den manliga rädslan inför en förestående förlust av dittills självklara privilegier som utslagsgivande.²⁰⁹ I bakgrunden lurar givetvis myten om Narkissos, uppenbar för varje betraktare. I kvinnlig skepnad är Narkissos förknippad med både spegeln och vattnet. Kvinnor i vatten förekommer ofta i sekelskiftets bildkonst – i kombination både svalkande lockelse och manligt drunkningshot. Beträktarens reaktion inför sekelskiftets bilder är inte sällan ambivalent. De kan tidvis både tilltala med sin avväpnande, svala skönhet och framstå som fränstötande fantasier kring fasa och galenskap. Det manliga självhävelsebehovet, som resulterat i ett mer eller mindre totalt berövande av objektets alla mänskliga egenskaper, avslöjar också den omfattande maskulinitetskris jag tangerat ovan.²¹⁰

Ebba Witt-Brattström har beskrivit hur allt kvinnorelaterat patologiseras hos de manliga samtidsförfattarna, och hur det dessutom presenteras som smittsamt, inte minst hos Ola Hansson. Enligt Witt-Brattström är det både ”demokratismen” och kvinnoemancipationen som här görs till syndabockar, eftersom båda bidrar till att förvandla kvinnan till en ”dubbelmänniska med kvinnliga organ och manlig själ”.²¹¹ Denna dubbelhet understryks också i *Mirdja* där det ständigt förhandlas kring protagonistens könstillhörighet. *Mirdja* är mer än kvinna, inte kvinna överhuvudtaget, både kvinna och man, samtidigt. Beroende på vem

208 Dijkstra (1986), 62, 127,140ff, 305.

209 Ibid., 265. Till sitt material förhåller sig Dijkstra (1986, 49) ironiskt överseende: ”A major artistic principle at the turn of the century was that if something seemed to catch the viewer’s attention, more of that something in a single image was unquestionably better”. Den som tar sig an dekadensens litteratur kan i många fall dra samma slutsats. Å andra sidan har Dijkstra kritiserats för sin ensidiga bild av ett patriarkaliskt sekelskifte, se till exempel Lundberg (2000), 29.

210 Mosse (1996), 84-92.

211 Witt-Brattström (2007), 135f.

som betraktar henne understryks olika karaktäristika och hon tillskrivs därför både maskulina och feminina attribut. Men som Viola Parente-Čapková påpekar i fallet Mirdja sker här en fränkoppling mellan femininitet och kvinnor ("flesh-and-blood women"). Parente-Čapková associerar fränkopplingen till den androgyna gestalten, populär i symbolistisk och dekadent konst.²¹² Rita Felski associerar samma fenomen till en allmän uppfattning om den moderna könsidentitetens instabilitet och mobilitet, något som enligt henne leder till att det feminina nu också förkroppsligas av de manliga esteterna.²¹³ Denna poäng är central, inte minst för förståelsen av hur dekadensen föregår det queera fränkopplandet av män och maskulinitet respektive kvinnor och femininitet.

Som George L. Mosse framhållit, utsätts den normativa maskuliniteten för ett flertal attacker under sekelskiftet, vilket är upprinnelsen till den maskulinitetskris han beskriver i boken *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996). En central orsak till krisen är enligt Mosse det tilltagande ifrågasättandet av den traditionella kvinnorollen och den samtidiga framväxten av "omanliga" män och "okvinnliga" kvinnor. Detta utgjorde, i kombination med den begynnande kvinnoemancipationen, ett hot mot den traditionella könsfördelningen, betydelsefull för konstruktionen av modern maskulinitet. De könsmässiga normbrotten fick ett understöd inom tidens litterära och konstnärliga avant-garde.²¹⁴ Som bidragande orsaker lyfter Mosse fram ett flertal sociala och kulturella fenomen som de teknologiska framstegen, rädslan inför en sjunkande nativitet, hotet från vitt skilda sjukdomar som syfilis, tuberkulos och hysteri samt det faktum att sexualiteten (också i sin icke-heterosexuella variant) så småningom tagit steget ut ur det privata och blivit en allmän angelägenhet. Dekadensen, ibland gestaltad som sensibilitet och förfining, förkroppsligades inte sällan av en androgyn figur.²¹⁵ Allt detta

212 Parente-Čapková (2014), 41.

213 Felski (1995), 94f. Till denna problematik återkommer jag i samband med avhandlingens tredje kapitel.

214 Mosse (1996), 78.

215 Ibid., 81.

resulterande sammantaget i att maskuliniteten, också som symbol för samhälleliga ideal, måste försvaras med större emfas.²¹⁶

Enligt Birgitta Svanberg är kvinno-skildringen i *Lars Thorman och döden* schablonmässig. Hon menar att den därför synliggör kvinnans plats och roller i ett "traditionellt, maskulint universum".²¹⁷ Jag uppfattar att både mans- och kvinno-skildringen är mer komplicerad än så och att det maskulina universumet mildt sagt satts i gungning.²¹⁸ De motiv som avhandlats ovan, det vill säga intellektets övertag, dödsångesten, gudsfrånvaron, rädslan för fysiskt och psykiskt förfall kopplas i romanens sammanhang till en omförhandling kring kön.²¹⁹ Genom att bejaka ett tillstånd av instabilitet och upplösning utmanar alltså sekelslutskonsten, liksom dess efterdyningar, det ålderdomliga 1800-tals-samhället och dess normer.²²⁰

I Lars Thormans maskulina "universum" ingår två mansgestalter, Lambek och Filip. De beskrivs som ett slags dandy- eller flanörgestalter och de tampas med ungefär samma problematik som Lars Thorman. Även om de tillhör (den övre) medelklassen och arbetar som lektorer och psykologer, försöker framförallt Filip efterlikna aristokratins män vad beträffar stil och livshållning. Som jag tidigare konstaterat är Lars Thorman däremot underordnad i förhållande till både Lambek och Filip: han beskrivs som en "hundnatur", försedd med "en strykrädd pudels rörande blick" (*LT*, s. 20, 100, 43). Hans position i förhållande till männen är med andra ord ställvis mer feminint än maskulint definierad. Den trötta handlingsoförmågan delar de däremot och i Filips fall är den upphöjd till filosofiskt rättensnöre. Med hjälp av "andens intuitionskrafter" ska

216 Ibid., 79.

217 Svanberg (1995), 197f.

218 Jfr Ebba Witt-Brattströms (2007, 138) beskrivning av kvinnor som invaderar männens (o)medvetna som Medusor, vilket leder till manlig kraftlöshet och impotens. Enligt Witt-Brattström utgör detta dekadensen, "satt på formel".

219 Jfr Ahlund (1994), 191.

220 Jfr Lundberg (2000), 30.

individens lösgöra sig från allt materiellt, dock utan att realisera någon endaste idé:

En idé, som är stadd i ständig utveckling, kan ej realiseras. Om jag därför vill gå framåt steg för steg utan att stanna, får jag ej binda min andes krafter i materia. Därför, då jag älskar en kvinna, vill jag ej bruka henne, ty det vore att säga: nu är det nog. Ständigt vill jag ha henne hos mig, jag vill låta min kärlek frodas som ett gött svin i värmen av hennes behag och suga näring ur hennes väsen. Så låter jag min kärlek växa, tills den blir mig för stark. Då gör jag mig fri genom en självständig skapelse av min konst. Och jag är färdig för en ny kärlek utan att ha förflockat min stora känsla genom att låta den materialisera sig. Av samma skäl kan jag få mitt skönhetssinne att stegas till obegränsad höjd genom att anamma det fula. Genom att vältra mig i smuts kan jag tvinga min längtan efter renhet att utkristallisera sig till en ädelsten av fulländad klarhet. Jag kan finna glädje i att göra ont, därför att jag känner, att det goda inom mig då ej har någon annan utväg än att ständigt växa utöver sig själv. Så vaktar jag mig för att binda de intuitiva krafterna, och tid och rum dra inga gränser för dem. (LT, s. 64)

Filips cyniska provokation ger associationer till Bourgets novell ”Flirting Club” och till Huysmans antihjälte Des Esseintes. Filips ambivalenta inställning till kvinnor påminner också om huvudpersonens osäkra tassande kring könsfrågan i *Sensitiva Amorosa*: också här njuter mannen helst kvinnorna på avstånd.²²¹ Bourgets och Huysmans texter utgör en central intertextuell referens också i *Mirdja*. Poängen är att föredra likörens doft framom själva likören, att betrakta utan att röra, att iaktta utan att handla.²²² Övergripande framträder här det icke-levda livets problematik i formen av ett passivt iakttagande, närvarande i olika hög grad i all litteratur som anknyter till dekadensen. För att undkomma den reella världen upprättar den dekadente en högst personlig, artificiell antiavärld. I skydd av sina egna, inte sällan orimliga, och i Filips fall utstuderat omoraliska resonemang kan han således avfärda samhällets moralföreskrifter. Det högstämnda, förkunnande draget i monologen står naturligtvis i bjärt kontrast till den krassa kvinnosyn som samtidigt blir aktuell. Kvinnor reduceras till utbytbara redskap för ”högre” syften. Både extremindividualismen och kvinnosynen bidrar naturligtvis till att

221 Jfr Witt-Brattström (2007), 139.

222 L. Onerva (2002[1908]), 112. Se även Lyytikäinen (1997), 115 och Parente-Čapková (2014), 76, 145. Lyytikäinen exemplifierar också med Ola Hanssons *Sensitiva amorosa* (1887), i vilken blicken ersätter den fysiska kontakten.

dilettanten ohjälpligt förblir ensam sedan de förhatliga massorna gått hem, något han är medveten om och inte sällan lider av.

Lars Thorman beundrar sin vän och hans retoriska förmåga men uppfattar samtidigt att något är ”vrångt” i hans monolog (*LT*, s. 64). Understrykandet av det retoriska bidrar till att etablera Filips position som dandy och hans monolog som ett slags performans, klart beroende av sin publik.²²³ Det maskulina i romanen kan alltså knappast betraktas som ”traditionellt” eftersom uttrycken för det varierar, dels genom att de olika männen växlar mellan olika dekadenta attribut (flanörens, dilettantens, dandyns), dels genom att Lars Thorman själv pendlar mellan en feminint och en maskulint konnoterad position. De misogyna inslagen är uppenbara reaktioner på en krisande maskulinitet, något som enträget försvaras, men som inte längre är enhetligt och vars överordning börjat ifrågasättas.

I egenskap av förintelsehotad man tävlar Lars Thorman om makten med sekelskiftets nya och stegvis allt mer emanciperade kvinna. I romanen återfinns en stiliserad spegelscen som kastar ett förklarande ljus över helheten: en okänd kvinna sitter i skuggan med en blomma och en spegel.²²⁴ Långsamt plockar hon sönder blommans kronblad samtidigt som en man närmar sig. Bilden andas erotiskt laddad idyll – de vita blommorna på marken bevittnar en man vars steg tillsvidare är en älskares lätta. Idyllen löses plötsligt upp när mannen, över kvinnans axel, får syn på sin egen bild och blick i spegeln. Scenen utmynnar då plötsligt i desillusion och rädsla. Mannen flyr medan han hör ”Erinyers hot i hemlig natt”, som en ”genomträngande, hetsande ton” och känner ”barnets skrämse!” för det främmande (*LT*, s. 161, 167).²²⁵ Här är det alltså

223 Om dandyism hos Wilde, Baudelaire och Huysmans, se Nylén (2005), 32-35.

224 Scenen för tankarna till den finländska sekelskifteskunstens många bilder av kvinnor som speglar sin själ, inte i källan, utan i blombladen, till exempel Beda Stjernschantz melankoliska idyll ”Primavera” från 1897 eller Väinö Blomstedts ”Francesca” från samma år.

225 I grekisk mytologi hämndens gudinnor, som bestraffar den brottslige mannen. Motsvarar romarnas furier. Brottet i sammanhanget,

uttryckligen i kvinnans spegel mannen urskiljer sin egen bild och sin bräckliga litenhet, varpå han flyr.

Förutom grinandet och gloendet plågas Lars Thorman av ett lätt, ”vitt” skratt som förföljer honom. Det ”baksluga” skrattet återkommer ständigt, också på slutet när Lisbeth ligger död i sin kista, och det ”löpte kittlande fram längs hans nerver” (*LT*, s. 22). Skrattet är ett av Spionens redskap och uttryck men verkar också ha en koppling till kvinnan och till hennes intellektuella övertag.²²⁶ Under en krogkväll träffar Lars sin vän Filipis väninna, skådespelerskan Marianne.²²⁷ Lars förstår omedelbart att Filip väntar på något speciellt och hör sig för om hurdan denna Marianne är. ”Hon är kvinnan” utbrister Filip, och när denna sedan gör entré som sinnligheten personifierad, komplett med glimmande kattögon, blir Lars förhäxad:

Han satt stel och tyst, men han kände blodet oroligt springa under huden. Ty den vädrade kvinnan. Och den var stark, nästan stickande hos henne, denna doft av kvinna. Lars såg på hennes hals. Han såg den vita, fuktiga huden och följde pulsens slag därunder. Just där skulle han sugit sig fast som en igel. (*LT*, s. 35)

Under den sömlösa natt som följer plågas Lars Thorman av ”driftens djävlar” som nu vaknat inom honom. Följande kväll beger han sig till teatern där Marianne uppträder men plågas av att ”djävulsdansen gick” och går därifrån. Senare, när Lars i ett plötsligt anfall av högmod bestämmer sig för att mot alla odds erövra Marianne, ska han göra det ”om det så vore ur Satans famn” (*LT*, s. 77). Djävulen är dekadensens dionysiska och sinnliga sida och den dekadenta fantasins viktigaste sinnebild.

ursprungligen begått av Ayskylos Orestes, är mordet på den egna modern. Man har uppfattat att det finns en tydlig konflikt mellan maskulint och feminint i dramat samt att det belyser en övergång från patriarkat till patriarkat. Se till exempel Figlio (2001), 167.

226 Jfr Paglia (1990), 14. Enligt Camille Paglia representerar Medusas skräckgrimas den manliga rädslan för kvinnostrattet.

227 Enligt Bram Dijkstra (1986, 120) hade den kulturella klichén om kvinnans imitativa (inte skapande) förmåga etablerats redan kring år 1870. Dekadensens diletthanthjälte kan alltså också vara hjältinna, som i fallet Mirdja – kopplingen är lämplig eftersom kvinnan ansågs oförmögen till kreativt arbete, men skicklig i egenskap av till exempel skådespelerska eftersom hon då kunde utnyttja sin naturliga, imitativa förmåga. Jfr Lyytikäinen (1997), 165.

Identifikationen med djävulen understryker samtidigt den starka bindningen mellan trots och melankoli. Den dionysiska dekadensen får en samhällelig dimension i och med att den vänder sig mot kristen tro och förlegade värderingar.²²⁸ När Filips vänner samlas för att förbereda sig för Parisresan och mötet med den vise Saito är det uttryckligen Marianne som öppet hånar deras storstilade planer. Hennes gäckande skratt ”löd som en falsk ton i den höga symfonin” (*LT*, s. 72). Marianne tar avstånd från både religion och sekulära intuitionsläror och talar istället varmt för eros och sund sinnlighet.²²⁹ Hon genomskådar intuitionsbrödernas fanatism och ler åt dem, ”såsom man ler åt barn” (*LT*, s. 76).

Lars försöker närma sig Marianne på nytt, genom ett besök i hennes hem. Hon tar emot honom kyligt och förvånat och när han förvirrat försöker tala med henne gäspar hon och börjar uttråkad läsa i en tidning. Samtidigt är hon uppenbart beroende av hans dyrkan för att kunna upp-
rätthålla sin överordnade status. De kattlika, glimmande ögonen är det enda Lars ser när han slutligen går därifrån (*LT*, s. 35f). Lars inser att Marianne föraktar honom men han kan inte annat än tyst instämma i Filips beskrivning av väninnan. Nu transformeras hon från narcissist till en feminin Narkissos, både gudomlig och primitiv i sin motsägelsefullhet, både altruist och egoist:

Ja, hon var härlig. Och så underbart givande och full av motsatser. Hon var mjuk och vek, men på samma gång kall och nog för sig själv. Hennes ögon kunde stråla så vädjande mot en, men ibland tyckte man sig skymta en djävul. Leende och sugande gick hon i cirklar omkring en, gick vaggande och mjukt och falskt. (*LT*, s. 43)

Lars fortsätter ändå att träffa Lisbeth vars älvlika utstrålning försvinner varje gång Marianne dyker upp. Förutom djävulsattributet förnimmer

228 Lyytikäinen (1997), 211.

229 Här ekar ett tema som enligt Claes Ahlund (1993, 63) var ”kärt” i den radikalare genombrottslitteraturen – föreställningen om att ett undertryckande av könsdriften, förorsakat av kristen moral eller förkvävande samhällskonventioner, ger upphov till skadliga återverkningar på kropp och själ. I litteraturen opponerade man sig mot de läkare och vetenskapsmän som under det sena 1800-talet varnade för ett lössläppande av drifterna. Ahlund nämner textexempel som Strindbergs ”Dygdens lön” (1884), Stella Kleves ”Pyrrhussegrar” (1886) och Ola Hanssons ”Gallblomma” (1914).

Lars Thorman en ”sugande” känsla varje gång de ses, samtidigt som Lisbeth plösligt ter sig alldaglig och ful i jämförelse med Marianne (*LT*, s. 52). Sugandet återkommer sedan ett flertal gånger i olika situationer²³⁰ och verkar fylla samma funktion som ögonsymboliken – kvinnans intellekt, i kombinationen med den förödande sinnligheten, suger mus-ten ur mannen. Romantikens kvinnobild och den enkla indelningen av kvinnor som antingen *femme fatale* eller *femme fragile*, djävul eller ängel, problematiseras alltså inom dekadensen, vilket Pirjo Lyytikäinen noterat:

Dekadenssin kosketus tärvelee kurotuksen romantiikan (kuviteltoon) viat-
tomuuteen. Järjestyksen ja transgression vastakkainasettelussa *femme fatale*
on Dionysoksen sukua, vapauden ja luovuuden embleemi (...) ²³¹

Lisbeth inser vad som pågår, hon klagar och gråter i ensamhet. Även hon lystrar till Mariannes ”kvinnoskratt” och plågas av Lars passion för den kvinna Lisbeth uppfattar som oren och djurisk (*LT*, s. 69, 73). Marianne hänvisar däremot föraktfullt till de ”gamla flickorna”, vilket uppenbarligen inkluderar Lisbeth, och deras gudstro – egentligen bara ett substitut för ett förbjudet erotiskt liv: ”I dess sköte söka de gamla flickorna ersättning för otillfredsställd kärlekslängtan” (*LT*, s. 74). Här anspelas

230 (...) ”förtintelseskräcken hade sugit sig in genom hans porer” (s. 29), ”Blickar, som glodde, sögo sig in genom hans nacke (s. 13), ”Och han kände åter denna sugande känsla, som gjorde honom vild” (s. 53), ”Det hade varit tungt att låtsas glädje och förnöjsamhet, då grämelsen sög, att låtsa rikedom, då själen stod i trasor och att ge sken av färg och ljus, där det fanns blott grått i grått” (s. 84), ”Denna förbannelse var det, som sugit hans livsmod och som pinat honom på knä för att om välsignelse anropa den Gud, han fräckt förlöjligt” (s. 96). Begreppet förekommer i varierande sammanhang åtminstone tolv gånger. Till sekelskiftets föreställning om sexualitet hör denna kvinnliga vampyrism – något som suger livskraften ur människan. Jfr Lyytikäinen (1997), 158.

231 Lyytikäinen (1997), 129. ”Dekadensens beröring förstör möjligheten till ett uppnående av romantikens (föreställda) oskuldskraft. I motsättningen mellan ordning och transgression är *femme fatale* släkt med Dionysos, emblemet för frihet och kreativitet”. (övers. EK) På 1970-talet skrev Sandra M. Gilbert och Susan Gubar (2000[1979], 29) om manliga kvin-
nonkonstruktioner i litteraturen och menade ironiskt att ”(...)the monster may not only be concealed behind the angel, she may actually turn out to reside *within* (or in the lower half of)the angel”. Samtidigt underströk de att dessa dubbla kvinnor inkarnerar manlig rädsla för kvinnor och att de ”in their very freakishness possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts.”

eventuellt på bilden av det sena 1800-talets oskuld, som i brist på både man och passion tynar bort och dör men som samtidigt tydliggör kvinnans ofrånkomliga behov av en man, som hon dock aldrig ställer några krav på.²³² Marianne presenteras också som den absoluta motsatsen till denna ”gamla” typ, det vill säga som en aktivt handlande och i erotisk bemärkelse fri individ. Detta placerar henne dock i en position som i samtiden är förbehållen män, vilket i sin tur resulterar i konstellationen Lars – Marianne som ett dekadensens radarpar. Den effeminerade mannen möter och slår följe med den maskulina kvinnan.²³³ Ändå är och förblir kvinnan förkroppsligad ambivalens, en sfinx. Sfinxens figur används i vitt skilda sammanhang, och kan också anknyta till gudsfrånvaro och bli sinnebild för en värld utan mål eller mening.²³⁴ Även på denna punkt kan man skönja hur de olika dekadenta motiven i hög grad tangerar varandra och uppgår i samma problematik.

Mariannes lätta och vita, föraktfulla skratt blir ett led i det som förföljer Lars Thorman. Han försöker intala sig själv att segern över dessa makter så småningom ändå kommer att vara hans. När lidelsen enbart resulterar i kroppsäckel lägger han ut texten i en ursinnig monolog med sadistisk underton:

Hon ser, att hon suger mig, hon ser att lidelsen pressar sig fram mellan mina celler, och med sin vackra fot trampar hon på den som på en liten, slemmig mask. Hon föraktar mig.

Hennes lätta, vita förakt faller som spott på mig. Och de andra, de stimmande, som ej äro värda att lösa mina skoband, de följa efter som spottslickare och klappa mig vänligt på ryggen.

Men den stunden kommer, då jag skall trampa på dem och kasta dem ifrån mig som ruttna ägg. Och hennes lidelse skall jag piska, tills den ligger darrande på knä framför mig.

De häna nu och gnugga händerna, alla de stimmande. De peka på min vanskapta förbannelse och tjuta: se! se! Men jag skall riva min egen själ ut ur mitt bröst och med trasorna täppa till deras stora gap. Och hennes hala

232 Dijkstra (1986), 68.

233 Jfr Lyytikäinen (1997), 125. Jfr även Ebba Witt-Brattströms (2007, 16) beskrivning av Ola Hansson och Laura Marholm som dekadensens ”banditpar” och Terry Castles (1996) bok om Noël Coward och Radclyffe Hall.

234 Ibid., 214.

ögon skall jag tvinga att nakna se in i mina. Och det, som hon då ser, skall skrämma henne. (*LT* s.53)

Modellen är som tagen ur femme fatalens manuskript: den djuriska kvinnan behöver någon som tämjer, någon som är maskulint överordnad och som besitter barbariska krafter. Dessvärre får de dekadenta, svaga männen ofta hålla till godo med sadistiska fantasier av denna sort.²³⁵ Sekelskiftets sadomasochistiska konstellation och dynamik varieras dock ofta och innebär att förövare blir offer och vice versa.²³⁶ Ibland förskjuts rollerna så till den grad att de ter sig ombytta: den grymma, aktiva kvinnan ska fungera som botemedel för dekadentens apatiska narcissism. Det är uttryckligen Marianne som ska driva upp Lars ur hans ”slöhet” och handgripligen föra honom till ”livets gräns” (*LT*, s. 77). För den svaga mannen kan denna naturkraft alltså också innebära frälsning och lindring.²³⁷

Lars Thormans möte med den destruktiva Marianne handlar mer om hans tillstånd än om hennes. De bifigurer som förekommer ter sig sist och slutligen mer som projektioner av Lars Thormans olika sidor än som självständiga karaktärer. Filip är dekadensen personifierad, något som Lars både omhuldar och värjer sig mot. Marianne är femme fatalen som står i förbund med djävulen men som också representerar ett maskulint konnoterat förnuft. Lisbeth utgör Mariannes motsats med sitt ljusa, mjuka hår och sina rena drag, ända tills dekadensen – personifierad av Marianne – griper in och får Lars att upptäcka Lisbeths fula rynkor, orena hy och ovårdade naglar (*LT*, s. 46, 52). Nu är hon inte längre någon ängel, allra minst sedan hon förfallit till att uttala sig föraktfullt om Marianne: ”Hon är köttet” (*LT*, s. 67). Lars uppfattar visserligen Lisbeth som en besläktad själ, men drabbas av vrede inför den kvinna som ”sovt” och ”vaggat” honom. Denna vrede stiger uppenbarligen ur en känsla av

235 Ibid., 133.

236 Ibid., 138.

237 Lyytikäinen (1997), 126.

fullständig underordning: Lisbeths själ ska han åtgärda på samma sätt som Mariannes lidelse, den ska piskas ”som en hund” (LT, s. 67) .

Vaggandet antyder att Lisbeths roll i romanen också tangerar en modersroll, dels i förhållande till deras ofödda barn, dels i förhållande till Lars själv som framställs som ett ”lekande barn” då han är hos Lisbeth (LT, s. 51). Lisbeths modersroll understryks också genom det arbete hon efter avslutade studier inleder i en småbarnsskola, där hon beskrivs som högt älskad av de barn hon själv nu älskar (LT, s. 112). Beskrivningen av Lisbeth blir en pendang till den korta sammanfattningen av Lars Thormans barndom, hur han som liten gosse förtvivlat försökte blidka både Gud och sin egen mor genom envetet bibelstudium. Modern fungerar också som övergripande symbol för det liv som placerat den dödsmärkta Lars Thorman i en undergiven position och konstant behandlat honom illa:

Livet är en rik mor. Hennes sköte är välsignat och hennes smekning är fröjd och frid och ljus. Varför hatade hon mig? Skall jag okänd försvinna i kölden och mörkret utan att en enda gång få känna hennes stora, goda hand smeka mitt hår? (LT, s. 106)

Kvinnoporträtten i *Lars Thorman och döden* måste med andra ord granskas i relation till mansporträttet. Vem som sist och slutligen håller i piskan är inte självskrivet när maskuliniteten börjat falla sönder.

Berättarproblematik: från strykrädd pudel till knäracka

Som jag konstaterade inledningsvis och ska visa framöver, bygger Olssons berättarteknik på ett tvetydigt förhållande mellan olika berättarinstanser och olika former av fokalisering, till exempel i *Det blåser upp till storm* och *Chitambo*. I dessa romaner är protagonisten och jagberättaren dock en och samma kvinna. I debutromanen är huvudpersonen man – perspektivet är maskulint och präglas starkt av det manliga vänkotteri som Lars Thorman ingår i. Även om perspektivet varierar i *På Kanaanexpressen* är det också i denna roman huvudsakligen en man som för ordet. Att kvinnliga författare under det tidiga 1900-talet och under

mellankrigstiden använder sig av manliga berättare/protagonister eller en maskulint associerad poetisk form är inte helt ovanligt. Pia Forssell har dragit en parallell mellan Lars Thorman och Kersti Bergroths protagonist i romanen *Sixtus* (1916).²³⁸ Även hos dagdrivare som Sigrid Backman och Anna Åkesson förekommer manliga huvudpersoner.²³⁹ Torsten Pettersson menar att dekadensen som livshållning återfinns hos en enda huvudperson i dagdrivarprosan, Hannes Kreijer i Kersti Bergroths *Augusti* (1911).²⁴⁰

Orsaken till dylika val har uppfattats på olika sätt inom den feministiska forskningen och den mer queert orienterade. Till exempel beskriver Jane Dowson i boken *Women, Modernism and British Poetry 1910-1930. Resisting femininity* hur modernismens kvinnliga lyriker konsekvent utelöts ur kanon på basis av den förmodade kopplingen mellan femininitet och sentimentalitet.²⁴¹ Enligt Dowson gestaltade de kvinnliga modernisterna en specifikt ”kvinnlig” erfarenhet, men tog samtidigt till sig en dittills maskulint associerad, poetisk konvention vilket resulterade i att denna association inte längre var aktuell.²⁴² Förfarandet blir ett feministiskt led i att återerövra en personlig estetisk frihet och givetvis också att införliva en ditills utestängd erfarenhet i kultur och kanon. I ett queert sammanhang har man istället framställt femininitet och maskulinitet som varierbara, kulturella konstruktioner, samt att kvinnor tvärtom kan vara maskulint identifierade. Michel Davidson, som forskat i Sylvia Plaths och Elizabeth Bishops poesi, menar att båda författarna i sina texter utnyttjar förmågan att identifiera sig med maskulint definierade subjektpositioner och stilmässiga register. I sammanhanget försöker man inte ringa in eller definiera en erfarenhet som specifikt kvinnlig

238 Forssell (2000), 57.

239 Pedersen (2007), 333.

240 Pettersson (1986), 14.

241 Dowson (2002), 18.

242 Ibid., 172.

– tvärtom ifrågasätts den traditionella indelningen i två kön, inklusive den förmodade heterosexualiteten.²⁴³

I sin avhandling om Aino Kallas författarskap lyfter Kukku Melkas fram relationen mellan kvinnlig författare och manlig berättare/protagonist. Denna relation har inom tongivande feministisk narratologi, till exempel av Susan Lanser, uppfattats som ett entydigt, och negativt, reproducerande av androcentrisk auktoritet – en föreställning som Melkas avfärdar som förenklat essentialistisk.²⁴⁴ Som Melkas påpekar har Lanser ändå sedermera, inspirerad av Judith Butlers föreställning om kön och performativitet, vidareutvecklat sitt resonemang. Lanser betonar den enskilda läsarens förståelse av kön och sexualitet och framhåller att denna påverkas av de könade koder (”gendered codes”) som är historiskt och kulturellt föränderliga.²⁴⁵ Som Melkas framhåller blir berättaren därför också en version av de kulturella och historiska citeringsmodeller med hjälp av vilka kön skapas.²⁴⁶ Detta innebär att relationen mellan kvinnlig författare och manlig berättare blir intressant. En kvinnlig författare kan citera en etablerad, auktoritär och manlig berättarkonvention på ett sätt som innebär att den maskulina auktoriteten avslöjar sin konstruerade natur. Den kan med andra ord ”feliciteras” och därmed förskjutas.²⁴⁷ Berättarens maskulinitet understryks, men framstår i sammanhanget som en fiktion, konstruerad av en kvinnlig författare, vilket destabiliserar båda kategorierna:

(...)with the reader’s attention being drawn in this way to his masculinity, comes the reader’s awareness of its fictional nature: the story must ultimately purport to emanate not from a male subject (the narrator) but from a female subject, the book’s signed author. In other words, the gap between the position of enunciation and the position of the narrator is used, in a sense, simultaneously to confuse and titillate the reader’s expectations.

243 Davidson (2004), 170f, 181-195.

244 Melkas (2006), 106.

245 Lanser (1996), 252.

246 Melkas (2006), 106. ”Citera” blir här synonymt med repetition och imitation.

247 Ibid. Melkas (2006, 107) drar en parallell till samtidens kvinnliga, brittiska modernister och deras användning av manliga berättare – en strategi som riskerar att befästa den manliga överordningen och som därför inte setts med blida ögon inom feministisk litteraturforskning.

And to destabilize the boundaries of both categories, highlighting not their difference but their ambiguous overlap.²⁴⁸

Berättandet i *Lars Thorman och döden* är huvudsakligen ett externt tredjepersonsberättande, men samtidigt innefattar mycket av detta berättande en skiftande fokalisering. Berättaren står utanför själva berättelsen och har därför full insyn inte bara i Lars Thormans, utan också i de övriga karaktärernas själliv. Utan denna externa instans hade det till exempel varit svårt att åskådliggöra Spionens funktion i romanen och det inflytande denna har på Lars Thormans utveckling. Vad gäller själva fokaliseringen är det däremot tidvis svårt att göra en strikt åtskillnad mellan berättare och huvudperson, inte minst eftersom fri indirekt diskurs förekommer rikligt. I princip är fokaliseringen extern, men så inställd på att förmedla Lars Thormans världsbild, att läsaren ofta föreställer sig att det är Lars Thorman själv som agerar berättare. Tidvis, som i den ovan citerade piskmonologen, är det Lars Thormans inre monolog som står i centrum, något som understryker hans dominans i förhållande till berättelsen som helhet, och som lägger sordin på den externa berättarfunktionen. Enligt James Phelan är det inte nödvändigt att göra en strikt åtskillnad mellan karaktär och berättare vad gäller fokaliseringen:

(...)is there any recognizable difference between a character's perceiving and a narrator's reporting with a slant? Since in each case the audience is presented with an angle of vision on the story world, it seems logical to acknowledge the similarity of the character's and the narrator's perceptual activity rather than to insist on their fundamental dissimilarity.²⁴⁹

Lars Thormans perspektiv dominerar skenbart, och han företräder en klart överordnad maskulinitet: han är förhållandevis högt utbildad, urban och ekonomiskt oberoende och hans närmaste vänkrets består av män. Som jag tydiggjort ovan bygger den manliga självhävdelsen i sammanhanget också på ett objektifierande av kvinnor – de reduceras till könsvaror och tillskrivs godtyckligt vitt skilda egenskaper. Läsaren förväntar sig därför att huvudpersonen, i egenskap av auktoritärt och rationellt subjekt, också ska tala och agera normenligt. Så länge perspektivet och varseblivningen är Lars Thormans, uppmuntras samma läsare

248 Blain (1990), 153. Se även Melkas (2006), 108.

249 Phelan (2005), 114.

också att ta hans parti, att förstå honom och att dela hans perspektiv. Samtidigt blir han en trovärdig berättare – en konsekvens som jagberättandet i allmänhet brukar aktualisera.²⁵⁰ Den fria indirekta diskursen bidrar också till att fokus hamnar på Lars Thorman även då den externa berättaren håller i trådarna. Hans tankar och känslor inkorporeras då i det externa berättandet – något som liknar det James Phelan sammanfattar som ett ”reporting with a slant”.

Det maskulint normenliga är dock något som texten i sin helhet, på ovan beskrivna sätt, enbart delvis understöder. När berättandet åter övergår i en extern form, innebär detta naturligtvis att Lars Thorman plötsligt betraktas utifrån. Det är uttryckligen denna externa berättare som i egenskap av allvetande slår fast att både Lambek och Lars själv ”vet” att han är mentalt instabil (*LT*, s. 20) – en vetskap som Lars sägs ha men som han själv av naturliga skäl är oförmögen att formulera eller ens få syn på. Samma röst slår fast att han inför sin examen läste som ”en dåre” (*LT*, s. 30) – ett påstående som i textens sammanhang är svårt att inte uppfatta bokstavligt. Det är också den externa berättaren som via sin fokalisering ”objektivt” avslöjar Lars Thormans inre splittring och rotlöshet i tillvaron som ett faktum: ”Den arme Lars Thorman, hans hjärtas vällukt har farit med vinden såsom fint, vitt stoft! Och vinden, vart far vinden?” (*LT*, s. 27). Berättaren – inte Lars Thorman själv – slår också fast att Lars Thormans bok är dålig men att den just därför lyckas imponera på massorna (*LT*, s. 99). Ställvis fokaliserar alltså berättaren på ett sätt som konsekvent undergräver Lars Thormans trovärdighet.

Tidvis är det någon av karaktärerna som fokaliserar via den externa berättarinstansen. Till exempel reflekterar Filip kring sin misslyckade och löjligen vän och hans brist på genialitet (*LT*, s. 42). Han talar också med sina andra vänner om Lars och understryker då att denne, trots sin skenbara äkthet och ärlighet har något av ”bakslug dåre” inom sig (*LT*, s. 34). Både romanens kvinnor och den externa berättaren lyfter fram Lars

250 Valkama (1983), 60. Jagformen tenderar att understöda berättelsens trovärdighet.

Thormans naivitet genom de ofta förekommande kopplingarna till barn och barnlighet (*LT*, s. 34, 51,76f, 86,145,161). Den externa berättaren ironiserar också över männens hänfödda inställning till intuitionsrörelsen, deras ”gränslösa” självbelåtenhet och användning av ”barnsligt” stora ord (*LT*, s. 71).

Den externa berättaren förmår också leverera information av tvetydig art som bidrar till en försiktig feminisering av de manliga karaktärerna: till exempel understryks det att intuitionsbrödernas manifest läses upp av en man med ”mjuk, kvinnlig röst” (*LT*, s. 70). Lars Thorman själv relaterar till Lambek som en förlorad vän medan den externa berättaren antyder att de haft en betydligt intensivare relation, i form av ett samliv (*LT*, s. 9). Berättaren signalerar att samlivet byggt på en klar över- och underordning – när Lars klär av sig för att gå in i Lambeks sovrum slutar han som en ”knäracka” vid hans fötter (*LT*, s. 20). Också det sugande som jag visat att ständigt återkommer som metafor för kvinnors vampyriska dimension och intellektuella/erotiska förmåga att suga musten ur mannen, kopplar den externa berättaren plötsligt till Lars Thorman och lyckas samtidigt möblera om i könskonstellationen. Någon vampyr blir Lars dock inte, utan reduceras i sammanhanget till en igel (*LT*, s. 35), det vill säga till något som sköter själva sugandet lika effektivt men som framstår som betydligt mindre och mer parasitiskt till sin natur.

Växlandet mellan olika former av fokalisering naggas alltså på detta sätt Lars Thormans auktoritära position i kanten – hans maskulinitet placeras i centrum och blir sedan föremål för rannsaking från olika håll. Samtidigt understryks den överordnande maskulinitetens konstruerade natur. Dels är den beroende av sin positionering i förhållande till det feminina som förminskas eller avfärdas, dels måste den upprätthållas på rätt sätt för att te sig enhetlig. Romanens felcitering bidrar till en sporadisk fränkoppling av män och maskulinitet – ögonblick där egenheter som dittills på ett självklart sätt förkroppsligats av män plötsligt förskjuts. Trots sin understruket feminina apparition övertar Marianne sedan något av denna maskulinitet, inte minst via sin synliga roll i ett sammanhang som uppenbart är förbehållet män, och via det skratt som

symboliskt befäster hennes dionysiska släktskap. Marianne bugar innan hon tar farväl (*LT*, s. 52)– en till synes obetydlig detalj som i sammanhanget ändå talar för sig själv. Slutresultatet är ett könsmässigt kaos där samtliga positioner har transformerats till oigenkännlighet – ett kaos som knappast kan definieras som annat än entydigt dekadent.²⁵¹

Sammanfattning

Förmår man lägga det explicit misogynia i både litteratur och bildkonst åt sidan till förmån för insikten om att sekelskiftets maskulinitetskris bottnar i vitt skilda fenomen som begynnande feminism, nya föreställningar om androgynitet och homosexualitet samt en fundamental insikt om geniets död, kan man med andra ord sluta sig till att dekadensen i själva verket innebär ett försök till omdefiniering av centrala begrepp och ett åskådliggörande av könssystemets konstruerade natur. Här kan man erinra sig den ovan nämnda Charles Bernheimers resonemang kring dekadensens syn på norm och normalitet, något som han uppfattar som en kungstanke: ”a norm is projected from the perspective of which the decadent world is judged as such: simultaneously this norm is shown to have no justification for its authority, yet it is not abandoned”.²⁵² Könsnormen kan med andra ord förskjutas en aning, men fråntas däremot inte sin status som norm. Dekadensen understryker det artificiella och det imitativas betydelse, framförallt via den föreställning om geniets slutgiltiga död, som jag beskrivit ovan. Detta kan utsträckas till att omfatta även kön: dekadensen utgör en utmärkt skådeplats för könsbråk i form av maskulina och feminina felimitationer. Även valet av berättarperspektiv understöder detta: maskuliniteten är inte något självskrivet som varje man automatiskt förkroppsligar, utan något som

251 Viola Parente-Čapková (2014, 146) kommer till en liknande slutsats vid analysen av de kannibalistiska dragen i relationen mellan Mirdja och de män hon ingått relationer med: ”The line between Mirdja and the men is blurred – everybody is a victim and a cannibal at the same time, sucking blood, oppressing and suffocating each other”.

252 Bernheimer (2002), 167. Här kan man dra en parallell till de queera läsningarnas fokus på ögonblick där det skenbart normala för en kort stund bryter ihop och samtidigt avslöjar sin konstruerade status – för att sedan återupprätta ordningen.

kan felciteras och parodieras och som därmed avslöjar sin bräcklighet. Döden, könet och förnuftet blir de element som sammantagna gestaltar individens utsatthet i en värld stadd i förändring:

Det jämrar och viner så spöklikt omkring oss, det är ängslande, som då höstvinden dämpat klagar bland gravarnas ogräs. Det är hotet, som kastar kval över drömmare. Ty ingen kan skydda sig för det, som ingenstädes finnes och därför är till överallt, ingen kan dölja sig för det, som är lögn, därför att det är den vita sanningen, som är ett intet, därför att det icke är skenet. Det okända och vanskliga susade med flaxande vingar kring bädden, där den sjuke rolös vilade. (*LT*, s.139)

3

Divan och Dandyn: den feminiserade moderniteten *På Kanaanexpressen* (1929)

Under det sena 1920-talet etablerade sig Hagar Olsson som tongivande litteratör. Som jag inledningsvis konstaterade har hennes storhet som den ”nya generationens” språkrör sedermera fallit i glömska, åtminstone utanför de akademiska sammanhangen. Läser man till exempel *På Kanaanexpressen* i relation till finsk samtidslitteratur och dess modernitetsgestaltning, framträder orsakerna till Olssons tidigare storhet också retroaktivt: den livsattityd och de stämningar som återges och som kan anas redan i den betydligt blekare och mer skissartade förlagan *Mr. Jeremias söker en illusion* (1926), visar med all önskvärd tydlighet på hur Olssons texter både speglar och formar rådande, litterära ideal.²⁵³ Avhandlingens inledande Paavolainencitat erinrar likaledes om detta: Olssons roll som intellektuell samtidsförebild, på båda sidor om språkgränsen, kan inte överskattas.²⁵⁴ Roger Holmström har tecknat ett

253 Om den dyrkan Olsson utsattes för i kretsarna kring tidskriften *Tulen-kantajat*, se Saarenheimo (1966), 51f; Rajala (2014), 117-122; Riikonen (2014), 51.

254 Se till exempel Koli (1997); Saarenheimo (1966), 52.

detaljerat porträtt av Olssons livsresa under samma tid. Hon får uppskattande recensioner för det expressionistiska dramat *S.O.S.*, tar aktivt del i samhällsdebatten i egenskap av kritiker, samlar de intellektuella i Helsingforshemmets salong och umgås intensivt i både kärlek och arbete med Toya Dahlgren.²⁵⁵ Holmström betraktar *På Kanaanexpressen* som en ”nyckelroman” – de många biografiska detaljerna i boken skymmer inte sikten för det faktum att den kan ses som en viktig tids- och generationsroman. Texten tillkom i snabbt tempo under sommaren 1929 och fullbordades samma höst.²⁵⁶

”Det är en insikt om tillvarons komplikation, om kontrasterna och sammansattheten i världen som skapar vår modernism” sammanfattar Thomas Warburton år 1951.²⁵⁷ Modernismen blir, i enlighet med Fredric Jamesons definition, en reaktion på en ny historisk situation.²⁵⁸ *På Kanaanexpressen* (1929) är, symptomatiskt nog, en påfallande ojämn roman både kompositions- och intrigmässigt. Pärmens bildcollage är sammanställt av Olavi Paavolainen och består av fotografier tagna av tyska samtidsfotografer som A. Renger-Patzsch och Max Burchartz, kända företrädare för nysaklighet och collage teknik. Också romantexten kompletteras av bildmaterial som sprider en omisskännlig doft av kontinenten: fotografier av Eiffeltornet, av tåg och luftskepp, förekommer parallellt med manipulerade bilder som förmår utmana både läsarens fantasi och föreställningar om autenticitet. Just montage som framställningsform var ett kännetecken för modernismen, såväl i bild- och foto-konst som i diktning.²⁵⁹

Löstryckta fraser och uttryck på tyska, engelska och franska, liksom reklamtext, tidningsurklipp och brevutdrag, har strötts in och bidrar till

255 Holmström (1993), 114, 135ff, 138-141.

256 Ibid., 150f.

257 Warburton (1951), 206.

258 Jameson(2002, 99) reder upp bland begreppen: moderniteten definieras som den nya historiska situationen, modernisering är själva processen som leder dit. Modernismen är i sin tur en reaktion på denna situation och process. Reaktionen kan vara estetisk, filosofisk eller ideologisk, positiv eller negativ.

259 Holmström (2000), 111.

den europeiska stämningen i *På Kanaanexpressen*, trots att händelserna utspelar sig i Helsingfors. Ett kapitel kallat "Impromptu" har reserverats för en improviserad medvetandeström i form av en osammanhängande uppräknings urbana fenomen, personnamn, till exempel på konstnärer och franska eller amerikanska kabaréartister, gator, filmer, samt lösryckta citat. Kapitlet framstår som ett blyxtporträtt av mellankrigstidens kulturella Europa. I kapitlet anas också en queer underton. Till exempel talas det om skrattande bohemer med nejlikor och hänvisas till nöjeskvarteret Pigalle i parisstadsdelen Montmartre – allt medan två kvinnor iförda uniform trycker sig mot varandra i "öm förtvivlan" (*På Kanaanexpressen*, s. 31, i forts. *PK*). Överlag kan upplägget uppfattas som queert i betydelsen av att det traditionella, borgerligt definierade subjektskapet utsätts för ett omfattande sabotage, till förmån för en identitetsuppfattning inom vilket jaget är föränderligt och bundet till samhällliga processer: "Styrde han själv sina steg? Eller följde han instinktivt ett schema som var upp gjort för hans räkning och från vilket ingen avvikelse var möjlig?" (*PK*, s. 96). Överhuvudtaget sätts verkligheten på spel i detta filmens och reklamens bildflöde. Drömmar och illusioner står till konsumentens förfogande men förblir onåbara, samtidigt som montaget förvränger och förvillar.

På grund av det splittrade helhetsintrycket ter sig romanen som ett slags collageroman där text och bild samverkar, inte minst för att suggerera fram en känsla av förvirring i den allmänna relativiseringens efterföljd.²⁶⁰ Karaktärerna är, om man får tro den ovan nämnde Warburton, "skuggor och romantiserade tyf fall", medan helheten är "en smula förlegad och ansträngd".²⁶¹ Också Roger Holmström påpekar att "det programmatiska innehållet i förening med en i överkant rapsodisk berättarstil" ställvis hotar den konstnärliga helhetsgestaltningen, i synnerhet vad gäller karaktärsskildringen.²⁶² Bengt Holmqvist menar att Hagar Olsson förmår övertyga konstnärligt bara i enskilda scener samt att teserna "slår ihjäl"

260 Både Judith Meurer-Bongardt (2011, 312) och Knut Brynhildsvoll (1991, 418) använder begreppet collage för att ringa in framställningsformen.

261 Warburton (1951), 223.

262 Holmström (2000), 105.

människorna och att fraserna tränger undan psykologin.²⁶³ Det starka, ungdomliga engagemanget mot dubbelmoral och kommersialism, respektive den moderna rekvisitan, står mycket riktigt i bjärt kontrast till det ålderdomliga tilltalet och tonfallet, inte minst i de oräkneliga, patosdrypande brandtalen och dialogerna.

Å andra sidan är denna kontrast inte helt oförenlig med det ideal som inom finsk litteratur under 1920-talet märks speciellt bra hos representanterna för den litterära grupperingen Tulenkantajat (sv. Fackelbärarna). Som Kai Laitinen påpekat innehåller den finska lyriken betydligt mer passionerad överdrift i själva uttrycket och betydligt mindre intellektuell formförnyelse än inom den finlandssvenska modernismen.²⁶⁴ Hänförelse och patos är ledorden för mycket av den litteratur som skrivs under finskt 1920- och 1930-tal.²⁶⁵ Även en av tidens få prosaister, Mika Waltari, kombinerar nytt och gammalt i genombrottsromanen *Suuri Illusioni* från 1928 (sv. *Den stora illusionen*, 1930), vars titel i sin tur ger en direktassociation till den ovan nämnda *Mr. Jeremias söker en illusion*. Textmässigt går Olsson ofta i dialog med den finska samtidslitteraturen och införlivar dess ideal. Ideologiskt förespråkar hon däremot något helt annat, inte minst i egenskap av kritiker. I sin recension av Waltaris roman var Hagar Olsson därför inte nådig. Den kritik hon lägger fram kunde, ironiskt nog, lika gärna riktas mot hennes egen roman och synliggör därför konflikten mellan hennes faktiska romantext och modernistiska övertygelse:

Alla idéer som ligga i luften återfinns i hans bok – men de äro endast *gripna ur luften*, i osmält, diffus, konstnärligt obearbetad form, och verka därför – fraser. Det vimlar av ljusreklamer och automobiler i denna bok

-
- 263 Holmqvist (1951), 80.
- 264 Laitinen (1984), 18. Till Tulenkantajats kärntrupp hörde författarna Olavi Paavolainen, Katri Vala, Lauri Viljanen, Elina Vaara, Yrjö Jylhä och Ilmari Pimiä. Om gruppens verksamhet och betydelse, se till exempel Kerttu Saarenheimos *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla* (1966), och Vesa Maurialas *Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki Tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla* (2005). Se även H.K. Riikonens respektive Panu Rajalas Paavolainenbiografier (2014).
- 265 Se till exempel artikelsamlingen *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen* (1984).

– men gammal sentimentalitet (pessimismi! uskonto! kaipaust!)²⁶⁶ kan inte fiffas upp och göras njutbar ens med hjälp av hypermodernaste rekvisita.²⁶⁷

Denna iscensättning av modernitetsupplevelsen med tillhörande, brokiga attribut och ålderdomliga patos torde dock kunna problematiseras, istället för att reduceras till brister i form och gestaltning. Syftet med föreliggande kapitel är att ta fasta på textens ojämnhet som något betydelsebärande: *På Kanaanexpressen* är en bra, dålig roman, den är mer form än innehåll, eventuellt mer film än litteratur. Fokus ligger hela tiden på de stämningsskapande elementen, inte på själva intrigen. Upplägget är med andra ord bekant från föregående kapitel om *Lars Thorman och döden*, i vilket jag visade på hur den dekadenta grundstämningen slås fast redan inledningsvis och där den sedan, romanen igenom, suggereras fram som både huvudpersonens och läsarens obehags- och äckelkänslor. De innehålls- och formmässiga ojämnheterna i *På Kanaanexpressen* kunde tänkas fylla samma funktion. Romanens karaktärer sitter, liksom Lars Thorman och hans vänkotteri, fastnaglade någonstans på gränsen mellan det nya och det gamla i egenskap av övergångsmänniskor. I *På Kanaanexpressen* är problematiken understruken eftersom det öppet talas om och vurmas för den nya optimismen och den kollektiva kulturen, naturligtvis i direkt polemik mot en försoffad borgerlighet. Trots det optimistiska engagemanget ter sig projektet dock en smula bräckligt och ger därför upphov till mer leda och vanmakt än regelrätt ”optimism” – hur det skall förverkligas förblir oklart. Denna märkvärdiga, pessimistiska optimism slår fast romanens ambivalenta grundstämning. Det är också intressant att de ovan nämnda kritikerna underlåtit att lägga märke till hur formmässigt innovativ texten i själva verket är, till exempel på grund av materialkombinationerna. Olssons belackare har inte sällan påtalat att romanerna är moderna innehållsmässigt, men traditionella

266 Pessimism! Religion! Längtan! (övers. EK)

267 Hagar Olsson i Svenska Pressen 7.3. 1929, cit. via Holmström (1991, 153f). I övrigt var recensenterna positivt inställda till Waltaris bok, om detta se Järvelä (2013), 14-17.

till sin form. När förhållandet nu är omvänt tillskrivs inte detta någon betydelse överhuvudtaget.²⁶⁸

Det är också uppenbart att textens modernitetsbeskrivningar har en ironisk eller parodisk underton. När den modernistiska impressarion Johnny ”spielt auf” inför vännerna står det klart att porträttet åtminstone delvis, inte minst på grund av talets översvallande patos, är parodiskt. Flera andra detaljer i både person- och miljöskildringen kunde tänkas ironisera över eller parodiera modernitetsvurmen, *samtidigt* som de bidrar till att ge uttryck för den. Karaktärerna är mer stereotypa än komplexa och vissa bär spår av en romantisk människosyn, med tillhörande könsuppfattning. Å andra sidan kan denna typifiering också ses som ett led i karaktärsbeskrivningen, inte som en brist i densamma. Vagheten i karaktärsbeskrivningen sätter fokus på enskilda handlingar och deras konsekvenser som tydligt formar och eventuellt också bidrar till att skapa karaktärerna, och som banar väg för en uppfattning om identiteten som något föränderligt. Texten uppvisar också en del queera dissonanser: samma fränkoppling av män och maskulinitet som i *Lars Thorman och döden*, samkönat begär samt dandy- och divakarakterer som utmanar (den könsmässiga) konventionen. Vurmen för det urbana är också en vorm för den fria sexualitet som tillåter andra relationskonstellationer än de vedertagna. Storstäderna representerar ”dekadens” inte minst i form av ett kaos av livsstilar.²⁶⁹ Mycket handlar om konsumtion: av de varor reklamen bjuder ut, av ideologier och livsstilar, av enskilda människor. Liksom i *Lars Thorman och döden* är Gud ohjälpligt frånvarande och religionen som existentiellt rättesnöre lika ohjälpligt passé. Denna tomhet försöker ideologierna fylla utan att lyckas. Det symboliska mötet mellan dekadens och modernitet äger rum på Kanaanexpressen – ett ofta omskrivet möte som står i centrum också för detta kapitel.²⁷⁰

Romanens iscensättning av modernitetsupplevelsen kan förstås mot bakgrund av Rita Felskis och Nina Björks resonemang kring modernitet

268 Jfr Brynhildsvoll (1991), 417f.

269 Mauriala (2005), 38.

270 Som Anna Möller-Sibeliuss (2015, 13) påpekar har forskning i svensk

och kön – båda skribenterna lyfter fram den sida av moderniteten som betonar konsumtion, drömmar, längtan, illusioner och bilder.²⁷¹ Detta ”damernas paradiset”, i form av den konsumtionskultur som växte fram under andra hälften av 1800-talet, är klart feminiserat – men det bör påpekas att damerna här har flera kön än ett. Här spelar dekadensen – inte minst dandyns representation – en viktig roll. Enligt Felski är dekadensen en ”inom-modern” motrörelse, vars kraft kommer från en identifikation med den estetiserande och feminiserade sidan av moderniteten.²⁷² Nina Björk påminner om att begreppet modernitet myntades av Charles Baudelaire år 1845 – samt att det uttryckligen var en sådan estetiserad och feminiserad modernitet han ringade in.²⁷³ Som jag ska försöka visa kan också *På Kanaanexpressen*, i all sin förlegade sammansattthet, ses som ett led i denna.

För att kunna problematisera det parodiska inslaget och för att få syn på det betydelsebärande i textens konsekventa överdrifter och i de köns- och sexualitetsmässiga relativiseringstendenserna, har jag valt att i detta kapitel ta fasta på beröringspunkterna mellan det dekadenta och det queera genom att introducera begreppet camp. Campeestetiken, i Oscar Wildes efterföljd, har uppfattats som en specifik queerestetik – den betonar fantasi, artificialitet och framförallt ironi. I campeestetiken fungerar den medvetna distanseringen genom artificialitet som ironiska gester, något som framförallt har heteronormativiteten som sin främsta måltavla.²⁷⁴ Samtidigt framstår camp som en överlevnadsstrategi, ett sätt för enskilda, icke-heterosexuella individer att hantera det sena 1800-talets patologisering av samkönat begär och den egna positionen som kulturell avfallsprodukt. I enlighet med avhandlingens övergripande målsättning, det vill säga uppföljningen av de dekadenta motiven i *Lars Thorman och döden* och åskådliggörandet av hur dessa under begynnande 1930-tal

sekelskifteslitteratur, i dekadens och symbolism under senare år visat hur relevant det är att uppfatta denna tids litteratur som en reaktion på en gemensam västerländsk erfarenhet av moderniteten.

271 Björk (1999), 85.

272 Ibid., 177

273 Björk (1999)96, 177.

274 Rosenberg (2002), 132.

övergår i en tydligare queerproblematik, blir campestetiken och dess könspolitiska potential ett delmål på vägen. Campestetikens fokus på dandy- och divakaraktärerna som både tragiska, triumfatoriska och aktivt könsparodierande/dekonstruerande är viktigt. Jag inleder kapitlet med en kort beskrivning av *På Kanaanexpressen*. Därefter presenterar jag de ovan beskrivna resonemangen kring modernitet och kön och beskriver kort campestetiken både som estetisk inriktning och identitetspolitisk, queer attityd.²⁷⁵ Läsningen av *På Kanaanexpressen* görs sedan mot bakgrund av dessa kontexter. På grund av romanens fragmentariska natur utgår jag i analysen från vissa könsproblematiserande och därför betydelsebärande motiv istället för att göra anspråk på en enhetlig analys. Avslutningsvis beaktar jag också Olavi Paavolainens *Nykyäikää etsimässä* som ett essäistiskt parallellverk till *På Kanaanexpressen*, och låter de två texterna gå i dialog med varandra. Före det resonerar jag kort kring de formmässiga aspekter som stöder den moderna problematiken, inte minst romanens bildmaterial samt montage/collagetekniken i förhållande till textens pendling mellan expressionism och nysaklighet.

Shell, shell, shell!

På Kanaanexpressen handlar om en grupp unga människor i Helsingfors under det sena 1920-talet. Texten avhandlar deras livsöden och milt sagt komplicerade, inbördes relationer under en förhållandevis kort tidsperiod, och kunde därför kallas kollektivroman. I centrum står dekadensmannen Peter, enkel att identifiera som en vidareutveckling av den maskulinitetskrisande Lars Thorman.²⁷⁶ Peter är nervös, hypokondrisk, desillusionerad och känslig – därtill intellektuell outsider och ”utlänning överallt” (*PK*, s. 8). I likhet med Lars Thorman är han fixerad vid den självreflektion som fördjupas när den införlivar de undergångsstämningar som råder på sina håll i det omgivande samhället, den nya optimismen till trots. Relationsförvecklingarna kunde vara tagna ur en

275 Enligt Tiina Rosenberg (2002, 133) kan båda dessa aspekter bli aktuella.

276 För Judith Meurer-Bongardt (2011, 305) ter sig Peter som en typisk fin-de-siècle-gestalt.

tvålopera: Peter har varit gift med Teresia, kallad Tessy, som tar hand om sin tuberkulossjuka syster Florence, kallad Florrie. Tessy är olyckligt förälskad i Christian, en vacker men hänsynslös dandy som i sin tur är hemligt förälskad i Florrie. Trots detta upprätthåller han sin relation både till Tessy och till skådespelerskan Amalia Vinge, som även Peter älskar och dyrkar. Amalia Vinge känner i sin tur en ”hemlig dragning” till Florrie som hon sedermera också har ett förhållande med.

Romanen inleds på tåget mellan Åbo och Helsingfors. Åbokuriren har en symbolisk dimension – den är också expressen till ett föreställt Kanaan, till framtiden och friheten.²⁷⁷ Överlag tenderar romanen att sudda ut gränsen mellan stort och smått och på så sätt vidga det vardagliga mot stora världen: man går inte på Bergmansgatan, ”man berör en planet med sin fot” och som stad står Helsingfors i direkt förbindelse inte bara med Berlin och Paris, utan med Yokohama, Chicago och Jerusalem (*PK*, s. 118). Överhuvudtaget spelar staden och det urbana en viktig roll, framförallt som metafor för den moderna tillvaron.²⁷⁸ Vindens sång handlar numera om skyskrapor och bensinstationer. Staden personifieras samtidigt och sägs leka kurragömma med människorna: den sänder dem hit och dit, låter dem mötas och skiljas, allt efter egna nyckor och ”härsklystna infall” (*PK*, s. 45f). Huvudpersonerna befinner sig allt som oftast i den urbana miljön eller i rörelse mellan olika platser: de åker bil eller promenerar och sitter sedan på Gambrini, Opris, Facklans redaktion, i Kirurgens väntrum eller på Observatoriebergets bänkar. Kopplingen till Europa och framförallt Paris som den mest moderna metropolen är viktig, trots romanens förankring i den konkreta Helsingforsmiljön.²⁷⁹

På tåget träffar Peter den så kallade ”Örnungen”, en övertydlig representant för den Nya Kvinnan och en kontrast mot den ”gamle”

277 Titeln har enligt Judith Meurer-Bongardt (2011, 300) en utopisk dimension. Knut Brynhildsvoll (1991, 414) drar en parallell mellan Kanaan, det förlovade Landet, och Södergrans landet som icke är.

278 Jfr Nyqvist (2011), 113.

279 Kristina Fjelkestam (2002, 50) påpekar att Europas huvudstäder under mellankrigstiden inte sällan beskrevs utifrån ”kvinnometaforer” samt att representationen av metropolen Paris som Kvinna blev legio i den manligt definierade moderniteten. Olavi Paavolainen (1990[1929], 80)

dekadensmannen som plötsligt känner sig obetydlig i hennes sällskap (*PK*, s. 5). Örnungen ifrågasätter humoristiskt de sekelskiftesstämningar som lever kvar i Peter och vill själv representera motsatsen, det vill säga en person som instinktivt känner att den nya generationen måste ”våga språnget” (*PK*, s. 21). I tågkupén håller hon sedan ett brandtal som samtidigt blir en analys av den nya optimismens samhällspotential och en svidande moralkritik riktad mot allt gammalt:

Har ni verkligen rest blind genom Europa? sade hon. Har ni inte sett den nya generationen – den aktivaste generation som någonsin tagit världen i besittning? Har ni inte märkt att någonting har skett efter kriget? Att en ny generation tagit ledningen om hand, en erövrargeneration. En ungdom som vid tjugo år har genomskådat allt, utan att förlora tron på sin mission, på möjligheten att erövra världen – för livet. Har ni inte sett Graven under triumfbågen, har ni inte läst På västfronten intet nytt? Har ni inte märkt att en ny anda talar ur dessa verk – en ärlighet som inte fruktar något och inte kan förvillas av vad det vara må? Denna ärlighet är en eld. Den glöder redan i ord, i gärningar, den flamar upp i konst, i erotik, i samhällsliv, i politiska debatter. Varför tror ni att de gamla diplomaterna nu för tiden bara talar om fred och tullunioner och Paneuropa? De vågar inte annat, hur gärna de än ville! De vet att den nya generationen inte är att leka med. (*PK*, s. 24)²⁸⁰

Örnungen ställer diagnos på Peters ångest och nervositet och menar att den är ett utslag av den allmänna osäkerhet ”som följer med övergången från en samhälls- och kulturform till en annan, oprövad” (*PK*, s. 25). Örnungen och Peter finner med andra ord genast varandra i egenskap av övergångsmänniskor – hans pessimism förenar sig med hennes optimism. Samtidigt lånar de drag av varandra – hennes hand, trots att den är gjord ”för sport, handling och fångst”, är ”nervöst spänstig” medan han plötsligt noterar tågets jämna och snabba rytm och dess stämning – en ”viss bouquet av kosmopolitism” (*PK*, s. 26). Det första kapitlet introducerar alltså de olika ambivalenser som strukturerar romanen:

betecknade i Marinettis efterföljd siden, sammet, dun och fjädrar som de samtidigt varma och kalla material som bäst förmedlar den rätta Paris-känslan. Modernitetens ”epicentrum” är alltså, trots att det urbana rummet både definieras och befolkas huvudsakligen av män, feminint konnoterat, något som överensstämmer med de resonemang kring femininitet och modernitet jag ska återkomma till.

280 I originalutgåvan från 1929 har siffrorna i sidnumret kastats om och sidan 24 försetts med felaktigt sidnummer(42).

optimism- pessimism, framtid-förflutet, dekadens-modernitet, feminitet-maskulinitet respektive parodi-patos.

Berättandet i *På Kanaanexpressen* är i stort sett samma externa tredjepersonsberättande som i *Lars Thorman och döden*. Också här står berättaren utanför själva berättelsen vilket innebär att denna också har full insyn i karaktärernas tanke- och känslokaos allt medan själva fokaliseringen varierar. Mellan berättare och fokalisator görs här dock en åtskillnad: berättaren sköter berättandet, karaktärerna fokaliserar.²⁸¹ I början av romanen är perspektivet Peters – med ett undantag då han betraktas av Örnungen i det allra första kapitlet – men övergår snart i Tessys. Tessy ter sig som en lätt retuscherad variant av Lisbeth i *Lars Thorman och döden*. Liksom den gammalmodigt romantiska, ”gamla flickan” Lisbeth spelas ut mot den ”Nya Kvinnan” Marianne, blir Tessy den självklara motsatsen till sin moderna syster Florrie. Florrie beskrivs som tillhörande en annan generation, även om den faktiska ålderskillnaden mellan systrarna inte är större än tio år. Florrie hyser ett ”nedlåtande förakt” för allt som hör till tiden före ”jazzen, radion, relativitetsteorien och la garconne” (*PK*, s. 80). Hennes ”sexuella brådmogenhet” innefattar ett förakt för den ”korsettromantik” (*PK*, s. 80f), som Tessy fortsättningsvis verkar präglas av. Till det erotiska skimret kring Florrie bidrar också det faktum att hon är dödsmärkt av tuberkulosen. Tessy är mer fokuserad på sin sjuka syster än på sig själv och utplånar sedan de sista spåren av det egna jaget via relationen till Christian, inom vilken hon med hull och hår införlivar (korsett-)romantikens trånande och destruktiva roll. Kärleken mellan systrarna utesluter inte en tydligt förnimbar svartsjuka och kritik: för Florrie framstår Tessy som en fantasilös tant, en uppfattning som Tessy själv upprätthåller men i tron att det handlar om moderskänslor i förhållande till den utsatta systern. För läsaren blir hon

281 Om det varierade berättarperspektivets möjligheter och om läsarens aktiva roll, se Meurer-Bongardt (2011), 300.

snarast en kvinnomartyr som uppfostat, arbetat, knogat och sparat sig genom det liv som därför inte levts.

Det är uppenbart att Tessy fungerar ställföreträdande i relationen till Christian som egentligen är intresserad av Florrie, men vars sjukdom sätter hinder i vägen. Christian lyckas till och med få Tessy att försnilla pengar på sin arbetsplats – trots detta vägrar hon erkänna hans uppenbara ointresse för henne. Det hela kompliceras ytterligare av att hon misstänker sig vara gravid med Christians barn. Också Tessys klichémätade självföreläuser följer (tvål-)operans koncept, inte minst när hon in i det sista ältar längtan och lidelse i förhållande till den ständigt svikande drömprinsen. I sin förtvivlan över Christians svek begår Tessy sedan självmord. Händelsen läggs ut i pressen och ger upphov till stora rubriker. På den här punkten återkommer civilisationskritiken från *Lars Thorman och döden* – med den skillnaden att de fördummade massorna nu fördummas ytterligare sedan de sensationslystna tidningarna börjat locka med saftigt skvaller.

Det nya i *På Kanaanexpressen* är att samhället nu dessutom blivit konsumtionsinriktat, något som reklamen och marknadskrafterna bidrar till: den ovan nämnda vinden susar inte längre ”lull, lull, lull” utan ”shell, shell, shell” (*PK*, s. 45). Därefter kantrar hela den dittills förhållandevis realistisk-kritiska berättelsen över i det något absurda när romanens idéinnehåll tar ut sin rätt på intrigens bekostnad. Peter tar plötsligt initiativ till att återbörda det kapital Tessy försnillat. Han tar också på sig skulden för Tessys självmord och utvecklar i samband med polisförhören en allmänexistentiell teori om den kollektiva skuldens betydelse. Det är Samhället som med sin negativitet krossar enskilda individer och som därför också bär skulden till Tessys död. I egenskap av samhällsmedborgare upplever sig Peter som medskyldig. Peters bekänelse skapar sensation, inte minst på tidskriften *Facklans* redaktion där de unga representanterna för den nya generationen samlats. Peter och hans livsåskådning inspirerar till ett fälttåg, ”mot pessimismen, indifferensismen, mot hela det gamla samhällets kompakta maktfullkomlighet” (*PK*, s. 211). Skeendet är bekant från *Lars Thorman och döden* där

den enskilda handlingen manar till ett samhälleligt engagemang på gott och ont. Också i *På Kanaanexpressen* blir självmordet en fix idé för dem som är känsligare än genomsnittet. Tessys självmord kommersialiserar dessutom och blir något man kan tjäna både berömmelse och pengar på. En figur som beskrivs som ”obskyr” skriver en pjäs inspirerad av självmordet, pjäsen blir en kassasuccé och spelas varje kväll för utsålda hus (*PK*, s. 224f). Nu blandas inte enbart det personliga med det allmänna, också dikt och verklighet flyter slutgiltigt ihop så att människorna inte längre kan skilja dem åt (*PK*, s. 225).

Den feminiserade moderniteten

Som jag konstaterade ovan, framstår *På Kanaanexpressen* som en iscensättning av modernitetsupplevelsen. Konceptet är ”för mycket av allt” – men det förser samtidigt läsaren med en provkarta på alla de ingredienser som ringar in 1920-talets förhöjda livskänsla. Romanens behållning är trots allt att den både beaktar och bejakar livskänslans tvivelaktiga bismak, i form av ytlighet, konsumtionsfokus och vurm för bild och reklam. Nina Björk menar att den vedertagna berättelsen om hur det moderna samhället växer fram betonar effektivitet, rationalitet och produktivitet. Moderniteten har dock en annan sida som Björk valt att kalla ”parfymflaskans modernitet”. Historien om det moderna kan nämligen också rekonstrueras ur ett konsumtionsperspektiv. Hon syftar här på och bygger sitt resonemang utgående från Rita Felskis uppfattning om den osynliggjorda feminiseringen av det västerländska samhället, uppenbarad i de passiva, hedonistiska och upplösta dragen i den moderna subjektiviteten.²⁸² Lyxens demokratisering, med varuhuset som sin främsta symbol, ger upphov till en ny frihet för medelklassens kvinna.

I praktiken är denna konsumtionsmöjligheternas frihet dock bedräglig. Den ekonomiskt privilegierade medelklasskvinnans villkor förändras visserligen när hon tillåts lämna hemmets sfär, men hon blir samtidigt utsatt för både kommersiell manipulering och nya, snävare normer för

282 Björk (1999), 63.

(erotiserad) femininitet.²⁸³ Björks och Felskis resonemang är, liksom jag inledningsvis påpekade, centrala för förståelsen av hur maskulinitet och femininitet konstrueras i enlighet med de moderna föreställningarna, både i och utanför skönlitteraturen. Det rapsodiska i *På Kanaanexpressen* måste med andra ord ses som ett konsekvent led i det montage *På Kanaanexpressen* är, också vad gäller experimenten kring kön och sexualitet, något jag ska återkomma till.²⁸⁴

Björk läser ”kvinnan” som ”modernitetens subjekt par se”. I centrum för denna läsning står kvinnan som gjort sig till konstobjekt, till något förädlad, förändrad och förskönad, och som sedan ”träder upp på den av modernitetens scener där spektaklet, den bländande föreställningen, ytan och gesten står i centrum.²⁸⁵ Som Björk visar inkluderar denna ”kvinnlighet” även män, inte minst dekadensens och modernitetens dandygestalt.²⁸⁶ Till exempel gör dandyn via sitt intresse för yta, kläder och dekorationer, hans självförälskelse, inomhusliv och konsumtion, anspråk på en position som kulturellt reserverats för kvinnor och blir därför en könsöverskridande gestalt.²⁸⁷ Enligt Baudelaire uppstår dandyismen under perioder av omdaning, när demokratin inte förverkligats helt och aristokratin endast delvis vacklar. Dandyns jagkult sammanfaller med och skapas i relation till konsumtionskulturen och de kommersiella krafterna – men är samtidigt som en solnedgång, både spektakulär och melankolisk.²⁸⁸ Som Felski påpekar identifierade sig ett flertal manliga sekelskifteskonstnärer med detta feminina, inte sällan i protest mot medelklassens maskulinitetsideal. Det feminina införlivades

283 Felski (1995), 90.

284 Felski (1995, 70) drar en parallell mellan varuhusets ständiga omflyttning av varor – vilket leder in konsumenten i en labyrinth av nya frestelser – och den modernistiska montage-tekniken, båda former av effektiv manipulation.

285 Björk (1999), 99.

286 Björk använder här begreppet ”kvinnlighet” som synonymt med ”femininitet”.

287 Björk (1999), 106.

288 Gagnier (1986), 81f.

följaktligen som ett led i avantgardets nedbrytning av både sexuella och textuella normer:

This refusal of traditional models of masculinity took the form of a self-conscious textualism which defined itself in opposition to the prevailing conventions of realist representation, turning toward a decadent aesthetic of surface, style and parody that was explicitly coded as both “feminine” and “modern”. Loosening itself from the body of woman, femininity was to become a governing metaphor in the fin-de-siècle crisis of literary representation, linked to an aesthetic definition of modernity that emphasized, with Nietzsche, the undecidability and opacity of language and the omnipresence of desire.²⁸⁹

Det dominerande maskulinitetsidealet får sig här en törn, men måltavlan är också, mera fundamentalt, hela den borgerliga subjektuppfattningen. En gemensam värdegrund i form av separata sfärer för män och kvinnor, respektive därtill hörande maskulinitet och femininitet, ifrågasätts samtidigt. Som Felski framhåller, blev den feminiserade mannen därför ett provokativt emblem för den allmänna värdekrisen och för det moderna livets dekadens. Maskuliniteten kunde heller inte längre tas för given i egenskap av stabil och enhetlig realitet.²⁹⁰ Samtidigt noterar hon att femininiteten inför de manliga konstnärerna nu bytt skepnad – den representerar inte längre romantikens uttrycksfullhet och känsla utan blir för symbolismens och dekadensens esteter mer relaterad till en specifik stil, till parodi och artificialitet. Femininiteten blir därför emblematisk för det moderna, och framstår inte längre som dess motsats.²⁹¹ Felski exemplifierar med Wilde, Huysmans och Sacher-Masoch, vars protagonister drivs av en kärlek till det konstgjorda, till överdriften – till allt som uppfattas som onaturligt. Att identifiera sig som dilettant och amatör och att tillskriva sig egenskaper som i kulturen är feminint associerade och därför kopplande till kvinnor – fåfånga, stark känslighet och kärlek till mode och utsmyckning – införlivas i en helhet där själva livet betraktas som ett estetiskt fenomen.²⁹² Förutsättningen för dessa processer är enligt Felski just kvinnans koppling till konsumtionskulturen. Hon nämner till exempel Baudelaires fascination för det artificiella i den

289 Felski (1995), 91.

290 Ibid., 92.

291 Ibid., 94.

292 Ibid., 95.

moderna kvinnan, hennes beroende av kosmetika, smycken och kläder för att upprätta en skönhets illusion och för att framkalla lust. Genom dessa associationer till yta och flärd lämnar femininiteten kvinnokroppen och blir en uppsättning markörer, redo att förkroppsligas också av män.²⁹³ Det feminina tillhör följaktligen inte (länge) kvinnorna.

Från queer till camp: det naturliga som pose

I kapitlet om Hagar Olssons debutroman lyfte jag fram diletantismen som Lars Thormans mest utmärkande drag, understruket av passiviteten och den till ytterligheter drivna självreflexionen. I *Lars Thorman och döden* gör moderniteten sig påmind som urbanitet, kommersialism och skiftande positioneringar vad gäller kön. I *På Kanaanexpressen* är den moderna rekvisitan däremot betydligt mer frekvent och tydligare införlivad i själva gestaltningen, inte minst genom det, visserligen försiktiga, parodierandet av det modernas uttrycksformer. Det som konstituerar könsproblematiken i romanerna är den ovan beskrivna fränkopplingen av män och maskulinitet, respektive kvinnor och femininitet. Ur ett feministiskt perspektiv kan estetmännens identifikation med det feminina, till exempel via parodin, dock inte betraktas som entydigt ”subversiv” – till exempel avslöjar också Felskis läsningar de misogynna tendenser som återfinns i texterna.²⁹⁴ Trots detta innebär relativiseringstendenserna nya möjligheter och uppenbarelsformer för det icke-heterosexuella, vilket Felski noterar:

Through its emphasis on the ambiguous and shifting qualities of both gender and sexuality, this feminized counterdiscourse connected with elite homosexual subcultures of the fin-de-siècle, enabling covert representations of homosexual identity and the articulation of same-sex desire.²⁹⁵

Också Leo Bersani har understrukit parodins dubbla funktion: det homosexuella parodierandet av femininitet, till exempel inom camp, är ett sätt att ge utlopp för en allmän fientlighet mot kvinnor. *Samtidigt* kan

293 Ibid.

294 Felski (1995), 93. Jfr Bersani (2010[1987]), 14.

295 Felski (1995), 93.

parodin ses som aktivt bidragande till en dekonstruktion av detta feminina, en process som också kan gagna enskilda kvinnor:

A certain type of homosexual camp speaks the truth about of that femininity as mindless, asexual, and hysterically bitchy, thereby provoking, it would seem to me, a violently antimimetic reaction in any female spectator. The gay male bitch desublimates and desexualizes a type of femininity glamorized by movie stars, whom he thus lovingly assassinates with his style, even though the campy parodist may himself be quite stimulated by the hateful impulses inevitably included in his performance.²⁹⁶

Parodin, här en estetisk-politisk strategi, är med andra ord alltid ambivalent, ett fenomen som konsekvent balanserar mellan absolut uppriktighet och förrädisk lögn. I sin kända men sedermera kritiserade essä ”Notes on camp” framhåller Susan Sontag kärleken till det onaturliga, artificiella och överdrivna som själva essensen i camp.²⁹⁷ Den parodiska överdriften är vidare något som enligt Philip Core kännetecknar campestetikens väsen: ”Camouflage, bravura, moral anarchy, the hysteria of despair, a celebration of frustration, skittishness, revenge...”²⁹⁸ Enligt Core kan camp sammanfattas som den lögn som alltid talar sanning.²⁹⁹ Själva begreppet camp myntades år 1922 av Jean Cocteau i *Vanity Fair*.³⁰⁰ Camp står i självklara relation till begreppet queer – Fabio Cleto kopplar camp till ett queert, i betydelsen icke-heterosexuellt, varande *före* Stonewall.³⁰¹ Det queera aktualiserar ofta en teoretisk referensram, medan camp i sin tur är en slags queer, ”diskursiv arkitektur” som inte kan förverkligas utan ett teatraliskt element, en scen.³⁰² Camp

296 Bersani (2010[1987]), 14.

297 Sontag (1999[1964]), 53. Sontag har bland annat kritiserats för att ha raderat ut och oskadliggjort det självklara homosexuella elementet ur camp, se till exempel Meyer (1994, 7f).

298 Core (1999[1984]), 81.

299 Ibid.

300 Core (1999[1984]), 81. Moe Meyer (1994, 75) noterar dock att ordet definieras för allra första gången år 1909 i en slangordbok, *Passing English of the Victorian Era*, som ”Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character”.

301 ”Pre-Stonewall” queerdom, Cleto (1999), 1.

302 Cleto (1999), 35. En vanlig definition brukar utgå från att camp är förenligt med en specifik, manlig och homosexuell, subkulturell estetik. Till exempel framhåller Tiina Rosenberg (2002, 21, 129) att lesbiska feminister är ”hjärnan” bakom queerteorin (eftersom den relaterar till en

handlar om synlighet: Moe Meyer bygger hela sin definition på denna insikt: ” (...) I define Camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility”.³⁰³ Samtidigt blir camp ett direkt eller indirekt ifrågasättande av maktstrukturerna, ett led i det queera projektet där det konsekventa hyllandet av artificialiteten nu avslöjar hur äkthet och normalitet konstruerats och vilken funktion de fyller:

Queer thinking thus promotes a sabotage (...) of the manifold binarisms (masculine/feminine, original/copy, identity/difference, natural/artificial, private/public, etc.) on which bourgeois epistemic and ontological order arranges and perpetuates itself. The demystification of cultural constructions can thus find a powerful weapon in the twisting of straightness (rectitude, correctness, normality), be that grounded in marriage-sanctioned, reproductive-oriented “natural” sexuality, or in other semiotic devices deployed to the maintainance of an ordered social order.³⁰⁴

Dekadens, camp och queer sammanfaller symboliskt i Oscar Wildes gestalt. Processen mot honom år 1895 bidrog till att etablera den aristokratiska, estetiska posen som en klar markör för degeneration, något jag inledningsvis redan konstaterade. Processen markerar också den historiska övergången till medikaliseringen av sexualiteten under det sena 1800-talet, vilket leder till att man börjar uppfatta avvikande sexualitet

feministisk teoritradition) medan feminint identifierade homosexuella män, *queens*, står för underhållningen, ironin och empatin, inte minst via camp. Begreppet camp kan dock uppfattas i vidare bemärkelse, vilket Philip Core (1999[1984], 81f) väljer att göra: ”camp is most obvious to me in a homosexual context, but I perceive it in heterosexuals as well, and in the sexless professionalism of many careers. There are only two things essential to camp: a secret within the personality which one ironically wishes to conceal and to exploit; and a peculiar way of seeing things, affected by spiritual isolation, but strong enough to impose itself on others through acts and creations.”

303 Meyer (1994), 5.

304 Cleto (1999), 15. Också Moe Meyer (1994, 1) påpekar att camp inte enbart kan klassas som en viss stil eller sensibilitet och understryker den politiska och kulturkritiska dimensionen: ”Rather, what emerges is a suppressed and denied oppositional critique embodied in the signifying practises that processually constitute queer identities”.

och tvivelaktig karaktär som sammanlänkade, ett fenomen som Jonathan Dollimore beskriver:

One of the many reasons why people were terrified by Wilde was because of a perceived connection between his aesthetic transgression and his sexual transgression. "Inversion" was being used increasingly to define a specific kind of deviant sexuality inseparable from a deviant personality.³⁰⁵

Dollimore ställer upp ett antal binära oppositioner som han menar att Wilde konsekvent vänder sig mot, inte minst föreställningen om yta/ytlighet kontra "djup". Wilde agerar uttryckligen *inom* det dominerande samhällssystemet, genom att återupprätta det som samhället förbjuder via dess mest uppskattade och omhuldade kategorier som till exempel konsten:

Wilde's experience of deviant desire (...) leads him not to escape the repressive ordering of society, but to a reinscription within it, and an inversion of the binaries upon which that ordering depends; desire, and the transgressive aesthetic which it fashions, reacts against, disrupts, and displaces from within.³⁰⁶

Homosexualiteten blir här en integrerad del i den heterosexuella kulturen och har en viktig symbolisk funktion, trots den samtidiga sociala marginaliseringen. Enligt Dollimore uppstår en paradoxal dynamik inom vilken det homosexuella fungerar som både hot och lockelse. Denna dynamik skapas inte av homosexualiteten i sig, utan uttryckligen av heterosexualitetens instabilitet.³⁰⁷ Det dekadenta projektet uppgår här i det queera, vilket tydliggör sambandet dem emellan: åskådliggörandet av hur naturlighet och äkthet uppbackas och upprätthålls socialt och kulturellt, inte minst genom uteslutning av det som avfärdas som onaturligt.

Camp – inte minst dess parodiska sida – framstår alltså som en estetisk strategi med hjälp av vilken det ovan relaterade åskådliggörandet sker. Judith Butler understryker, i likhet med både Bersani och Felski, dubbelheten i parodiska, subkulturella imitationer av kön. Inom drag

305 Dollimore (1991), 67.

306 Ibid., 14f.

307 Ibid., 247.

och crossdressing (åter-)används könsmarkörer som visserligen utgör en del av en misogyn, hegemonisk kultur. Samtidigt får dessa förändrade betydelser när de kontextualiseras på nytt, och förlorar sin status som uttryck för något naturligt. Det som parodieras är sist och slutligen själva föreställningen om ett givet original.³⁰⁸ Överlag betonar Butler kontextens betydelse – parodin är inte per automatik subversiv – det gäller att kunna skilja åt parodier som lyckas utmana föreställningar om kön och de som tvärtom bidrar till att stärka den ovan nämnda hegemonin.³⁰⁹ Sammantaget balanserar estetmännens projekt på denna smala linä – men den ständigt återkommande fascinationen inför det onaturliga låter det normala och ursprungliga framträda som de ideal *ingen* kan förkroppsliga: ”to be natural is such a difficult pose to keep up”, summerar Wilde.³¹⁰

Dandyn mellan dekadens och modernitet

I *På Kanaanexpressen* konkurrerar två personer om femininitetens representation: Divan och Dandyn. Divan representeras av skådespelerskan Amalia Vinge, Dandyn av den hänsynslösa men samtidigt känsliga Christian. Även i *På Kanaanexpressen* förekommer dock flera parallella variationer på temat ”depraverad dekadensman”: där Lars Thormans nervösa diletantism kompletterades av Filips misogyna världsfrånvändhet och Lambeks cyniska determinism, blir både Peter och en av hans vänner, kallad ”Poeten”, liksom Facklans ledare Johnny, paralleller till Christian. Peters roll är understruken eftersom den externa berättaren oftast låter honom fokalisera, vilket leder till att Peters perspektiv tenderar att dominera berättelsen igenom. Peter ter sig som en återuppståndne Lars Thorman: han är en nervös och känslig iakttagare som misslyckats med det mesta han företagit sig men som ändå förmår briljera med en lågmäld intelligens. Han drivs av desillusion, förvirring och vidskepelse. Också förintelseskräcken delar han med Lars Thorman – och med hela

308 Butler (1999[1990]), 176.

309 Butler (1999[1990]), 177f.

310 Jfr Geczy & Karaminas (2013), 2.

den västerländska civilisationen som hukar sig i förändringens snålblåst. För Peter flyter människa och maskin ihop i en cyborgliknande, ångestdriven konstellation:

Samhället gungar, ingen säkerhet finns. Vetenskapen söker med ljus och lykta en hållpunkt i våra själar – och finner avgrunder. Tekniken söker binda naturkrafterna – och löser dämoner. Sammanpressad ångest driver motorer, turbiner, ackumulatorer! Blind panisk fruktan skälver i järn- och betongkonstruktioner, i aeroplanens glidflykt, i skyskrapornas svängning! Skräcken för sönderfallet, förintelsen och kaos går igen i allt vad vi skapar, darrar i våra nerver och hjärnceller. (*PK*, s. 22f)

Också Peter driver sin självkontroll till der yttersta. I likhet med Lars Thorman följer han sig själv i hälarna, som en ”spion” och är fixerad vid ”jag själv” och ”min personlighet”. På dandyns särpräglade sätt blandar han kylig likgiltighet med sentimental intimitet, brinner häftigt för de idéer och övertygelser som byts ut i rask takt och slösar med känsla utan att fördenskull någonsin äventyra sin inre passivitet (*PK*, s. 39, 41). Också äktenskapet med Tessy har tydligen slutat i skilsmässa på grund av Peters oförmåga att tillfredsställa hustrun. Tydligen har detta varit en delorsak till att han lämnat henne (*PK*, s. 51)³¹¹ Den enda skillnaden mellan Lars Thorman och Peter är att Peters apparition ofta beskrivs som en smula komisk. Lars Thorman är entydigt gravallvarlig medan Peter inte sällan framstår som en tragikomisk liten Chaplinfigur.

När Peter återvänder hem från en Parisresa möter han ett vintrigt Helsingfors som han blaserat uppfattar som sig likt. Varuhusens skyltfönster erbjuder samma gamla ”nyheter” som förut i form av kravatter, nattrockar och hattar. (*PK*, s. 34). Här tar han del av de ovan beskrivna, kommersiella lockelserna i det damernas paradiset stadens varuhus numera utgör, denna gång riktade till förfinade män. Han besöker sedan sitt gamla stamtillhåll, flanörhaket Gambrini, men drabbas av akut livsleda när han tvingas konfrontera de gamla vännerna och deras ytlighet. Ännu värre blir det när ”Poeten” dyker upp bakom Peters dörr och han tvingas möta sig själv i en förvrängd spegelbild (*PK*, s. 62), nu som en

311 Merete Mazzarella (1985, 113) menar att Peter lämnat Tessy för att han inte kunnat leva upp till hennes erotiska krav. Dekadensmannens förfäring hänger ihop med en avsky mot eller oförmåga hantera det kroppsliga, se till exempel Lyytikäinen (1997), 115; Björk (1999), 182f.

ännu mer renodlad kombination dekadens och modernitet.³¹² Poeten är mån om att alla ska veta att han umgås med divor och berömdheter i artistiska kottier och litterära klickar. Själv skriver han i tidskrifter och modejournaler, uppenbarligen med större entusiasm än kompetens. När Poeten inför Peter marknadsför sitt nya projekt är det uppenbart att texten, till exempel genom överdrifter och ständiga upprepningar av ordet ”modärn”, ironiserar över de nysakliga uttrycksformerna och konstens sätt att sälja sig åt reklamen när den nu ska lämna sitt elfenbenstorn för stora världen:

Asch, det är inte gammaldags poesi om själen och sånt där, må du tro. Det är modärnt, sakligt, aktuellt. Reklamkonsten har lärt oss tidens språk. Vi modärna poeter skriver inte för mamseller och skönsjälur. Vi skriver för ingenjörer, mekaniker, kemister, bankdirektörer. Vi kastar in våra dikter som projektiler i det modärna livet. Vår dikt tar del i travtävlingar och boxningsmatcher, den söker sig in i stinkande laboratorier, den kämpar om makten vid rådsbord och oljefyndigheter, den experimenterar, den kalkylerar, den gör upp projekt. Där jättelika vinschar rasslar i hamnarna, där är dikten. Där en elektrisk gnista sprakar, där är dikten. Där skyskraper speglar sig i reklamens hektiska eld, där är dikten. Vår pegas älskar inte öde hedar och inte heller överkliga rymder. Där massan är tätast, livsrytmen hetsigast, där skall du se den modärna pegasen spränga fram! (*PK*, s. 58f)³¹³

För Poeten är också ”hjärtat” ett övervunnet stadium och dikten framförallt handling (*PK*, s. 60f). Den gamla idealismen har ersatts av den nya optimismen – något som Peter dock omedelbart genomskådar. Poeten är pragmatiskt ivrig, men avslöjar samtidigt en ”sammetslenhet” som lätt låter sig såras. Han profilerar sig som ”sportsman” vilket ter sig komiskt för Peter som lägger märke till hans ”nervösa” och ”slappa” figur. Poetens jagfixering och hans posering, i kombination med den uppräknig

312 Knut Brynhildsvoll (1991, 412) menar att Peter för en ”satirisk-mefistofelisk” dialog med sitt alter ego.

313 Passagen erinrar om Olavi Paavolainens (1990[1929]), 89f, 96, 92) vurm för dadaismen och dess sätt att ringa in det levda ögonblicket. Vem som helst kan vara dadaist och den självutnämnda ”poetens” material allt från cigarettlådor till restaurangnotor. Paavolainen presenterar dadaismen som konsekvent själv motsägande – att vara dadaist är till exempel att vara anti-dadaist, samtidigt. Mycket verkar hänga på att det dramatiska patoset förmår övertyga, framförallt när innehållet är obefintligt: Paavolainen beskriver hur violinisten Arvo Hannikainens improviserade dikt gjorde succé i dadafeberns Paris. Hannikainens diktperformans gick ut på att med hög och förkunnande röst räkna upp siffrorna från ett till tio på finska.

varumärken som avbryter textflödet³¹⁴ kan ses mot bakgrund av den ovan beskrivna, feminiserade konsumtionsvurmen och varumärkesfixeringen. Bilden av dandyn, gentlemannen och 1890-talets personlighetskult kan enligt Regenia Gagnier i boken *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public* (1986) inte separeras från reklam och konsumtionskultur.³¹⁵ Följdriktigt anser Poeten att även den moderna poesin ska nå ut till ”folk” med reklamens hjälp (*PK*, s. 66). Hans utspel iscensätter en idealbild av den maskulina moderniteten och dess retorik: den moderna pegasen passerar hamnar och skyskrapor där den nu spränger fram bland kemister och bankdirektörer. Peter inser att allt Poeten säger visserligen saknar täckning, men att han känner igen vartenda ord som allmänt liggande i den moderna luften samt att han lika gärna hade kunnat uttala dessa ord själv (*PK*, s. 64). Passagen åskådliggör dandyns vacklan mellan dekadens och modernitet: hans avsky för naturen – som dock inte innebär kärlek till kulturen – samt hans aversion mot framstegsviljan som det maskinella och industriella står för, inklusive en samtidig vurm för det artificiella i just detta. Denna dubbelhet avslöjar den ovan beskrivna splittringen i själva moderniteten – och kräver ett särskiljande av produktivitet och effektivitet från konsumtion och njutning. Samtidigt är porträttet klart parodiskt: speciellt uppenbart när Poeten slår fast att den ”dunkla glansen” på Josephine Bakers hud är betydligt mer värd än alla estetiska avhandlingar – tillsammansantagna (*PK*, s. 58).

Dekadenternas relation till ”parfymflaskans modernitet” placerar dem naturligtvis, som Björk framhåller, i ”sitt eget köns utkanter”.³¹⁶ Peter blir illa berörd av samtalet med Poeten och vänder sig mot jagfixeringen och poserandet samtidigt som han känner ”skuggvärlden” tätna omkring sig (*PK*, s. 67). Desperat försöker han klamra sig fast vid sanningen, själen, Gud och människan, de storheter som Poeten nyss avfärdat som förlegade. Samtalet urartar i tuppfaaktning men utesluter inte att

314 “DODGE BROTHERS JAMAICA BANANER LYX DUNLOP SAN-OSAN ESSEX FLIT SHELL SHELL” (*PK*, s. 66).

315 Gagnier (1986), 51.

316 Björk (1999), 177.

Peter kommer till slutlig självinsikt och skäller ut Poeten (och eventuellt också sig själv) enligt noter:

Jag vet vem du är. Jag har blivit obehagligt klarsynt. Det går inte att slå blå dunster i ögonen på mig. Du är på prickken lik mig själv, bara ännu gemenare, därför att du bjuder ut din örlighet. Du är feg och lömsk, som alla förfalskare. Vi är alla förfalskare. Den ena är bara fräckare än den andra, det är skillnaden. (PK, s. 74)

Peter och hans Poet verkar alltså företräda samma jagcenterade dandyrepresentation – Poeten saluför den sportiga modernitet han själv i sin nervösa slapphet inte kan leva upp till, Peter både ifrågasätter och känner sig delaktig i samma projekt. I likhet med Lars Thorman beskrivs båda som diletanter. Genom vissa distinkta markörer placerar texten Peter i en (socialt och kulturellt definierad) feminin position. Redan på romanens allra första sida antyds samma ”maskulinitetskris” som i *Lars Thorman och döden* när Peter förundrar sig över Örnungens övertag, vilket får honom att känna sig underlig till mods och ”obetydlig” trots att han är man (PK, s. 5). Hennes hand sägs vara skapt ”för sport, för handling och för fångst” (PK, s. 26), sedda ur hennes perspektiv är hans händer däremot ”löjligt” små, veka och ”barnsligt utbildade” (PK, s. 8). Peters beteende signalerar däremot allmän irrationalitet och utpräglat icke-maskulina egenskaper. Han rotar ängsligt efter sin maskot, en liten sorgsen apa som visar sig vara försvunnen vilket ytterligare göder hans vidskeplighet. När han nyser vänder sig alla om och tittar på den olyckliga ”lilla herrn” som förvandlats till förvirrad och hypokondrisk mamsell:

Han grävde skyndsamt fram sin eau-de-cologneflaska ur handväskan, dränkte näsduken i den desinficerande vätskan och snusade ivrigt på den – med den påföljd att han nös en gång till. Han viftade förskräckt med näsduken, liksom för att schasa undan bacillerna som han kände att luften vimplade av. Han var nu fullkomligt säker på att förkylningen var definitiv. Han sökte intala sig lugn inför det som skulle komma. Han var beredd på det värsta. Han funderade vilken läkare han skulle vända sig till när han kom fram. Han hade varit borta så länge, han kunde i hastigheten inte påminna sig ett enda namn. Fatal! Det blir nog bäst att gå till ett sjukhus med detsamma. (PK, s. 13)

Peter lider ständigt, ”av sin ängslan, av sin svaghet, sin indifferentism” (PK, s. 41). Han beskrivs som komiskt allvarlig (PK, s. 79) eller som komiskt liten (PK, s. 175). Han är ständigt på jakt efter ”sanningen”

men tvingas ändå konstatera: ”Vi är pessimister, men utan smärta, vi är optimister, men utan glädje, vi är profeter, men utan tro. Vår halva sanning binder oss”(PK, s. 65). Pessimismen fyller i Peters fall en viktig funktion: den skapar illusionen av trygghet och beständighet. Innesluten i sitt pessimistiska skal behöver han möta varken krav eller förväntningar. Hela hans livskonst består i att undvika – han skyggar konsekvent för all slags aktiv handling (PK, s. 38f).

En sekvens ur barndomen fyller ut porträttet av Peter, inte minst via en anad dekadenskoppling: medan han sitter upptagen av sitt arbete på filmbyrån ser han sig själv stående vid stranden av en mörk flod. Ögonblicket därefter ligger han orörlig i sin vita barndomsbåt medan den glider utmed strömmen, och stirrar ner i vattnet. Han kan urskilja flodens slingerväxter och har sedermera återvänt till dess djup och ”outgrundliga hemligheter”. Han frågar sig om botten en dag kunde tänkas öppna sig och blända honom med en ”oanad härlighet” (PK, s. 93). Sekvensen har en tydlig referens till Narkissosmyten som sinnebild för dekadensens tomma jagfixering och anknyter till den konstnärsväg mot idealet som måste gå via en dykning ner i djupet.³¹⁷ Processen är återigen densamma som för Lars Thorman. Att vända sig mot död och materia, att vara fixerad vid sjukdom och degeneration, är att försvinna i sina egna djup. På vägen mot den sanning de båda eftersträvar – ett ouppnåeligt ideal – existerar dock inga alternativ. Under vattnet återfinns döden, natten, materian, och synden, det vill säga ljusets och andens motsats och Narkissosblomman är dömd att växa i detta gränsland.³¹⁸ Slingerväxterna – som för övrigt återkommer senare i *Chitambo* när huvudpersonen Vega Maria ser sig själv flytande på dödens flod med vattenväxter inslingrade i håret – framstår även i Peters fall som en medusasymbol och själva sinnebilden för djupens lockelse och hot.

Romanens mest utstuderade dandygestalt – också explicit omnämnd som ”modernistisk dandy”(PK, s. 135) – är charmören Christian. Han upprätthåller flera relationer till olika kvinnor. Hans i övrigt

317 Lyttikäinen(1997), 64.

318 Ibid.

könsöverskridande position blir samtidigt mindre kontroversiell i allmänhetens ögon, sedan den försetts med heterosexuell sordin i form av en roll som kvinnokarl.³¹⁹ Han beskrivs oftast ut Tessys perspektiv, visserligen förvrängt av förälskelsens idealisering, och framstår då som den ultimata drömmen. Han är vacker som en prins, full av charm och ungdom och hans sätt är ”elegant som en världsmans men på samma gång ömt och nervöst som en ung flickas” (*PK*, s. 87). Redan här framgår med andra ord hur Christian i egenskap av dandyrepresentation överträder, eller åtminstone experimenterar med, de befintliga könsgränserna. Tessys detaljerade beskrivningar av honom skänker honom en viss, inte helt okontroversiell, objektstatus: hon noterar lidelsefullt den ”gosselika” figuren, den ”slanka linjen” vid höfterna och huvudets ”fria hållning”, därtill rörelsernas behag, röstens ”mjuka, varma, innerliga tonfall” (*PK*, s. 88, 106). Christian representerar den estetiska dandyismen: han dyrkar skönheten men plågas av likgiltighet och leda. Han är otålig och rastlös, kommunicerar ofta med miner, gester och hållning men är mer sparsam med orden och höjer aldrig rösten.

Tessys starka känslöengagemang står i bjärt kontrast till Christians allmänna livsinställning – han tycker uppriktigt synd om henne men inser samtidigt att ”leken” för hans del är slut (*PK*, s.108). Hans sporadiska ömhet kommer sig snarast av att han vill undvika scener eller ”besvärliga” bekännelser (*PK*, s. 109). När deras relation avslutas – vilket alltså leder till Tessys självmord – går läsarens tankar till Dorian Grays bryskt avslutade kärleksrelation i Wildes *Dorian Grays porträtt*. Uttrycken för Tessys oförställda förälskelse och hennes uppriktiga men patetiska kärleksförklaringar bidrar till att Christians låga slocknar för gott. Hans öde blir att försvinna lika obemärkt som han dök upp. Före det försöker han få Peter att ersätta de medel Tessy försnillat – själv har Christian visserligen en elegant plånbok (*PK*, s. 172), som dessvärre är tom. Peters lilla, slutliga hämnd – att bege sig till Amalia Vinge, låna pengar av henne och betala tillbaka det Tessy stulit – bringar honom visserligen ur fattningen men utgör inget hinder för att han sedan visslande försvinner i stadens människomyller. Christians försvinnande är slutgiltigt, om det är ett

319 Jfr Denisoff (2001), 7.

resultat av plötslig självinsikt står däremot inte helt klart. Långt senare får Florrie ett brevkort av Christian. Av kortet framgår att han givit sig av i en båt och att han i mörker och dimma håller ett öga på kompassen. Brevkortet är det sista, dramatiskt raffinerade, livstecknet från dandyen.

Ytterligare en variation på dandytemat är den moderna impressionen Johnny, ledare för kretsen kring tidskriften *Facklan*. Tidskriftens namn ger naturligtvis direktassociationer till de finska Fackelbärarna och Johnnys karaktär till Olavi Paavolainen, aktiv inom kretsen. Johnny heter egentligen något annat – namnet anspelar på den populära operan ”Jonny spielt auf” från 1927, aktuell under Weimarrepublikens blomstringsperiod. Johnnys bakgrund är uppenbarligen borgerlig. Han har rest till kontinenten i egenskap av finsk student, men återkommit som ”internationalistisk profet”, utrustad med de nya paneuropeiska idéerna och med ”nerverna anpassade efter negerrytmer” (*PK*, s.136). Johnny framstår som karismatisk och elegant, som en välformulerad och uttrycksfull ledargestalt. Porträttet blir sedan mer parodiskt och gränsar till niddbild. Som en ung Napoleon ska Johnny erövra världen, börjandes från Europa. ”Halleluja-modernisterna” har blivit aktivister och ska med propagandans hjälp ta kål på esteticismen till förmån för politisk aktivism” (*PK*, s. 137f). Johnnys gester beskrivs som patetiska och när han uttalar sina ”älsklingsteorier” glömmer han bort alla jämlikhetsideal och talar som en diktator till massorna. Den scen som utspelar sig under Facklans årsmöte parodierar överlag alla de ”nya idéer” som deltagarna med stor emfas propagerar för i tur och ordning: paneuropa, internationalen, pacifismen och Freud. Den naiva entusiasmen går inte att ta miste på och blir föremål för parodi: ”Vi protesterar! Vi kräver en grundlig revidering! Vi tolererar inga fördrag på papperet! Vi ställer brottslingarna vid skam-pålen” (*PK*, s. 145). När Katja, en av mötets kvinnliga deltagare, uttalar sig om Freud och hans teori om den mänskliga ursprungssexualiteten utkoras hon av Christian till den första modernistiska madonnan, ”madone avec un pervers polymorphe”. Han förkunnar humoristiskt att hon är ”pansexualist” och ”inte att leka med” (*PK*, s. 141). Till det moderna projektet hör uttryckligen att i kretsen av bohemer etablera en ny föreställning om erotiken, bortom den förhatliga korsettromantikens begränsningar – en föreställning som sedan också kan parodieras.

Medan idéerna läggs fram är det framförallt Christian som förlöjligar dem, med den påföljd att han tillrättavisas av Johnny. Här återkommer tufffåktningen mellan Peter och Poeten, mellan en person och hans kritiska alter ego. Christian ironiserar visserligen över allt det nya, men i hans ögon brinner samma eld som i de andras, ”kanske mera förtärande” (*PK*, s. 145). De avslutande orden uttalas innan mötet slutligen urartar. Uppenbarligen ska dessa ord utgöra en paneuropeisk variation på de sista stroferna i ”Vårt land” och fungera som hyllning till övermänniskan och den internationella optimismen. Slutet fullbordar kapitlet som en parodi på det moderna, dess bärande tankar och bedrägliga ismer. Punkt sätts av den berusade student som efter avslutad deklamation ramlar i golvet med ett brak och drar gardinen med sig i fallet.

Från dissonant Diva till Garçonne: modernitetens kvinnor

Skådespelerskan Amalia Vinge framstår som relationsförvecklingarnas medelpunkt. Peter både dyrkar och genomskådar henne och hon har en inofficiell relation med både Christian och Florrie. Den kärnfulla karaktärsbeskrivningen av Amalia Vinge formas av Peters skärskådande perspektiv och den inleds efter att han blickat ut över staden från sitt hotellrum och tagit del av vårmorgonens hetsiga tempo: pinglande spårvagnar, vind i trädkronorna, gatans myller av människor. Så vänder sig hans blick plötsligt inåt och ”mörknar”, allt medan tankarna kring Amalia Vinge formas, i ”smärtsam njutning” (*PK*, s. 46). Sedd ur Peters perspektiv ter sig Amalia Vinge som en kantstött Divafigur, tagen ur campestetikens galleri. Som Wayne Koestenbaum noterar fungerar Divans representation som ställföreträdande för män i ett garderobs- och ”pre-Stonewall”-sammanhang. Koestenbaum placerar följdriktigt Divan i en kollektiv, subkulturell och homosexuell föreställning och ser henne som en källa till hopp, skämt och (feminin) flärdfullhet.³²⁰ Hon personifierar en camp stil som i förlängningen handlar om motstånd och självbevarelsedrift i kretsen av de queera, att sätt att identifiera sig med

320 Koestenbaum (1993), 84.

sina ödeskamrater i tider av osynliggörande och skam.³²¹ Koestenbaum betonar Divans innerliga relationer till sina symboliska mödrar och döttrar, viktiga som mentorer eller lärjungar när den osynliga divakronan förs vidare. Dessa relationer utesluter inte nödvändigtvis aktivt begär.³²² Divan är ofta kroppsligt stigmatiserad, till exempel via övervikt eller sjukdom.³²³ Avsaknaden av krona är därför något som kännetecknar Divan, hennes svaghet och styrka, hennes tragedi och triumf, hennes pendling mellan förstållning och äkthet. Dessa samlade dissonanser aktualiserar därför det tidiga 1900-talets diskussion kring homosexualitet, narcissism, ytlighet – dekadens:

The diva pretends to be royal, and at any moment her illusion might be shattered. She is a carnival queen, queen-for-a-day, an ordinary woman indulging in detailed drag of queenliness (...) It is subversive – but sometimes futile – to treat arts of dress, manner, style, language and gesture as if they were monumental.³²⁴

Peters sammanfattning av Amaila Vinge betonar en fundamental dissonans i hennes gestalt och ger samtidigt en förklaring till hennes något udda namn. Hennes konstnärliga storhet kommer sig uttryckligen av att hon har en fysisk defekt i form av en förkrympt högerarm, en ”ofärdig vinge” (*PK*, s. 46). Denna defekt har plågat henne livet igenom, men hon har samtidigt lyckats dölja den för publiken och förädlad den till en perfekt illusion av skönhet. Även kroppsligt är Amalia Vinge, likt Koestenbaums diva, ”stor”, ”grovt byggd” och ”fyllig”. Utanför scenen är hennes rörelser ”klumpiga” och ”tafatta” (*PK*, s. 47). Hon är beroende av publikens dyrkan för att bli synlig, men framstår heller inte entydigt som det betraktade objektet. Peters beskrivning understryker tvärtom genomgående dissonanserna, och den ”patologiska” aspekten av dessa: spädhet, bräcklighet och hjälplöshet i kombination med något envetet

321 Ibid., 85.

322 Ibid., 98ff. Koestenbaum noterar att det här givetvis handlar om en förhållandevis öppen ”eroticism”, möjlig före introducerandet av klassificeringen ”lesbisk”.

323 Koestenbaum (1993, 101) betonar det kroppsliga och känslomässiga släktskapet mellan kvinnor som anses vara överviktiga och homosexuella män: ”both are entrusted with understanding the body as shame and as difference, the body all mouth, unable to stop making statements, signifying too extremely – the body a clue that a mistake has been made”.

324 Koestenbaum (1993), 108f.

”robust”, därutöver en sensualism som hotar slå över i ”sjuk sensibilitet”. Amalia Vinges osäkerhet utanför scenen kontrasterar hela tiden mot hennes sceniska, nästan övernaturliga säkerhet. Sammantaget blir hon därför, åtminstone i Peters ögon, både ett ”sjukt barn”, och, givetvis, ”primadonna” (*PK*, s. 48f). Peters dyrkan är, trots innerligheten och sinnligheten, inte erotiskt laddad. Han tar emot Amalia Vinges ömhetsbetygelser, med tillägget att hon smeker honom ”som en mor smeker sitt barn” (*PK*, s. 49). Samtidigt uppmärksammar han det ”förtvivalade” barn (*PK*, s. 50) hon själv bär med sig i sitt inre – här spelar hennes fysiska defekt en viktig roll som själva upphovet både till hennes självföreläsa och hennes framgång. Peters ömhet ger henne styrka och förstärker samtidigt läsarens uppfattning om de alternerande faders- respektive modersroller scenen aktualiserar som betydelsebärande och utpräglat erotiska.

I fallet Amalia Vinge återkommer dock samma modersroll senare, i en passage som däremot har en klar erotisk underton. Passagen involverar Florrie som redan tidigare placerats i rollen som ”la garconne”, ett begrepp som inbegriper en viss köns- och sexualitetsmässig gränsöverskridning. Den Nya Kvinnans ständiga skugga, av Kristina Fjelkestam i *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (2002) sammanfattad som den ”manhaftiga lesbianaen”, gör här entré som den i erotiskt avseende gränslösa, moderna pojkflickan. Den svårt sjuka Florrie har rymt från det förhatliga ”satanoriet” (*PK*, s. 128) och dyker oväntat upp på Facklans årsmöte. Årsmötet utmynnar i fylleri och tumult, Florries tillstånd förvärras och hon brister ut i förtvivald gråt. Christian tar henne därifrån, till det hem han åtminstone för tillfället delar med Amalia Vinge. Under bilresan till lägenheten bekänner han sin kärlek till den sovande Florrie. När de slutligen kommer fram bär han upp den nu halvt medvetslösa unga kvinnan och lämnar henne i sitt rum. Själv fortsätter han direkt hem till Tessy och finner också henne medvetslös, varpå han transporterar henne direkt till Kirurgen. Därifrån beger han sig till Peter för att delge honom det skedda. Mötet resulterar i konfrontation och slutuppörelse – Peter tar på sig skulden för hustruns självmord,

tar initiativ till att återbörda de medel hon försnillat, och låter slutligen älskaren skaka av sig sitt ansvar och smita iväg.

När Amalia Vinge vaknar följande morgon finner hon en obekant flicka i Christians rum. Hennes reaktion förbryllar läsaren: hon anar att detta är hans "avskedshälsning" och att det finns ett samband mellan Peters plötsliga uppdykande och Christians snabba försvinnande. Hon inser också att "affären" Christian nu måste avslutas och att insiktens smärta kommer sig av att hon inte bara förlorat en "ung älskare" utan också något av sin egen ungdom. I samma veva understryks det att hon är en "erotiskt positiv natur" men att hon gått från älskare till älskare utan att fördenskull uppleva varken fysisk eller mental tillfredsställelse (*PK*, s. 192f, 196f). Hennes åldrande sammanfaller med trötthet, likgiltighet och olust, samtidigt som hon genomgår något som liknar en identitetskris sedan den unga Florrie uppenbarar sig. Hon har tydligen levt intensivt men riktninglös – ansiktet i spegeln har inte betytt annat för henne än "ett mer eller mindre lyckat underlag för maskeringen" (*PK*, 197f).

Amalia Vinge finner Florrie i ett "underligt ögonblick": Florrie sover med ena bröstet blottat, iförd en stor manspyjamas. Passagen placerar Florrie i barnets prinsessroll och understryker hennes värnlösa oskuldsfullhet, men betonar samtidigt hennes illusionslösa vuxenhet: bröstet är veckt och utbildat som ett barns, men "redan hungrande efter smekningar". Florries lugna drömmar kunde tänkas härbärgera "lidelser" och hon hör till den nya generationen "barn" som inte ens förmår sova aningslöst eftersom de präglas av (uppvaknandets allvar) (*PK*, s. 193f).

Scenens vagt antydda förklädnadsmotiv – prinsessan i manspyjamas – bidrar till erotiseringen och de omkastade könspositionerna när Florrie nu tillåts göra anspråk på Christians roll i förhållande till Amalia Vinge. Den kantstötta primadonnan känner en "hemlig" dragning till den sjuka unga kvinnan, men kan i sin allmänna identitetsförvirring inte slå fast huruvida hon söker skydd eller själv vill beskydda (*PK*, s. 199). Amalia

fängslas av Florrie för att hon representerar modernitet och frisinne, men berörs också av den späda, ”gosselika” kroppens charm.

Både Florrie och Örnungen utgör varsin besläktad, modern kvinnorepresentation – där Peter och Poeten flyter ihop, blir även Florrie och Örnungen två variationer på samma tema. Lars Thormans Marianne, i egenskap av både hot och lockelse för den moderne man som delvis sitter fast i dekadensen, förs här vidare och utvecklas till en sammansatt gestalt. Som Kristina Fjelkestam konstaterar fick tidigare decenniernas emanciperade Nya Kvinna en ”vildare lillasyster” efter första världskriget. Denna nya typ etablerades på 1920-talet och kallades ”flapper” eller ”Garconne”.³²⁵ Fjelkestam beskriver typen som en internationell ”touch” i de svenska samtidsromanerna från 1920-talet, i dem ofta skildrad med skräckblandad förtjusning.³²⁶ Fjelkestams beskrivning åskådliggör typens olika sidor och hur samma representation kan väcka olika former av begär: en koppling kan göras, och gjordes, mellan ”ungkarlsflickan” och den prostituerade kvinnan. Samtidigt kunde hon sätta ord på en florerande efterkrigsmyt: efter kriget hade vissa män blivit så ”demoraliserade” att de efter hemkomsten vände sig bort från det traditionellt ”kvinnliga” till förmån för smala kvinnor med ”gossfrisyr”.³²⁷ En tredje variant av garconne uppträdde i form av den ovan nämnda ”manhaftiga lesbianen”, en figur som också kan ses som representant för kvinnlig maskulinitet. Emanciperade kvinnor porträtterades ofta som ”manhaftiga” till både utseende och uppförande och aktivt sexuellt begär definierades i termer av maskulinitet.³²⁸ Denna ”lesbian” dyker sedan upp i både sexologi och skönlitteratur under mellankrigstiden – som jag ska visa i kapitlet om *Chitambo* väcker hon intresse även bland de psykoanalytiskt orienterade och beskrivs av Freud i en studie från 1921.

Till en början förankras relationen mellan primadonnan Amalia Vinge och ”barnet” Florrie i en oskyldig mor-dotterkonstellation som verkar

325 Fjelkestam (2002), 9.

326 Ibid., 15.

327 Ibid., 14, 16. Se även Hapuli (1995), 159-162.

328 Fjelkestam (2002), 92.

fungera ställföreträdande i en värld där männen upplevs som "farliga och brutala". Dessa män, inte minst Christian och Peter, spelar mycket riktigt en central roll i Amalia Vinges och Florries "komplicerade" och "obestämbara" förhållande. Trots sin frånvaro "suggererar" de kvinnorna att "söka glömska och lindring hos varandra" (*PK*, s. 201). Denna markering i texten både döljer och avslöjar: förhållandet reduceras till en ersättning för uteblivna manskontakter, men etableras samtidigt som just ett förhållande. Tillsvidare är det obestämbart men samtidigt ett påtagligt, samkönat led i de många relationsförvecklingarna. Ömheten i smekningarna ger nämligen också upphov till en "hemlighetsfull rysning" som för den äventyrliga Florrie innebär en första kontakt med den "förbjudna frukten" (*PK*, s. 200). Hon har en obestämd förnimmelse av någonting farligt, upplösande och "narkotiskt", vilket omedelbart stimulerar henne till att bemöta allt det som tidigare generationer "fegt undvikit eller dolt". Den förbjudna fruktens smak beskrivs som fadd och tom, den är visserligen olik allting annat, men har en tydlig koppling till döden (*PK*, s. 201). Här går föreställningen om homosexualitetens destruktiva, dödsrelaterade och anti-reproduktiva natur igen. Romanens slutpassage kunde också tänkas anknyta till en i samtiden vanlig koppling mellan homosexualitet och narcissism. Florrie beskriver sitt hjärta som ett "hungrigt rovdjur" som huggit tänderna i hennes (eget) kött (*PK*, s. 231). Kärlekshungern vänder sig följaktligen inåt mot det egna jaget, och i förlängningen mot någon som är snarlik en själv – det vill säga en person av samma kön. Den kvinna som uttrycker samkönat begär upphöjdes inte sällan till den feminiserade modernitetens främsta symbol, för ett flertal manliga 1800-talsförfattare sedd som representant för perversion och degeneration, men också för det moderna begärets mobilitet och ambiguitet.³²⁹ Florrie representerar just den sortens sammansatthet. De talrika hänvisningarna till det "dolda", "förbjudna" eller "hemliga" går knappast att tolka som något annat än förtäckta beskrivningar av det queera begär som ännu inte kan ringas in med hjälp av ett specifikt begrepp. Sammantaget utmanar de ofta triangulära begärskonstellationerna och deras många variationer den

traditionella, heterosexuella tvåsamheten, detta oavsett hur läsaren förhåller sig till själva underhållningsvärdet.

Nysaklighet och expressionism, montage och collage: text, film och fotografi

På Kanaanexpressen uppvisar en ständig pendling mellan starka, subjektiva känslouttryck och en mer sakligt registrerande hållning. Skeendet kompliceras av att vissa monologer och fenomen har en parodisk sida eller underton vilket framgått ovan. Den splittrade framställningsformen korresponderar med de materiella och psykologiska processer som moderniteten innebär: snabb industrialisering, urbanisering, social rörlighet, sociala motsättningar, och ett allmänt ifrågasättande av traditionella normsystem.³³⁰ Att flera, ”konkurrerande” uttrycksätt förekommer parallellt är inte ovanligt. Som Leif Friberg konstaterat, är modernismen inte ensam herre på täppan: också ett äldre, realistiskt skrivsätt är fortsatt verksamt och reagerar på den nya situationen. Det realistiska utkristalliserar sig som den nya sakligheten, en konstnärlig och litterär inriktning som uppstår i tjugotalets Weimarrepublik och som framförallt är starkt framträdande i Berlins kulturella liv. Själva begreppet lanserades 1923 i samband med en planerad konstutställning. Friberg framhåller att den nya sakligheten var en reaktion mot expressionismens starka känsloutspel och uttalade subjektivitet samt att den mer än många ismer inom modernismen var en tankestruktur, en ny mentalitet som präglade stora delar av kultur och samhälle, inte bara ett estetiskt uttryck. Nu skulle man vara praktisk, saklig och affärsmässig.³³¹ Som jag konstaterat innehåller *På Kanaanexpressen* många populärkulturella och kommersiella referenser. Inom den nya sakligheten var man intresserad av populär- och masskulturens utveckling och förde medvetet in referenser till

330 Jfr Friberg (2011), 45.

331 Ibid., 48f.

den. Som Friberg påpekar var tidigare modernister mycket noga med att upprätthålla avståndet till det som uppfattades som låg kultur.³³²

Filmen är det nya redskapet för masskommunikation, vilket tydligt framgår av Poetens redogörelse, och ett uppenbart uttryck för denna ”låga” kultur. I *På Kanaanexpressen* ingår ett flertal olika hänvisningar till film. Peter jobbar som granskare och klippare på filmbyrån, men blir trots detta bestört när han får ta del av Poetens nya idé om att filma dikter för att nå ut till publiken. Poetens idé ligger i tiden: på film- och fotografiutställningen i Stuttgart sommaren 1929 visades Man Rays filmversion av en dikt skriven av den franske surrealisterna Robert Desnos. I en specialstudie av *På Kanaanexpressen* menar Knut Brynhildsvoll att en uppenbar inspirationskälla varit just denna utställning. Brynhildsvoll lyfter dessutom fram André Bretons roman *Nadja* (1928) som en betydelsefull intertext. Brynhildsvoll noterar att två bilder ur Man Rays film också återges i Bretons roman.³³³ I det ovan nämnda kapitlet kallat ”Impromptu” ingår vidare åtminstone två referenser till film i själva texten, dels *La madone des sleepings* baserad på Maurice Dekobras roman med samma namn från 1925 och Sergej Eisensteins *Oktjabr* (*Oktober*, 1927).

I början av 1920-talet gick debatten het om huruvida filmen var konst eller skräp, också i den finlandssvenska tidskriften *Filmrevyn*.³³⁴ Henry Parlands intresse för film och sätt att föra in filmatiska grepp i berättelsen har ofta blivit föremål för diskussion. Det som utannonserades som ”fina levande bilder” uppfattades dock som livlöst och maskinellt.³³⁵ Filmerna baserade sig ofta på litterära förlagor, men förhållandet kunde också vara omkastat. I sin bok om stadsskildringar i 1910-talets finlandssvenska prosa nämner Arne Toftgaard Pedersen Ture Jansons ”bokfilm” *I huvudstadens virvlar. Helsingforsfilm i tolv öden* (1929). Pedersen kallar boken en omvänt proportionell stumfilm. Där stumfilmens bildström

332 Ibid., 49.

333 Brynhildsvoll (1991), 412.

334 Bleibtreu (2011), 58.

335 Ibid., 61, 63.

avbryts av en förklarande textruta, avbryts textströmmen i Jansons bokfilm av ett fotografi, som ser ut som om det var taget ur en (stum)film. Boken har därmed både en författare och en regissör med ansvar för det filmiska materialet.³³⁶

På Kanaanexpressen, utgiven samma år som Jansons bok, kunde eventuellt uppfattas som en variation på en dylik bokfilm. En filmassociation behöver dock inte blir aktuell, inte heller bör bildmaterialet reduceras till något som enbart har en stämningsskapande funktion. Knut Brynhildsvoll understryker samspelet mellan text och bild, samt att romanen aktualiserar ett ”dubbelkodat kombinationssystem” i vilket den verbala och den bildliga koden förser varandra med estetisk information. Han genrebestämmer *På Kanaanexpressen* som ”foto- eller kameraroman”.

I *På Kanaanexpressen* ingår tolv fotografier. Bildernas upphov beskrivs kort i en avslutande förteckning. Motiven varierar: det ovan nämnda kapitlet kallat Impromptu inleds med en bild av Eiffeltornet försett med ljusreklamtexten ”CITROEN” över tornets övre del.³³⁷ När Peter lider av den allmänna meningslösheten i sorlet och röken på Gambrini kompletteras passagen av en teckning föreställande en person bakom galler. Teckningen är gjord av Marie Laurencin, känd parisisk avantgardekonstnär och aktiv i kretsen kring Natalie Clifford Barney. Bokens tredje bild, ett amerikanskt luftskepp, sammanfaller med Peters tankar kring hur en symbolisk flygmaskin kastar sin väldiga skugga över människovimlet på Broadway. Bilden av luftskeppet är beskuren så att dess nos går ut över fotografiets högerkant och placerar sig utanför bild, vilket för en sekund skapar illusionen av att luftskeppet passerar genom själva boken. Uppgörelsen mellan Peter och Poeten avslutas med ett fotografi föreställande en hand på en skrivmaskin – eventuellt en blinkning till det skrivna ordets möjligheter att förvränga och manipulera verkligheten,

336 Pedersen (2007), 77.

337 Samma fotografi återfinns i Olavi Paavolainens (1990[1929], 163ff) *Nykyäikää etsimässä*. Paavolainen beskriver helheten med reklamen som en ”storslagen” syn: det reklamförsedda tornet är som en pulsåder i takt med vilken själva livet flödar.

en möjlighet som Poeten flitigt utnyttjar.³³⁸ Vissa fotografier är redan i sig själva manipulerade: de kan föreställa en interiör som frammanar känslor av klaustrofobi eftersom rummet på bilden buktar inåt, eller bestå av ett fotografi som projicerats på ett annat vilket leder till att fotografiets förmåga att ”sanningsenligt” återge ögonblicket ifrågasätts på grund av dubbeleffekten. Bilderna, i kombination med spridda uttryck på franska, tyska eller engelska, varumärken, tidningsurklipp och personliga brev, har iordningsställts till en helhet eller ett montage, där de disparata delarna sammanförts. Därför uppmuntrar helheten till en läsning där hela boken ses som iscensättning och aktiv handling, snarare än regelrätt beskrivning av det moderna flödet. I och med att reklamens bilder och varumärken närvarar så starkt, i kombination med uttrycken för olika konstnärliga ismer, ifrågasätts samtidigt den skarpa gränsdragningen mellan högkultur och kommersiellt ”skräp”. Det avslutande, surrealistiska bilden av Yva – pseudonym för fotografen Else Simon som i sitt eget arbete ofta suddade ut gränsen mellan högt och lågt – understöder denna linje.

På Kanaanexpressen kunde tänkas följa upp det dekadenta/queera projekt som beskrivits ovan, framförallt vad gäller rubbandet av storheterna verklighet, autenticitet och enhetligt subjektskap. I sin analys lyfter Brynhildsvoll ofta fram förskjutningar av detta slag. En bild kan anknyta direkt till ett specifikt textparti som i exemplen ovan, men kan också fungera som referenspunkt för ett större textsjok. Merparten av bildmaterialet är därutöver infällt i texten och flankerat av skrift. Enligt Brynhildsvoll är en sådan infällning, som förutsätter att fotografierna förminskas och anpassas till texten, ett uttryck för en starkare eller svagare ”bimedial assimilation” som emellertid aldrig är helt fullständig eftersom en av bildens sidor alltid är öppen mot det oskrivna.³³⁹ Bildmaterialet har olika referenser beroende på motiv. De fotografier som föreställer tekniska objekt har en direkt sakreferens. Enligt Brynhildsvoll innebär avspeglandet av det reella att verkligheten ”fördubblas” samtidigt

338 Också på en annan bild, som föreställer instrumentbrädan på en bil, förekommer en hand. Brynhildsvoll (1991, 416) menar att dessa händer på bilderna ”suggererar manuell kontroll över den tekniska artefakten”.

339 Brynhildsvoll (1991), 412.

som materialet aktualiserar frågan om huruvida fotografiet är en verklighetsmanifestation eller inte.³⁴⁰ Överlag relaterar Brynhildsvoll *På Kanaanexpressen* till det paradigmskifte som bildkonstens vändning mot det abstrakta förde med sig och nämner utvecklingen av de optiska instrumenten och reproduktionsteknikerna som en kris för den mimetiska principen överlag. Brynhildsvoll menar dock att det som specifikt gör Olssons roman ”modern” är sättet på vilket den överför både elementära och experimentella, fotografiska tekniker på en fiktiv text, på ett sätt som leder till att den ikoniska och den verbala koden sammantaget förankrar texten i ett visuellt kommunikationssystem.³⁴¹ Han framhåller också att gestaltningen bygger på en koppling mellan skrivprocessen och framkallningsprocessen, en litterär produkt och ett fotografi kräver liknande processer för att få sina adekvata uttryck.³⁴²

Brynhildsvolls analys ter sig bitvis så abstrakt att den blir svår att följa – *På Kanaanexpressen* låter verklighetens och fiktionens linjer mötas och brytas på sätt som i själva verket inte tarvar någon avancerad analys. När Peter i kapitlet ”Två filmer” försöker koncentrera sig på den Chaplinfilm som han fått i uppdrag att granska och klippa är det uppenbart att gränsen mellan film och verklighet suddas ut när den ”usla” kopian försvinner och lämnar utrymme för en annan film som glider över Peters näthinna och som spelats in av honom själv (*PK*, s. 91).³⁴³ Vad vi har är sist och slutligen inte ett autentiskt original (livet) och en konstruerad kopia (filmen), utan två kopior och två filmer som förekommer parallellt:

Ögat såg in i maskinen. Handen vevade. Men det bittra hjärtat smög sin filmkopia över den som skulle granskas och klippas. Ögat blev stort och stelt. Det hade gärna velat sluta sig. Men det måste se. Det måste se den grymma filmen rullas upp, från början till slut, se de förfuskade möjligheterna, de undansmusslade sanningarna, eftergifterna,

340 Ibid.

341 Ibid., 413.

342 Ibid., 414.

343 Om man får tro Olavi Paavolainen (1990[1929]) är Chaplin en av samtidens största konstnärer, att jämföra med till exempel Picasso och Pasternak.

förfalskningarna, de ständiga besvikelserna. Ett liv...ett människoliv...en trist parodi. (*PK*, s. 93)

När Peter klipper filmens situationer och gester får han en känsla av att någon på motsvarande sätt sitter och stympar hans eget liv, klipper av handlingen, kastar om orsak och verkan, "fuskar bort" poängen (*PK*, s. 94). I kapitlet interfolieras de ovan beskrivna tillbakablickarna mot barndomen, båten och vattnet, något som har en dekadent anstrykning. Kapitlet komprimerar romanens allmänna relativisering av subjektskapet och den verklighet detta stöder sig på, en relativisering som, oavsett hur postmodern den ter sig, bottnar i dekadensen.

När Peter lämnar arbetet med Chaplinfilmen, tar hatt och käpp för att gå ut, markerar texten att själva filmen trots allt fortsätter. Villrådig stannar Peter på trottoaren, oförmögen att minnas vart han är på väg. Han fortsätter att gå, men hejdar sig plötsligt, utan att förstå varför. Berättaren griper in för att tydliggöra vad som pågår inom honom: "Styrde han själv sina steg? Eller följde han instinktivt ett schema som var uppgjort för hans räkning och från vilket ingen avvikelse var möjlig?" (*PK*, s. 96). Identiteten framställs här som ett led i en kontinuerlig process, något som görs eller uppförs och som i högsta grad är bundet till sociala, om än outtalade regler och begränsningar. På *Kanaanexpressen* placeras därmed konsekvent verkligheten inom citationstecken:

Jag tror att vi kan få se en skymt av de "verkliga varelserna" endast i sådana ögonblick, då människorna inte är sig själva, då de uppreser sig mot sitt eget jag och låter sig ryckas med av något som strider mot deras egen vilja och rubbar tron på deras identitet. (*PK*, s. 191)

I *På Kanaanexpressen* återkommer olika indirekta hänvisningar till förställning och inautenticitet: Peters värld gestaltas som en sken-, dröm- eller skuggvärld (*PK*, s. 33, 39, 41, 62, 67) och han känner sig instängd i en fantasimagori (*PK*, s. 96). Människan har reducerats till en kugge i ett ekonomiskt-politiskt maskineri och till och med solen, månen och stjärnorna är numera elektriska knappar i ett "artificiellt" kraftverk (*PK*, s. 69f). Poeten antyder i samband med sin utläggning att gränsen mellan goda och dåliga poeter suddats ut eftersom det mesta sist och slutligen är imitation: "Echte imitierte Perlen" (*PK*, s. 68). Trots att Peter gör sitt

bästa för att umgås med de gamla vännerna uppfattar han dem som masker eller spöken (*PK*, s. 37).

Processens betydelse kan mycket riktigt inte överskattas. Enligt Brynhildsvoll är det rimligt att tänka sig att protagonisterna under berättelsens gång framkallas eller kopieras samt att de utvecklas från ett negativt tillstånd till ett positivt, från letargi och kulturpessimism till optimism och emancipation. Han framhåller dock att den positiva identifikationsmodellen snarast är en vision och att slutbilderna därför är enbart antytt positiva.³⁴⁴ Men rörelsen från mörker till ljus, natt till dag, förmedlas via bildmaterialets utveckling från gåtfullt och diffust till skugglöst och försett med urskiljbar kontur. Jag uppfattar tvärtom att processen är fortlöpande och att den, i enlighet med föreställningen om dekadensen som en inommodern motrörelse, innebär ett konsekvent pendlande mellan negativt och positivt, livsdyrkan och frånvändhet, bakåtsträvande och framstegsanda. Som Judith Meurer-Bongardt påpekar slutar det illa för bokens samtliga kvinnor: Tessy begår självmord, Amalia Vinge är på väg in i en depression, Florrie är sjuk och Örnungen faller berusad ihop på gatan innan hon räddas av Peter.³⁴⁵ Också de manliga karaktärerna går ett osäkert öde till mötes. Frågan är också om de avslutande bilderna egentligen stöder en utveckling från mörker till ljus. Snarare blir de mot slutet mer abstrakta eller utlämnande, och Yvas avslutande sol kontrasterar tydligt mot den avporträtterade kvinnans allvar vilket antyder att solen snarare är på väg ner än upp. De ambivalenta slutna är för övrigt en gemensam nämnare för de romaner som ingår i avhandlingens material: Lars Thorman fortsätter sin mödosamma resa efter Lisbeths död, Sara Ellman skådar visserligen morgonrodnandes portar i *Det blåser upp till storm* men fortsätter sin kamp ensam sedan hennes Herbert begått självmord och Vega Maria Dyster i *Chitambo*

344 Brynhildsvoll (1991), 415.

345 Meurer-Bongardt (2011), 411f.

svävar på slutet någonstans mellan liv och död medan hennes definitiva utgång förblir ett mysterium.

På Kanaanexpressen som samtidsfenomen: Olavi Paavolainen och Nykyaikaa etsimässä (1929)

Olavi Paavolainens samtidsessä *Nykyaikaa etsimässä* utkom samma år som *På Kanaanexpressen*. *Nykyaikaa etsimässä* är tillägnad Hagar Olsson, av Paavolainen utnämnd till den nya generationens profet. Hans beundran var knappast helhjärtat besvarad, men Olsson hade åtminstone tillskrivit Paavolainen rollen som modernismens impressario och självklara dandy.³⁴⁶ Det är inte bara karaktären Johnny och Fackelbärarna som ger direktassociationer till Olavi Paavolainen – flera andra tematiska, form- och stämningmässiga likheter kan skönjas mellan *På Kanaanexpressen* och *Nykyaikaa etsimässä*. Olssons vind susar som bekant ”shell shell shell” – Paavolainen valde uttryckligen bort Vienolas skogar för stadens bensinångor.

De två texterna går på många sätt i dialog med varandra, och uppvisar fascinerande likheter inte minst vad gäller det paradoxala förhållandet mellan nytt och gammalt. Också tematiskt är likheterna många: samma namedropping av samma konstnärsstorheter (René Clair, Eisenstein, Josephine Baker för att nämna några), samma förankring i det reklamupplysta urbana rummet. Den övergripande tanken, formulerad hos Paavolainen, gestaltad hos Olsson, är insikten om att ingen absolut sanning existerar, att allting är relativt.³⁴⁷ I någon mån var *Nykyaikaa etsimässä* otidsenlig redan när den utkom, inte minst på grund av att den utåtriktade 1920-talsandan redan börjat ge vika för ett inåtvänt 1930-tal.³⁴⁸ Boken mottogs dock som det första finskspråkiga, modernistiska

346 Hapuli, Mäkinen, Paavolainen, Immonen (1990), xi.

347 Paavolainen (1990[1929]), 140f. Einstein, Freud och Spengler är hörnstenarna för denna nya riktning enligt Paavolainen.

348 Immonen (2012), 262. I förordet till Paavolainens samlade skrifter hävdar Kai Laitinen att *Nykyaikaa etsimässä* är Paavolainens mest ojämn

verket, och som det allra första verk som presenterade det moderna – en presentatörsroll som Paavolainen uttryckligen tagit på sig.³⁴⁹ Han riktar sig uppenbarligen till den breda publiken,³⁵⁰ i syfte att själv förstå och skapa förståelse för den förändrade världsbilden samt för hur förändringarna konkret påverkar och styr människors arbete, deras tänkande, deras själsliv, inte minst i relation till de nya konstnärliga uttrycksformerna.³⁵¹ Essäerna kompletteras av ett variationsrikt bildmaterial som stöds av själva texten, ibland på ett sätt som låter bilden dominera på textens bekostnad. Paavolainen verkar dock ha eftersträvat en stil där text och bild kunde betyda lika mycket och existera parallellt. Han förutspår en visualisering av kulturen och siar om en tid där bilden så småningom helt skulle konkurrera ut boken.³⁵² Paavolainen kartlägger samtiden och utgår från samma koordinater som i *På Kanaanexpressen*: storstadslivet, maskinernas frammarsch, konstens ismer, dans, film, sport och frigjord kroppskult. Ritva Hapuli beskriver i boken *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika* (1995, sv. *Samtidens blå blomma. Olavi Paavolainen och samtiden*) Paavolainens projekt som könsmissigt innovativt: efterkrigstida omförhandlingar kring maskulinitet och femininitet blir aktuella, liksom en föreställning om kroppen som kulturell projektionsyta, inte nödvändigtvis längre reducerad till enbart biologi.³⁵³

Där Olssons text iscensätter en kollektiv modernitetsupplevelse blir *Nykyaikaa etsimässä* också ett led i Paavolainens utstuderade självscensättning. Han sätter sin personliga dandyprägel på texten genom ett förfinat och utstuderat patetiskt språkbruk, där uttryck som ah! och oh! paras med parodiskt överdrivna känslouttryck och amerikanska

verk samt att det är överdrivet och delvis föråldrat. Cit. via Hapuli. Mäkinen, Paavolainen, Immonen (1990, xix).

349 Hapuli (1995), 9. För en genomgång av Paavolainens bakgrund, roll och verk se de ovan nämnda Hapuli (1995) samt Panu Rajalas och H.K. Riikonens biografier. Värda att nämnas är även antologierna *Paavolaisen paikat. Kohtaamisia Olavi Paavolaisen kanssa* (2003) samt *Paavolaisen katse. Tulkintoja Olavi Paavolaisen kirjoituksista* (2012).

350 Mauriala (2005), 235

351 Paavolainen (1990[1929]), 12.

352 Paavolainen (1990[1929]), 30.

353 Hapuli (1995), 29.

ordvändningar.³⁵⁴ Han drar sig heller inte för kursiveringar och använder ofta versaler för att markera sin entusiasm. Han placerar sig, inte minst via sin stil och sitt språkbruk i mitten av sin egen berättelse men samtidigt i utkanterna av sitt eget kön, som det definieras av de rådande normerna för maskulinitet. På sätt och vis blir helheten camp, i ännu högre grad än i *På Kanaanexpressen*.

Nykyäikaa etsimässä kretsar kring tre teman. Paavolainen frågar sig hur den moderna, europeiska livsstilen formats av den nya teknologin, av de nya kommunikationerna och av urbaniseringen. Han granskar vad de nya strömningarna inom konsten (till exempel futurismen och dadaismen) inneburit och analyserar den nya människobilden, vilket innefattar ungdomens nya förhållande till kroppslighet och erotik.³⁵⁵ Olssons text avhandlar samma teman i prosaform. Varken *På Kanaanexpressen* eller *Nykyäikaa etsimässä* kvalificerar sig dock reservationslöst för modernistkanon. Enligt Henri Broms är skillnaden mellan en Paavolainen och en Björling lika enkel som uppenbar: Björling var dadaist medan Paavolainen talade om dadaismen.³⁵⁶ Broms framhåller också att kretsen kring Tulenkantajat kritiserade den förlegade poetiska formen, medan Henry Parland skisserade de teoretiska grunderna för både den nya

354 Paavolainen (1990[1929], 40, 130, 132, 176, 35, för att nämna enbart några exempel: "Ah, ei!", "Oh, tätä nuorisoa"(...), "Minä tunnustan: polvistun, polvistun, polvistun puhelimen edessä, jolla puhutaan Atlantin ylitse!", "Seis! Seis! Sellaisia *olivat* Amerikan neekerit vielä parikymmentä vuotta sitten"(...), "HALLO BOYS – nyt tehdään työtä ja näytetään vanhalle Eurooppa-mammalle, miten meillä eletään", "Nyt vielä 'Yes sir, that's my baby' - ja sitten pieni DRINK..." ("Ah, nej!", "Äh, denna ungdom", "Jag erkänner: jag knäböjer, knäböjer, knäböjer inför telefonen med vilken man talar över Atlanten!", "Stopp! Stopp! Sådana *var* Amerikas negrer ännu för ett tjugotal år sedan", "HALLO BOYS – nu ska vi arbeta och visa gamla Mormor Europa hur man lever hos oss", "Nu ännu 'Yes sir, that's my baby' – och sedan en liten DRINK" (övers. EK).

355 Hapuli, Mäkinen, Paavolainen, Immonen (1990), xi. Paavolainen (1990[1929], 28, 48) är själv inne på samma linje och menar att det bara är den "svenskspråkiga kritiken", framförallt representerad av Hagar Olsson, som kan tala om uppnådda resultat och åstadkomma synteser. Bland de finskspråkiga finns inte en enda som kunde ta sig dylika rättigheter. Också avantgardet, inte minst representerat av den "gigantiska" Elmer Diktonius är huvudsakligen svenskspråkigt.

356 Broms (1983), cit. via Hapuli, Mäkinen, Paavolainen, Immonen (1990), xv. Se även Riikonen (2014), 149.

poesin och filmkonsten. De ovan nämnda omdömena om Olssons roman talar samma språk: texten kan inte förbehållslöst införlivas som en konstnärligt trovärdig modernismprodukt.

I *Nykyäikaa etsimässä* (be-)skrivs nutiden som en tid full av tragik och konflikter men med oanade och ”underbara möjligheter”,³⁵⁷ detta i enlighet med beskrivningen i *På Kanaanexpressen* som likaledes utnyttjar spänningen mellan ålderdomlig pessimism och ny, kollektiv optimism. Varken Paavolainens eller Olssons texter värjer sig mot det dubbla eller paradoxala: storstadens skönhet och fulhet, det ångestfyllda och underbara återges parallellt.³⁵⁸ Också Paavolainen problematiserar förbindelsen mellan nuet och det förflutna: gårdagens betydelse för nuet bör inte underskattas. Detta gränstillstånd mellan gammal och ny tid(-suppfattning) sammanfattade han i den ofta citerade devisen ”Meillä ei ole vielä ’keksitty’ nykyäikaa.”³⁵⁹

Paavolainen understryker att den estetiska njutningen uttryckligen föds av att en tanke förmedlas i sin mest ändamålsenliga form – teknikens landvinningar ska stimulera arkitektkonstnären att förmedla en skönhet som är saklig till sin natur. Det mekaniska och tekniska sammansmälter sedan med en längtan efter ett fritt paradiset. Paavolainens människoideal är på motsvarande sätt tudelat. Han är uppenbarligen fascinerad både av det estetiskt välorganiserade och av det mer vitala, varma och irrationella. Paavolainen vurmar också för kopplingen mellan maskin och människa. Han framställer surrealisterna Giorgio de Chirico, vars karaktärer är hälften människor, hälften maskiner eller byggnader, som en stor metafysiker.³⁶⁰ På motsvarande sätt förser Paavolainen sina tunnelbanetåg eller trafikleder med mänskliga eller animaliska drag. Viktigare än alla ”påhittade romaner” och mytologiska inslag³⁶¹ – blir verklighetens

357 Paavolainen (1990[1929]), 38.

358 Hapuli, Mäkinen, Paavolainen, Immonen (1990), xiv.

359 Paavolainen (1990[1929]), 133. ”Hos oss har samtiden ännu inte ’uppfunnits’” (övers. EK). Vesa Mauriala (2005, 236) noterar en parallell till Proust och tanken om minnenas och verklighetens parallella existens.

360 Paavolainen (1990[1929]), 83.

361 Ibid., 34.

tekniska landvinningar som i Paavolainens bok beskrivs som om de vore konst i sig. Kubismen är enligt Paavolainen ett stilskapande element i tiden – människors rörelsemönster, deras gatubild, liksom deras hus, bilar, skrivmaskiner och dammsugare är kubism.³⁶² Denna uppfattning förmedlas via bildmaterialet – parallellt med futuristisk konst återfinns fotografier av fabriksskorstenar och skyskrapor. Gränsdragningen mellan högt och lågt respektive yta och djup, löser samtidigt upp sig: inspirerad av Ilja Ehrenburg framhåller Paavolainen att den nya smaken inte formas enbart av nya värderingar och åsikter utan också av tapetmodeller.³⁶³ Paavolainen idealiserar det amerikanska kulturella inflytandet och vurmar förbehållslöst för amerikanernas bilar, konserver, radio- och gramfonapparater, jazzmusik, goda humör och ”last but not least” – för deras dollar.³⁶⁴ Sammansatthet av detta slag förekommer också i *På Kanaanexpressen*, vilket framgått av analysen ovan. Saklighet och empatisk irrationalitet förekommer både vid lanseringen av idéer och ismer och i karaktärsskildringen, samtidigt som man suktar efter en ”verklighet” som förblir onåbar. Gränsen mellan högt och lågt börjar så småningom lösa upp sig, inte minst via bildmaterialets kombinationer av konst och reklam. På samma sätt suddas gränsen mellan maskin och människa ut när maskinerna tillskrivs mänskliga drag. Samtidigt höjs naturligtvis ett implicit varningens finger för hur människan skapat krafter som i längden inte går att bemästra, och för kommersialismens utgång i något destruktivt. I centrum, både för *Nykyäikää etsimässä* och *På Kanaanexpressen*, står givetvis ungdomen som beskrivs på nästan exakt samma sätt: en brådmogen ungdom som har genomskådat allt men som på samma gång är medveten och brinnande.

Sammanfattning

På Kanaanexpressen kan läsas som en queer roman: dess persongestaltning banar väg för en subjektsuppfattning som förskjuter tanken om

362 Ibid., 22.

363 Ibid., 24.

364 Ibid., 34f.

ett enhetligt subjekt. Den dissonanta Divan och estetdandyn införlivar feminina och maskulina markörer på "fel" sätt – som egensinniga könsöverskridare bidrar de till att avslöja illusionen om ett könsmässigt, givet original som just illusion. De ingår i komplicerade relationer med varandra, relationer som vägrar romantisk, heterosexuell tvåsamhet. Den erotiska kontakten mellan Florrie och Amalia Vinge går i direktdialog med samtidens ambivalenta inställning till samkönade relationer mellan kvinnor: "la garconne" är det attraktiva resultatet av modets nycker, men kan lika snabbt omformas till en feministiskt medveten och hotfull "manhaftig lesbian". På *Kanaanexpressen* lyfter fram modernitetens olika sidor, inte minst den feminina, åsidosatta. Texten införlivar dessa sidor och parodierar dem samtidigt. Femininiteten lämnar samtidigt kvinnokroppen och blir en uppsättning egenskaper, ideal och attribut redo att införlivas av estetmannen. Strategin är camp – något som förmår förklara romanens estetiska överlastning i form av inströdda reklamslogans, högtravande förkunnelser med parodisk underton och bildmontage som utmanar läsarens förmåga att skilja mellan sant och falskt, original och kopia, äkthet och imitation. Dekadensen lever vidare som både hot och lockelse, som det inommoderna fenomen som nu mynnar ut i konsumtionsvurm och kommersialism. Det har gått som dekadensen förutspådde att det skulle gå: de korkade massorna har tagit över och deras dumhet göds ytterligare av reklam och allehanda sensationsnyheter – i *På Kanaanexpressen* är det strängt taget bara melodifestivalen som saknas.

4

Den maskulina modern: kvinnlig maskulinitet och queert läckage i *Det blåser upp till storm* (1930)

Under vintern och våren 1930 var Hagar Olsson sysselsatt med ett nytt romanprojekt. Förlaget Natur och Kultur hade utlyst en tävling med temat ”en svensk tidsroman” och tävlingstiden gick ut den 15 maj. I egenskap av essäist och kritiker var Olsson engagerad i samtidens kulturdebatt och hade uppenbarligen genast attraherats av idén.³⁶⁵ Just samtiden var litterärt mode vid denna tidpunkt, också Bonniers förlag hade hakat på trenden genom att ge ut litteratur i serien ”Moderna unga människor”.³⁶⁶ Även i Finland gick man ut på spaning efter samtiden,

365 Holmström (1993), 167ff. Hagar Olsson tilldelades sedermera andra pris för sin roman. I prisjuryn ingick Ivar Harrie, John Landquist och Sigfrid Siwertz. I juryns prismotivering underströks skildringens intensitet, skärpa och det faktum att ämnet, ungdomens uppror, ”i hög grad faller inom området för denna pristävlan”. Också Judith Meurer-Bongardt (2011, 287) noterar romanens stora betydelse för svensk clartéungdom. Under denna tid var det förhållandevis vanligt med tävlingar som åtminstone delvis ordnades för att vaska fram böcker som kunde sälja, något som Ragnar Öller parodierar i *Romanpristävlingen* (1936).

366 Fjelkestam (2002), 178ff. Romanerna i serien handlade om ungdomens förhållningssätt till den nya tiden. Under mellankrigstiden myntades begreppet best-seller för att beteckna den förströelselitteratur som ofta var

inte minst i den ovan beskrivna *Nykyäikaa etsimässä* (1929). *Det blåser upp till storm* avhandlar tidens viktigaste diskussionsämnen och iserna är många. 1930-talet är rörelsernas decennium: paneuropa, ungdomens uppror mot föräldragenerationens auktoriteter, behaviorismen, pacifismen, socialismen och funktionalismen är några av de ämnen som avhandlas. Den storm titeln utlovar är därtill symboliskt förankrad i de teman som jag påpekat att ofta återkommer i Olssons skönlitterära författarskap: revolten mot konventionell (dubbel-)moral och kampen mellan motsatser som idealism och materialism, liv och död, maskulint och feminint.³⁶⁷ I *Det blåser upp till storm* är klassperspektivet viktigt: den nya arbetarklassen ska ta steget in i framtiden sedan den degenererade överklassen gått under.

Syftet med föreliggande kapitel är att dels läsa *Det blåser upp till storm* i relation till 1930-talets litterära kontext, dels att göra en querläsning av romanen. Som jag konstaterade i inledningen är Hagar Olssons idévärld och samhällsengagemang, tydligt åskådliggjorda i hennes essäistiska och kritiska texter, numera förtjänstfullt utforskade.³⁶⁸ Jag konstaterade också att man ofta läst Olssons prosa mot bakgrund av kritik och essäistik, något som tidvis kan skymma sikten för diskrepansen mellan idévärld och skönlitterärt förverkligande och för de inte helt oproblematiska sidorna av texternas kvinnor och män.

I min läsning av Olssons debutroman *Lars Thorman och döden* lyfte jag fram sekelskiftets problematisering av maskulinitet och femininitet som

skrivna av kvinnor. Motsvarande trend kan skönjas i Finland: om populärlitteraturen på 1910-, -20-, respektive 1930-talet, se till exempel Malmio (1999, 169-172) och (2005). Malmio (1999, 170) påpekar att det under 1920-talet och början av 1930-talet utkom ett flertal romaner i vilken en ung, självständig och självförsörjande kvinna kämpar för en plats i världen och undersöker sin relation till männen. På finskt håll deltog bland andra Helvi Hämäläinen och Iris Uurto aktivt i debatten om födelsekontroll och abort. Kopplingen till både Ellen Key och D.H. Lawrence är uppenbar också i Helvi Hämäläinens 1930-talsromaner.

367 Jfr Svensson (1973), 9.

368 För en genomgång av samtidstematiken i *Det blåser upp till storm*, se Svensson (1973), 9; (1975), 303f, för det ideologiska engagemanget respektive konstsynen, se Meurer-Bongardt (2011), 224-242.

det motiv som tvinnar in sig i de övriga. I det följande ska jag visa på hur detta motiv återupptas och utvecklas i *Det blåser upp till storm*. Analysen är inriktad på det tematiska, men liksom i föregående kapitel anknuter jag till berättarperspektivets understrykande av en könsproblematiserande motivkrets. I min läsning bidrar Olssons prosatexter till att upprätthålla ett obligatoriskt könssystem som stöder sig på komplementära kön och traditionell syn på både män och kvinnor, *samtidigt* som de uppvisar ett så kallat "queert läckage", ofta i form av ögonblick där det skenbart normala plötsligt krackelerar. Detta läckage möjliggör ett subtielt förskjutande av systemet – ett könsmässigt normbrott avslöjar själva normen och dess status som just norm.

Jag går i dialog med den forskning som hävdar att Olsson skapar en ambivalent könsuppfattning genom att presentera kvinnor som starka och män som svaga samt att hon sedan med visionär pensel tecknar porträttet av en framtid där könet slutgiltigt åsidosatts till förmån för det mänskliga.³⁶⁹ Jag uppfattar tvärtom att prosatexten i Olssons fall snarare *synliggör* könsmässig variation och indirekt ställer frågor om mångfaldens möjligheter, inte att den i uppbygglig anda lägger fram svar med utopisk eller feministisk potential i enlighet med författarens intention.³⁷⁰ När Sara i *Det blåser upp till storm* avslutar sin berättelse kan hon visserligen förnimma "morgonrodnadens portar" i fjärran men det står samtidigt klart att en ny storm redan är på väg. Romanens

369 Jfr Meurer-Bongardt (2011, 416): "Für die neue Generation der Zukunft spielt das Geschlecht keine wichtige Rolle mehr. Sie ist in erster Linie menschlich".

370 Judith Meurer-Bongardt (2011, 399) framhåller att Hagar Olsson i kritik och romaner framställer "kvinnlighet" och "manlighet" som identiteter eller principer, som inte behöver överensstämma med en karaktärs biologiska kön. Vad gäller romanerna som ingår i denna avhandling uppfattar jag tvärtom att materialets könsuppfattning sammantaget bygger på ett fundamentalt antagande om kvinnors och mäns olikhet och att detta ofta förankras i föreställda biologiska realiteter, inte minst i *Det blåser upp till storm*. Denna väsensskillnad mellan "manligt" och "kvinnligt" är fundamental för hela författarskapet (jfr Svensson, 1973, 6). Konstruktionen "läcker" dock – något som den queera läsningen kan synliggöra – endast för att sedan återupprätta normen, tills den än en gång vacklar, och så vidare.

särartsfeministiska anslag bör heller inte skymma sikten för att texten sedan parallellt kunde tänkas gå i en annan riktning.

I kapitlets första del beskriver jag det överskridande av befintliga könsgränser som jag anser att *Det blåser upp till storm* experimenterar med, till exempel i form av kvinnlig maskulinitet. Som jag konstaterat tidigare återfinns det potentiellt subversiva ofta i ett flyktigt, queert ögonblick – i det dissonanta, vaga eller antydna. Till frågan om kön kopplar Olssons text frågor om klass och etnisk tillhörighet vilket jag beaktar i analysen. Jag försöker också, i enlighet med avhandlingens helhetssyfte, placera in romanen i 1930-talet och relatera den till litterära fenomen som primitivism och nymoderlighet, och till emancipationsromanens genre. I kapitlets andra del är syftet att åskådliggöra hur röst och berättarperspektiv bidrar till att förverkliga huvudpersonens förmodade maskulinitet och det ovan beskrivna förskjutandet av ett till synes orubbligt könssystem. Olssons text uppvisar ett ur etiskt perspektiv ifrågasättbart val av berättande.³⁷¹ I vanlig ordning inleder jag med ett komprimerad beskrivning av handlingen. Jag beskriver sedan kort de 1930-talskontexter romanen tangerar. Därefter går jag in på det ”könsbråk” som texten också berättar tekniskt kunde tänkas ge upphov till.

Det blåser upp till storm: uppror och kärlek

Ett övergripande tema i *Det blåser upp till storm* är ungdomens uppror mot ett förlegat undervisningssystem, och i förlängningen, mot samhällets dubbelmoral och mot de borgerliga vuxenauktoriteter som klamrar sig fast vid en symbolisk maktposition. Titelns storm avser med andra ord en revolt mot konventionen och civilisationen, en revolt som kräver

371 Med begreppet ”etisk” avser jag här texters etiska dimension, enligt James Phelan (2005, ix)svaret på frågan: ”what are we asked to value in these stories, how do these judgements come about, and how do we respond to being invited to take on these values and make these judgements?”. Phelan verkar genomgående understryka läsarens medskapande funktion. Om berättandets etik och läsarens ansvar, se även Anders Tyrbergs *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik* (2002).

sina offer.³⁷² Tidsturbulensen kommer sig inte minst av att den samhällsliga värdegrunden som gått förlorad inte ersatts av en ny. I Olssons roman ställs en kristen människosyn mot en naturvetenskaplig medan teosofin i sin tur får representera frånvänd idealism. Humanismen har ”intellektualiserats” av en högfärdig akademisk elit och den moderna psykologin representeras av kvacksalvare som strör eufemismer omkring sig och bidrar till en allmän fördumning. Grundproblematiken är långt densamma som i *Lars Thorman och döden* respektive *På Kanaanexpressen*, där huvudpersonerna pendlar mellan skepticism och idealism i en världstadd i snabb förändring.

Både debutromanen och dess uppföljare understryker kopplingen mellan det universella och det individuella när den samhällsliga krisen flyttar in i individen. En uppblussande lidelse och en graviditet, båda utpräglat privata angelägenheter ur ett samtidsperspektiv, blir i *Det blåser upp till storm* tvärtom ett led i ett omstörtande samhällsprojekt. Det mest intima och privata blir i romanen uttryckligen en social angelägenhet.³⁷³ Här fyller texten emancipationsromanens kriterier, något jag återkommer till. Freud, inte minst hans *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) som gavs ut på svenska år 1932, är en viktig referens i tidens skönlitteratur.

Också i *Det blåser upp till storm* avhandlas individens nödvändiga anpassning till kulturen och den vantrivsel detta för med sig. Huvudpersonen Sara Ellman tar konsekvent avstånd från både skönlitteratur och bildkonst och värdesätter rationalism och fakta. Romanens nyktra, nysakliga form ligger fortfarande i tiden och har en kulturell och konstnärlig parallell i den funktionalism som blivit högsta mode. Till exempel

372 Om stormsymboliken och dess betydelse för expressionism och modernism, se Meurer-Bongardt (2011), 226f.

373 Olssons roman har de kaotiska uppbrottsstämningarna gemensamt med ett flertal andra samtida texter, till exempel med Karin Boyes *Kris* (1934). När Boye i sin roman låter teologen, humanisten och medicinaren gnabbas om tolkningsföreträde går tankarna till Olssons roman, också för att Boye väver samman en samhällslig kris med en djupt personlig. Sättet att pröva förhållandet mellan offentligt och privat har sedermera setts som en feministisk strategi, med hjälp av vilken kvinnor kan förändra både kulturen och de litterära traditionerna. Om detta i både svensk och utländsk kontext se till exempel Williams (2002), 71.

kommenterar Sara Ellman de kommunala arbetarhusens komplex: ”en ny, strängt saklig och därför rättfärdig andas första utposter” (*Det blåser upp till storm*, i forts. *DB*, s. 89). Även då ämnet är revolution och känsloläget ungdomligt entusiastiskt förblir berättarrösten oftast distan-serad, trots att den tillhör en person som befinner sig mitt i berättel-sen.³⁷⁴ Civilisationskritiken formuleras slagfärdigt och med en mödo-samt återhållen men tydligt förnimbar aggressivitet, inte sällan framförd som inre monolog. Ungdomen och dess potential synliggörs med hjälp av en sparsmakad helgon- och martyrsymbolik: en gloria sägs omge dess huvud (*DB*, s. 83). Man kan också urskilja tydliga sexualroman-tiska spår i romanens symbolik, framförallt i karaktärsbeskrivningen av Sara Ellman.³⁷⁵ Också Hagar Olssons huvudperson ger uttryck för tidens primitivistiskt färgade tankar när hon propagerar för den nya kär-lekens självklara fysiska sida eller då hon förankrar sin egen ”kvinnlig-het” i blod och jord. Det könskomplementära anslaget leder till ett mer emotionellt uppskruvat känsloläge och uttryckssätt. Denna utveckling visar på hur nysakligheten också har en romantisk ådra – den förenar realism och romantik.³⁷⁶ Kombinationen är bekant från kapitlet om *På Kanaanexpressen*, där nysaklighetens uttryck förekommer parallellt med expressionismens.

I berättelsens centrum står förutom Sara Ellman hennes klasskamrat Herbert Wirén. Sara är pragmatisk arbetardotter och övertygad socialist. Herbert representerar överklass och kontinental förfining, han är konst-närligt begåvad och mycket känslig. Romanens inledning är okonven-tionell. I en kort introduktionstext resonerar ett oidentifierat jag, aktivt inom det socialistiska partiet, kring olika värdemätare för mänskligt liv. Jaget nämner både sin far och en person vid namn Herbert i förbigå-ende – de enda personerna hen någonsin satt ett stort värde på – och rekapitulerar samtidigt ett händelseförlopp. Den alkoholiserade fadern sitter i fängelse, Herbert verkar däremot inte längre ingå i jagets liv. Det resignerade, illusionslösa tonfallet signalerar avslutning snarare än

374 Jfr Meurer-Bongardt (2011), 228.

375 Jfr Meurer-Bongardt (2011), 413.

376 Jonsson (2008), 118f.

inledning. Jaget slår fast att man inte borde tala om "livsduglighet" utan om "dödsduglighet" och att döden i själva verket är "dramat" och livet ett "mellanspel" (*DB*, s. 11). Det är uppenbart att lugnet efter den storm som titeln utlovar har lagt sig, men också att den krävt ett liv.

Följande kapitel är romanens första och avslöjar vem som nyss fört ordet. Kapitlet inleds sakligt auktoritärt med konstaterandet "Jag heter Sara Ellman och är enda barnet till målaren Albert Ellman, som jag redan talat om" (*DB*, s. 12). Trots frånvaron älskas fadern av sin dotter och har av allt att döma behandlat henne väl. Läsaren får också veta att Sara Ellmans mor dog när Sara var sju år gammal men att dottern aldrig saknat henne. Samtidigt tecknas ett snabbt men desto tydligare karaktärsporträtt av dem båda. Tonfallet är sakligt, och lika hårt som moderns hand:

Ibland fick jag stryk av mamma. Jag tror att det var ganska sällan, men det var hårt och kallt. Då var jag inte rädd. Jag skakade av raseri och skulle kanske ha dödat henne, om jag kunnat verkställa vad mitt sinne ingav mig. Det låter omänskligt, men det är i alla fall så, och jag vet inte varför jag skulle dölja det. (*DB*, s. 12)

Perspektivet och berättarrösten tillhör alltså Sara Ellman, som dock efter redogörelsen om modersrelationen påpekar att det inte är sitt eget, utan Herberts liv hon har för avsikt att skildra på det sätt hon själv såg och uppfattade det. Detta inte minst för att korrigera de missförstånd som allmänt råder, det vill säga att Herberts liv var "brustet" och "halvfärdigt". Enligt Sara förhåller det sig tvärtom. Herbert har mer än någon annan levt "ett liv i helhet". Nu kan läsaren följaktligen sluta sig till att Herbert inte längre lever samt att romanen ska komma att handla om händelserna som föregick hans död. Samtidigt slås det fast att berättarens avsikt är att korrigera de missförstånd som tydligen råder, både kring Herberts liv och orsakerna till hans förtidiga död. En tilltänkt mottagare presenteras också: Herberts familj och vänner (*DB*, s. 13).

Sara fortsätter sin redogörelse. Herbert och hon var klasskamrater under det år som föregick studentexamen. När Herbert dyker upp i Saras klass lägger hon inte märke till honom, men när han oväntat opponerar

sig mot en av de älderdomliga ”perukerna”, det vill säga lärarna, under en lektion i historia väcks hennes intresse. Herbert ifrågasätter undervisningssystemet och det faktum att eleverna, trots att de står i beråd att ta studenten, inte får någon inblick i hur samhället fungerar. Enligt Herbert är det uttryckligen ungdomen som ”skall lösa livets problem i det tjugonde århundradet” (*DB*, s. 19) utan att skolan någonsin givit dem de nödvändiga redskapen för uppdraget. Sara överraskar både sig själv och klasskamraterna, när hon stiger upp och kungör att hela klassen principiellt intar samma ståndpunkt som ”civis Wirén” (*DB*, s. 24). Efter denna inledande vindpust har stormen börjat, och den ska blåsa rent på två fronter: dels på en yttre, samhällelig, dels på en inre, psykologisk. Saras förälskelse i Herbert är från och med denna dag ett faktum.

Sara har dock en rival på båda fronter: Herberts goda vän Stenka. Han underminerar det revolutionära projektet genom att ständigt lägga beslag på Herberts uppmärksamhet. Stenka är problematisk också ur ideologisk synpunkt eftersom hans idévärld är för brokig för den pragmatiska Sara. Han är starkt påverkad av teosofin och försöker locka med sig Herbert. Sara har till en början ytterligare en manlig rival i Herberts far, justitierådet Wirén. Han uppfostrar sin son med högborgerlig järnhand, underskattar hans konstnärliga talang och utgör en självklar patriark både i och utanför familjen. Justitierådet godkänner inte sonens koppling till en medellös arbetardotter även om han i enlighet med etiketten håller god min. Dessa två triangulära konstellationer förser berättelsen med psykologisk drivkraft och förstärker den frälsarroll Sara tar på sig. Hennes självpåtagna uppgift verkar vara att befria Herbert, från både konvensans och idealism.

Sara och Herbert inleder ett vänskapsförhållande som så småningom övergår i en kaotisk kärleksrelation. Denna privata relation ifrågasätter med sin blotta existens tidens skenhelighet. Berättaren talar föraktfullt om alla ”tanter” som i skolan hållit föredrag om ”renhet, sedlighet och dygd” och samtidigt understrukit det förkastliga i både silkesstrumpor och film – detta trots att ”ingen människa lever på det sättet, om inte möjligen tanterna själva, och de hade minsann inte mycken glädje av

det” (DB, s. 98). Här ekar ett bekant, tidigare inslag – de ”gamla flickor” som Marianne i *Lars Thorman och döden* och Florrie i *På Kanaanexpressen* föraktar, avfärdas också i *Det blåser upp till storm* som sedlighetsvrande tanter. Dessa sekelskiftestankar om de förrädiska följderna av ett undertryckande av könsdriften går igen i 1930-talets sexualbejakande hållning. Till exempel har Ebba Witt-Brattström beskrivit hur tidningen Spektrums ”psykoanalytiska orakel” Pehr Henrik Törngren år 1933 hänade både humanisterna och ”dessa så talrika små torra, halvgamla, ogifta, glädjelösa kvinnor”.³⁷⁷

Relationen mellan Sara och Herbert bygger till synes på jämlikhet och själsfrändskap men Herbert ter sig ändå som en betydligt svagare part, både fysiskt och psykiskt. Till en början är det enbart Sara som öppnar sig. Hon berättar om sitt pacifistiska engagemang, sin vantrivsel i skolan och hon beskriver sin vision om ett nytt socialistiskt ”mänsklighetsideal” (DB, s. 31). Herberts personliga konflikt ser annorlunda ut. Han har inte kunnat fästa sig vid någon tro eller ideologi och säger sig vara rädd för sig själv. Där Sara upplever att svårigheterna härdar henne, håller Herbert på att gå under. En konventionell uppfostran, oförstående föräldrar och lärare, har kvävt hans konstnärliga ambitioner. Han förmår inte spela den (mans-)roll som kräver att han stolt tiger och bevarar sina hemligheter för sig själv (DB, s. 37, 85).

Upträdet i skolan leder till att avståndet mellan Herbert och hans familj växer, vilket får honom att klamra sig fast vid Sara. I en emotionellt uppskruvad scen berättar Herbert om sin kärlek till döden, ”livets enda verkliga äventyr” (DB, s. 59). Herbert föraktar det mesta, också religionen, som enligt honom försvagar människans medvetenhet om döden genom att trösta, inte uppfostra henne. Sara inser att Herberts resonemang inte enbart är av intellektuell art utan att hans dödslängtan är högst konkret. Hon försöker ömsom opponera sig, ömsom erbjuda tröst och skydd, och lyckas stundtals flytta Herberts fokus från döden till livet. Hans tillstånd beskrivs som ”ytterst obalanserat” eftersom han ständigt pendlar mellan apati och upphetsning (DB, s. 77). Karaktären

377 Witt-Brattström (1988), 194.

Herbert framstår på många sätt som en återuppståndens Lars Thorman eller Peter. Han är en sensibel och missförstådd dekadensman som vänder sig mot livet genom att förhårliga död, passivitet och stillastående. Läsaren får sedan bevittna Herberts gradvisa psykiska sammanbrott, ett sammanbrott som, paradoxalt nog, äger rum parallellt med att Sara växer sig starkare.

Ungdomarnas protester leder till att också enskilda lärare drabbar samman i skolan. När det ordnas fest, kallad samkonvent, för de högre klasserna kan Sara förnimma att något speciellt ligger i luften trots att programmet är traditionellt. När en elev håller ett föredrag om "personlighetens fördjupning" på ett sätt som på alla punkter tillmötesgår "perukerna" och konventionen väcks Saras stridslusta. Hon stiger upp och inleder ett spontant brandtal om den ungdom som på inga villkor får gå auktoriteternas ärenden. Lärarna marscherar ut och det glada sorlet i salen omöjliggör sedan ett genomförande av det återstående programmet. Sara Ellman framhärdar sturskt att det nu verkligen blåst upp till storm, att "vinden tjuver i riggen" och att varje man vill gå stormen till mötes (*DB*, s. 103). Ungdomarna börjar dansa och några av dem lyckas skaffa fram både likör och hembryggt vin. Det uppskruvade känsloläget och det tillfälliga (lycko-)ruset leder till att Sara och Herbert kan betrakta sin situation med humor. Herbert konstaterat att Saras tal varit som "en fanfar till livet" och att de nu är jämnstarka i och med att hon representerar livet, han döden (*DB*, s. 104). Kvällen avslutas med att Sara och Herbert tillbringar natten tillsammans, ett vådligt företag vars revolutionära natur markeras eftersom det förverkligas hemma hos Herbert.

Så följer ett jullov i det sunda, moderna projektets tecken. Man åker på skidutflykt i snöiga landskap och låter utomhusluften driva bort minnen av både skolvardagen och döden. Dessvärre dröjer det inte länge innan döden igen gör sig påmind. Sara hälsar på Herbert i hans hem samtidigt som hans tilltänkta fästmö Gullan kommit för att besöka familjen. Gullan är både vacker och musikalisk och Sara inser plötsligt att hon är en kopia av Lya de Putti: "en besynnerlig, docklik varelse,

håpnadsväckande överklig, men starkt magnetisk. Ett näpet litet ansikte, vitpudrat och nästan orörligt, med en kvick röd liten mun, och stora mörka ögon under en svart pannlugg” (DB, s. 124). Gullan företräder ett tilldragande men osunt och ytligt kvinnoideal från 1920-talet som under det begynnande 1930-talet redan börjat ersättas av ett annat och nyktrare³⁷⁸, ett ideal som i *Det blåser upp till storm* förkroppsligas av Sara. Referensen till den ungerska skådespelerskan, känd för sina vamproller, fungerar med andra ord som ett understrykande av den nya generationens framåtsträvande livsbejakelse i relation till den äldres nedbrytande dödsfascination. Referensen fungerar också som konkret påminnelse om den Nya kvinnans koppling till dekadensen. Gullan och Herbert delar i första hand sin konstnärliga, imitativa begåvning. I romanens nyrealistiska och funktionalistiska sammanhang kopplas denna begåvning till degeneration och död när Sara hör ”dödens stråkar sjunga genom livets brus” (DB, s. 128).

Efter mötet med Gullan återger Herbert i ett brev till Sara en dröm där han för ett samtal med medlemmar av den mördade ryska tsarfamiljen. I drömmen efterföljs samtalet av en fest med dekadenta förtecken vars uppslupna stämning möjliggörs av vetenskapen om att döden redan inträtt och segrat: ”*I festbruset urskiljde jag en enda mening, jag vet inte om jag såg, hörde eller kände den: Trionfo della morte*” (DB, s. 132). Sara uppfattar att Herberts brev ”andas kyla och främlingskap” (DB, s. 133f). För närvarande har hon ändå annat att tänka på eftersom hon insett att hon är gravid. Hon vill behålla barnet men har tillsvidare inte för avsikt att berätta om graviditeten för Herbert. Dels vill hon inte belasta honom med fler bekymmer och göra honom delaktig i en skandal, dels är hon rädd för att han ska föreslå abort (DB, s. 135). Symboliskt är ytterligheterna därmed återetablerade. Herbert representerar döden och den nu gravida Sara livet, i dubbel bemärkelse. Barnet blir hennes ”Trionfo della

378 Jfr Fjelkestam (2002), 134.

vita”, hennes bundsförvant i kampen mot Herberts ”glidande undfallenhet, hans negativitet, hans sjukliga dödsfantasier” (*DB*, s. 141f).

Den något bräckliga relationen mellan Herbert och Sara består också efter ledigheterna. Nu inleds förberedelserna inför studentexamen, samtidigt som Herbert, Stenka och Sara förenas i sitt intresse för ett gemensamt Paneuropa. Man grundar ett kamratförbund och värvar medlemmar i skolan. Herbert utses till sammanslutningens ledare och fungerar som den viktigaste drivkraften bakom den. Sin dödslängtan och desillusion döljer han skickligt och ingen vill erkänna att hans strävanden så småningom blir överdrivna. Till exempel är han fast besluten om att komponera en paneuropeisk rapsodi. Han har också planer på att rymma hemifrån för att ta anställning på en fabrik eller på en oceanångare. Sara vill inte inse vad som pågår och nöjer sig med försiktiga tillrättavisningar. Hon koncentrerar sig helt på sitt ”välsignade” tillstånd. Beskrivningen av Herberts utveckling är alltså ambivalent: å ena sidan slår det gnistor ur hans intellektuella smedja (*DB*, s. 186), å andra sidan beskrivs han som labil.

Herberts familjs inställning till Sara blir så plötsligt öppet fientlig. Hon blir också uppkallad till rektor och får ta emot meddelandet om att hon blivit relegerad från skolan. Sara misstänker att den kvinnliga läkare hon besökt brutit sitt tysthetslöfte. Efter ett dramatiskt avsked från sin familj dyker Herbert upp, med sig har han både förlovningsring och resväska. Han verkar i det närmaste uppspelt och paret hinner leva tillsammans några dagar i Saras trånga inackorderingsrum, där också sömmerskan Fina håller till. Så ändrar Herbert sig plötsligt och blir inåtvänd och orolig. Sara bestämmer sig för att tala med Herberts far men lyckas inte få tag på honom. När Sara kommer hem finner hon en gråtande Fina som detaljerat redogör för hur två okända män med våld fört bort Herbert. Följande dag kommer justitierådet själv hem till Sara med budet om Herberts död. Sara får veta att man haft för avsikt att skicka Herbert utomlands. Strax före avresan skulle ske hade han begått självmord, hemma i faderns arbetsrum. Han efterlämnar två halvfärdiga brev: det ena är avsett för Sara och är överoptimistiskt forcerat och oläsligt på slutet,

det andra är till fadern och innehåller endast två ord: ”Kära pappa” (DB, s. 225). Här väljer Sara Ellman att avsluta sin berättelse. Hon beskriver i korthet Herberts begravning under vilken han hyllas som en paneuropeisk frälsare vars död är själva förutsättningen för att de andra nu ska föra projektet vidare. Sara konstaterar avslutningsvis:

En storm hade alltså bedarrat. En farkost hade glidit in i de vindstillans regioner, från vilka en tystnad ibland lik en dimma väller in över vårt liv. Men när jag blickar utåt havet, ser jag de nya vindarna födas vid morgonrodnadens portar; molnen kommer jagande, de skockar sig samman över våra huvuden, och fåglarna flyger lågt. Om livet inte lärt mig annat, så har det åtminstone lärt mig att tyda de tecken som bådar storm. (DB, s. 228f)

Kvinnornas 1930-tal: emancipationsromanen

Hur ser då det litterära sammanhang ut som Hagar Olssons genombrottsroman blir en del av? Det litterära 1930-talet är ett välutforskat kapitel i den svenska litteraturhistorien. Min summariska redogörelse utgår därför från några distinkta linjer som sammanfattar den diskussion kring kvinnors villkor som *Det blåser upp till storm* tar ställning i. Feministiskt orienterade litteraturforskare har ofta understrukit att 1930-talet är kvinnornas genombrottsdecennium, både politiskt och litterärt.³⁷⁹ Samtidigt sätter primitivismens kultursyn sin prägel på decenniet och litteraturen, med sin sexualbejakande men förenklade kvinnosyn och sitt konsekventa avståndstagande från feminismen.³⁸⁰ Men som Ebba Witt-Brattström påpekat är det bara i de manliga primitivisternas böcker som kvinnorna dör eller passiviseras och att verklighetens kvinnor är

379 Om kvinnornas litterära 1930-tal, se till exempel Witt-Brattström (1988), Fjelkestam (2002), Jonsson (2001) och (2008), respektive Gunilla Domellöf: *Mätt med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930-1935* (2001) och Birgitta Svanbergs *Sanningen om kvinnorna. En läsning av Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen* (1989).

380 Witt-Brattström (1988), 181. Kretsen kring antologin *Fem unga. Unglitterär antologi* (1929) med Artur Lundkvist som chefsstrateg representerar primitivismen i samtidens svenska litteratur. Dessa fem unga (förutom Lundkvist även Josef Kjellgren, Erik Asklund, Harry Martinson och Gustav Sandgren) kan enligt Kjell Espmark (1964, 87) mer eller mindre anknytas till den radikala arbetarrörelsen till vänster om socialdemokratien.

fullt upptagna med att arbeta, rösta, älska och skriva.³⁸¹ Noteras bör att det också i verk av kvinnliga författare återfinns spår av en primitivistisk världsbild.³⁸² 1930-talets livsdyrkan tar sig mångskiftande uttryck och dess ideologiska brokighet är motsägelsefull. Fascism och kommunism, aktivism och pacifism, realism och romantik förekommer parallellt och den nya tiden träder fram uttryckligen ur brytningen mellan dessa, något som Erik Blomberg betonar i *Tidens romantik* (1931).³⁸³

1930-talet kännetecknas också av ett feministiskt tänkande som bidrar till att själva innebörden av det så kallade manliga respektive kvinnliga inte längre ter sig helt självklar.³⁸⁴ Margareta Lindholm urskiljer två centrala tendenser i talet om detta kvinnliga under 1930-talet. Dels sker en relativisering i form av ett genomskådande av ”kvinnan” och en uppfattning om kvinnligheten som samhälleligt och kulturellt bestämd, dels förekommer föreställningen om det kvinnliga som klart åtskilt från det manliga och därmed ofta förankrat i biologin. Lindholm anser att antropologin starkt bidrog till relativiseringen, medan psykoanalysen strävade efter att definiera en universell, essentiell kvinnlighet.³⁸⁵ Den konventionella psykologin framhöll fortsättningsvis att kvinnans egenskaper var ”mjukhet och eftergivlighet, ömhetsinstinkt och personintressen, intuition och planlöshet, trohet och indolens, passivitet och ansvarslöshet”.³⁸⁶

Under 1930-talet debuterar ett flertal kvinnliga författare som skildrar den moderna kvinnans väg mot kamratäktenskapet inom vilket hon kan

381 Ibid., 187. För en genomgång av den manliga primitivismen och dess kvinnoosyn, se Witt-Brattström (1988), 177-206.

382 Fjelkestam (2002), 154, 163. Om de kvinnliga författarnas relation till primitivismen, se till exempel Eva Adolfssons artikel ”Drömmen om badstranden. Kvinnobilder i trettitalslitteraturen, speciellt hos Agnes von Krusenstjerna och Moa Martinson” i antologin *Kvinnor och skapande* (1983); den ovan nämnda Svanberg (1989) samt Ebba Witt-Brattströms artikel ”Begäret på landsbygden” i *NKLH* (2012). Se även Paqvalén (2007).

383 Blomberg (1931), 76f.

384 Lindholm (1990), 40, 56.

385 Ibid., 55-59.

386 Alva Myrdal räknar upp dessa egenskaper i artikeln ”Uppfostran till ’äkta kvinnlighet’” och förhåller sig kritiskt till psykologins

förena yrkesarbete och kärlek. I dessa så kallade emancipationsromaner har 1920-talsromanens utmanande kvinna ersatts av den hårt arbetande arkitekten, barnvårdsmannen, läraren eller bibliotekarien, ofta iklädd ylledräkt och slips.³⁸⁷ I Elin Wägners efterföljd växer en ny genre fram som behandlar konflikten mellan den traditionella kvinnorollen och den nya yrkeskvinnans.³⁸⁸ Kristina Fjelkestam har gjort en distinktion mellan 1920- och 30-talens kvinnolitteratur och samtidigt uppmärksammat de mer ambivalenta sidorna av kvinnornas litterära genombrott. På 1920-talet vill kvinnorna i samtidslitteraturen erövra utrymme för konstnärlig kreativitet. Under 1930-talet har de däremot i viss mån ”resignerat inför genusmönstren” och ägnar sig inte sällan åt att avhandla svårigheterna med att kombinera förvärsarbete och moderskap.³⁸⁹

Fjelkestam menar att 1930-talet kännetecknas av en ”framåtblickandets resignation”. Ny lagstiftning innebar visserligen nya, formella rättigheter för kvinnor, men dessa gav inte nödvändigtvis upphov till någon konkret förändring av kvinnans position i samhället.³⁹⁰ Fjelkestam beskriver

snäva kategorisering, eftersom den utesluter andra egenskaper som självständighet och duglighet. Den bortser enligt Myrdal från det som ”kvinnosakskvinnor” med rätta och gott vetenskapligt underlag visat, det vill säga att uppdelningen av egenskaper inte är naturgiven utan beroende av sociala förhållanden. Se Lindholm (1990), 42f.

- 387 Hirdman, Fahlgren, Witt-Brattström (2012), <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/erotik-etik-och-emancipation#article> [8.9.2014]. Artikel författarna konstaterar att genren snabbt populariserades, men att emancipationsromanens nya projekt ofta stupar litterärt på den idealisering det innebar att förena en realistisk skildring av en modern yrkeskvinnas liv med ett romantiskt lyckligt slut.
- 388 Witt-Brattström (1988), 187. Enligt Bibi Jonsson (2001, 32f) kan emancipationstemat härledas till upplysningsidealens 1700-tal med författare som Mary Wollstonecraft och blir högaktuellt under 1880-talet. Såväl 1880-talets som 1930-talets emancipationslitteratur ser Jonsson som en förlängning av flickboken.
- 389 Fjelkestam (2002), 186. Samma dubbelhet aktualiseras redan under 1880-talets kvinnliga litterära frammarsch och uppmärksammas i Eva Heggstads *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* – redan här framstår kvinnan i litteraturen som en övergångskvinna, med ett ben i det förgångna och det andra i framtiden, kliven mellan hemmet och det offentliga livet och mellan en traditionell kvinnoroll och en som ännu inte är definierad. Se Heggstad (1991), 192.
- 390 Ibid., 131f.

hur den "jazzande kokainflickans" representation i litteraturen får ge vika för "verklig kvinnlig subjektivitet".³⁹¹ 1920-talets Nya kvinna, som presenterats i föregående kapitel, förlorar alltså något av sin politiska sprängkraft när hon nyktrar till under begynnande 1930-tal men verkar samtidigt vinna i trovärdighet. Fjelkestam åskådliggör hur även de sedermera icke-kanoniserade, kvinnliga författarna aktivt tar del i samhällsdebatten med sina böcker och hur de följaktligen både speglar och bidrar till att forma en komplex verklighet. 1930-talets kvinnolitteratur verkar med andra ord växa fram i spänningsfältet mellan det framåtblickande, emancipatoriska och moderna å ena sidan, och det betydligt mer bakåtsträvande och anti-moderna å den andra. Som Bibi Jonsson visat får den Nya kvinnan, inte minst i de kvinnliga debutanternas romaner under 1930-talet, en rival som i egenskap av hustru och moder slår vakt om de traditionella livsvärdena.³⁹² All litteratur är alltså inte entydigt modernitetsbejakande och emancipatorisk – många kvinnor gjorde en koppling mellan jämställdhet och konformitet och propagerade i stället för den förmodade kvinnliga särarten. Kvinnan ansågs visserligen kunna emancipera sig, men inte från sin egen natur.³⁹³

1930-talet är fortsättningsvis saklighetens tidevarv i svensk kvinnoprosa. Rationaliteten var på modet, konstnärligt och socialt sammanfattad i en "Neue Sachlichkeit".³⁹⁴ En viktig, kvinnlig förebild för denna strömning, var tyskan Vicky Baums bästsäljare *Helene Willfüer, kemist* (1928). Denna skildring, med typiskt nysaklig titel, gavs ut på svenska i Bonniers serie "Moderna unga människor".³⁹⁵ 1930-talets kvinnliga prosaförfattare företräder inte sällan en rättfram realism. De nästan dokumentära framställningarna där det vardagliga livet och de tidstypiska attityderna avhandlades skulle språkligt vara lika enkla och avskalade

391 Ibid., 188

392 Jonsson (2008), 24.

393 Ibid., 25.

394 Nysakligheten har i allmänhet förlagts tidsmässigt till åren mellan 1919 och 1929. Den nya saklighetens manifest skrevs av Artur Lundkvist i Fronten (1/1931). Se även Nolin (1993), 81.

395 Fjelkestam (2002), 177.

som den funktionalistiska stil som satte sin prägel på inredningen i folkhemmet.³⁹⁶ 1930-talet introducerar också ett nytt fokus på den sunda och naturliga kroppen.³⁹⁷ Inte sällan är det kvinnliga huvudpersoner som förkroppsligar detta nya och fysiskt aktiva människoideal. Den rationella linjen kan dock avbrytas av sexualromantiska eller könskomplementära inslag.

I sin undersökning av mellankrigstidens kvinnoprosa – med namn som till exempel Gertrud Lilja, Eva Berg och Ester Lindin i fokus³⁹⁸ – lyfter Fjelkestam fram återkommande fenomen som kamrataktenskapet och nymoderligheten. Yrke och moderskap var en problematisk kombination och i en del romaner blir därför det barnlösa kamrataktenskapet en tillfällig lösning.³⁹⁹ I 1930-talets romaner föds det sedan många barn – paret Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* (1934) får otaliga skönlitterära efterskalv. Den sjunkande nativiteten, i kombination med samtida föreställningar om en direktkoppling mellan modersinstinkt och kvinnlighet, får de litterära konsekvenser som Fjelkestam valt att sammanfatta i termen ”nymoderlighet”.⁴⁰⁰ Andelen utomäktenskapliga barn och ensamstående mödrar hade på nytt ökat markant i början av 1930-talet. I flera av de undersökta romanerna går moderskapet före både äktenskapet och relationen till mannen som inte sällan anses vara sekundär i förhållande till relationen mellan mor och barn. Till exempel visar Fjelkestam på hur moderskapet i Ester Lindins bästsäljare *Tänk, om jag gifter mig med prästen* (1940) innebär kvinnlig transcendens när kvinnan via sitt barn blir en del av både världsalldet och evigheten.⁴⁰¹ Också i Ester Hagström-Mejdells *Jag är kvinna* (1934) får huvudpersonen både

396 Ibid., 178.

397 Se till exempel Anne Birgitte Richards artikel ”Kvinnor på kant med fortplantningen” i NKLH (2012), <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/kvinnor-p%C3%A5-kant-med-fortplantningen>. [8.9.2014].

398 Se Ebba Witt-Brattströms (1988) bildcollage på inofficiellt respektive etablerat, kvinnligt 1930-tal.

399 Kamrataktenskapet ter sig som en progressiv lösning men kan också, vilket Fjelkestam (2002, 136) påpekar, betraktas som ett sätt för det heterosexuella normsystemet att stävja 1920-talets sexuella revolution och motverka den sjunkande äktenskapsfrekvensen.

400 Fjelkestam (2002), 152.

401 Ibid., 186.

sin identitet och sin position i släktledet bekräftad via moderskapet – hon blir ett band från släkte till släkte och en del av själva evigheten.⁴⁰²

Hygien är ett nyckelord i tiden. Den positivistiska världsbilden inom naturvetenskapen ledde också till biologiska teser om könen.⁴⁰³ En intressant tendens i de romaner Fjelkestam undersökt är ändå att mannen ofta beskrivs som fysiskt eller psykiskt underlägsen kvinnan. Fjelkestam åskådiggör fenomenet men resonerar inte vidare kring det – eventuellt eftersom det kan ses som en reaktion mot primitivismens exploatering av kvinnan och därför också som feministiskt motiverat. Till exempel i Lindins ovan nämnda roman väljer huvudpersonen att inte gifta sig med den präst som är far till hennes barn – han sägs bära på anlag för sinnesjukdom och begår sedan självmord när sjukdomen bryter ut. Huvudpersonen Eva däremot, beskrivs som en ursvensk och följaktligen rasen kvinnotyp, något som enligt Fjelkestam ”synes vara en förutsättning för den kommande pläderingen för kvinnors rätt att föda barn utom äktenskapet”.⁴⁰⁴ Men som Bibi Jonsson påpekat kan man urskilja ett radikalfeministiskt avståndstagande från mannen vilket framgår av de bilder av männen som skapas i trettioalets litteratur. Mannen har gått från entydigt stark till vek och klagande, förförande och drömmande.⁴⁰⁵ Jonsson har sedermera uppmärksammat en alternativ och anti-modern strömning i kvinnornas litteratur. Denna tendens, som jag ska återkomma till, speglar också hur 1930-talet, parallellt med

402 Jonsson (2008), 313f.

403 Fjelkestam (2002), 158.

404 Ibid., 161.

405 Jonsson (2001), 302. Nymoderligheten förverkligas också på (den äkta) mannens bekostnad i ett flertal romaner. I Eva Bergs *Ungt äktenskap* (1932) förälskar sig den kvinnliga protagonisten i sin skidlärare som, i motsats till hennes intellektuella och sjukliga man, är sund och frisk. Också i Aino Nordlunds *Barnet* (1936) blir huvudpersonen gravid med en annan man när hennes make visar sig vara infertil. I Dagmar Edqvists *Kamrathustru* (1932) avlider maken så småningom i sviterna av den malariala han ådragit sig. I 1930-talets kvinnohistoria är det alltså inte helt ovanligt att romanslutet också innebär mannens död. Den tillhörande kvinnofrigörelsen kan, till exempel som i Elisabeth Högström-Löfbergs *Att få leva* (1939), markeras genom att kvinnan börjar skriva dagbok med sin döda makes penna. Även om kvinnorna, som Fjelkestam påpekar, resignerat inför genusmönstren, sker detta alltså inte utan indirekt protest.

emancipation och framåtanda, i ett tidigt skede mörknar och går i riktning mot rasideologi och nazism.

När Hagar Olssons roman ges ut år 1930 både sammanfattar och förhåller den sig till en del av dessa strömningar inom litteraturen. Också Sara Ellman kan uppfattas som tämligen ”resignerad” inför genusmönstren med sin särartsfeministiskt färgade självuppfattning *samtidigt* som hon företräder något nytt på samma område. Hon står på tröskeln till vuxenlivet och har trots sin fattigdom goda förutsättningar eftersom hon snart ska bli student. Hennes begynnande framgångssaga får ändå ett abrupt slut när hon blir gravid, och likt tidens romanhjältinnor i samma situation blir hon socialt utestängd. Likheterna mellan det sena 1800-talet och 1930-talet är många när det gäller kvinnors begär, något som deras insteg i samhälle och litteratur inte nödvändigtvis förändrar. Detta begär erkänns varken av män eller av kvinnorna själva: föreställningen om att sexualiteten motiveras av reproduktionens krav dominerar fortsättningsvis.⁴⁰⁶ *Det blåser upp till storm* motarbetar konsekvent dessa föreställningar och kan följaktligen ses som ett starkt debattinlägg om kvinnors kringkurna möjligheter i ett klassamhälle där konservativa krafter motarbetar förändring. Den nya sakligheten och det realistiska synsättet som betonar rationalitet och enkelhet påverkar framställningen, också i form av detaljerade beskrivningar av arbetarklassens misär som kontrasteras mot en privilegierad och däst borgerlighet.

Primitivistiska inslag: blod, jord och könskomplementaritet

Även om den sexualbejakande hållningen ruskar om 1930-talet är den i själva verket inte så allmän som man kunde tro, allra minst i texter skrivna av kvinnor. Sedlighetsarvet från 1880-talet fyller fortfarande en funktion och bör inte underskattas.⁴⁰⁷ I kvinnors romaner förknippas

406 Jonsson (2001), 138.

407 Ibid.

sexualiteten fortsättningsvis ofta med känslor av skuld och skam. Men också i verk av kvinnliga författare förekommer primitivistiska inslag. Inom en feministisk kontext blir den ”manligt” associerade primitivismen däremot svårförenlig med ”kvinnlig” emancipation.⁴⁰⁸ De feministiska läsningarna har därför ofta understrukit förekomsten av en kritisk hållning bland de kvinnliga författarna. Till exempel framhåller Rita Paqvalén i sin avhandling om Agens von Krusenstjernas Pahlensvit att Krusenstjerna via sitt verk uttrycker kritik mot och dekonstruerar den manliga primitivismens kvinnobild.⁴⁰⁹ I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* beskriver Ebba Witt-Brattström en tydlig, kvinnlig primitivism utifrån komplexet ”kvinnan, jorden och erotiken”. Hon nämner verk av till exempel Gurli Hertzman-Ericson, Irja Browallius, Berit Spong och Gertrud Lilja – ofta litteraturhistoriskt åsidosatta som otidsenliga bygde- eller allmogromaner. Dessa kvinnliga primitivister har de frispråkiga erotiska skildringarna gemensamt med sina manliga kolleger men dröjer vid kvinnokulturens betydelse för den agrara överlevnaden och problematiserar också de manliga primitivisternas bild av kvinnan. Enligt Witt-Brattström är det kvinnliga begäret stort när det ”bränner upp byar, ödelägger äktenskap, slaktar bönder, och får kvinnan att bejaka sig själv genom att lyssna på sin kropp”. Dessvärre bestraffas kvinnorna ofta på slutet, inte sällan med döden.⁴¹⁰

De feministiska läsningarna understryker med andra ord skillnaden mellan manlig och kvinnlig primitivism: där den manliga är inriktad på det sexuella området, blir den kvinnliga mer problematiserande socialrealistisk. Bibi Jonsson menar dock att denna skillnad inte bör överdrivas, framförallt eftersom de kvinnliga författarna gör gemensam sak med de

408 Jfr Jonsson (2001), 124f.

409 Paqvalén (2007), 118f.

410 Witt-Brattström (2012), <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/beg%C3%A4ret-p%C3%A5-landsbygden#article>. [8.9.2014].

manliga genom att låta sina karaktärer uttrycka sexualromantiska åsikter och genom att associera kvinnan till jorden.⁴¹¹

Mot bakgrund av Jonssons påpekande blir det följaktligen svårt att urskilja ett specifikt emancipatoriskt drag i de kvinnliga primitivisternas texter. Men primitivismen kan trots detta ändå utnyttjas uttryckligen för kvinnlig frigörelse: som Anna Williams konstaterat bryter primitivisterna nämligen i viss mån med modernitetens intimering av sexualiteten och förmår skildra erotisk njutning och sexualitetens kreativa kraft.⁴¹² Just denna kreativa kraft är central för förståelsen av det primitivistiska inslaget i *Det blåser upp till storm* – den mansdominerade primitivismens redskap, framförallt frisinet inför sexualiteten och motståndet mot sedlighetsivrarna, omhändertas och används av Sara Ellman för hennes egna syften. Trots manliga författares romantiserat förenklade kvinnobilder kan delar av det sexualromantiska projektet alltså utnyttjas uttryckligen för frigörelse, också utan att någon direkt dekonstruktion av kvinnobilden behöver bli aktuell. Någon primitivistisk roman är *Det blåser upp till storm* naturligtvis inte – en tydlig åtskillnad mellan literärt, mellankrigstida allmångods och primitivism låter sig inte alltid göras – men däremot tidigt ute med att propagera för denna ovan beskrivna, kvinnliga frigörelse i erotisk mening.

De primitivistiska inslagen i *Det blåser upp till storm* är starkt förknippade med den nya, ungdomliga entusiasm som romanen frammanar. Erotiken som kreativ kraft anses kunna bidra till omstörtande handling på kulturens område.⁴¹³ Denna uppfattning är förenlig med primitivismdefinitionen två år senare i Artur Lundkvists *Atlantvind* (1932),

411 Jonsson (2001), 125, 131.

412 Williams (2002), 70.

413 Också Meurer-Bongardt (2011, 413f) noterar romanens vitalistiska inslag.

som explicit vänder sig mot en förlegad sexualmoral och samtidigt betonar den samhälleliga aspekten:⁴¹⁴

Modernismens opposition mot esteticism och standardiserade kulturformer, mot traditionalism på alla områden, är i grunden social. Primitivismen innebär väl inte annat än en spontan – men även ideologiskt fullt motiverbar – revolt mot en civilisation, som hotar leda till sterilisering genom förträngning av drifterna, och en strävan att under en ny, anpassningsbar kultur vinna anknytning till de starka, ursprungliga drifterna och det primärt mänskliga.⁴¹⁵

I Olssons roman ställs ungdomen mot just denna civilisation och dess sedlighetsivrare – när kulturen kräver att ungdomen lägger band på sin livslust får detta katastrofala följder.⁴¹⁶ Också hos Lundkvist är det den unga generationen som far illa. Överlag kan man urskilja flera likheter mellan Lundkvists primitivism och Sara Ellmans livshållning, båda starkt präglade av vänsterradikalismens framtidsoptimism. Lundkvist kritiserar det förgångna och avvisar arvet från det förflutna som ”livsfientliga traditionsavlagringar” och vänder sig istället mot nuet och det kommande.⁴¹⁷ Som Kjell Espmark konstaterat, kompletteras denna framtidstro dock av en glorifiering av vissa faser eller drag i det förgångna i form av en guldåldersdröm.⁴¹⁸ Den kultur Lundkvist vänder sig mot är densamma som Sara Ellman ifrågasätter, till exempel vid det ovan beskrivna mötet med Herberts fästmö Gullan, det vill säga den mondäna, akademiska varianten av kultur som innefattar pessimism, undergångsstämningar och formell elegans.⁴¹⁹ Lundkvists uppror mot moralen påminner om Sara Ellmans också såtillvida, att det stöder sig på arbetarklassens värderingar. Kritiken mot den borgerliga moraluppfattningen och regleringen av sexuallivet – av Espmark sammanfattad som den ”ungsocialistiska ståndpunkten” – lyftes fram i vänsterpressen under

414 Som Kjell Espmark (1964, 133) påpekar är begreppet primitivism både suddigt och mångtydigt. Han påminner också om Arthur Lovejoys och George Boas verk *Primitivism and related ideas in antiquity* (1935) och distinktionerna mellan olika varianter av primitivism.

415 Lundkvist (1932), 223.

416 Om Lundkvist och primitivismen, se till exempel Witt-Brattström (1988), 192ff; Svanberg (1989), 121ff; Paqvalén (2007), 103f.

417 Espmark (1964), 134.

418 Ibid., 136.

419 Ibid., 141.

slutet av 1920-talet och sammanfattade ett ungdomens uppror och ett sunt, fritt och öppet erotiskt liv.⁴²⁰

Sara Ellman är både politiskt och socialt medveten och står i beråd att, trots sin graviditet, leva ensam och i en aktiv roll som yrkeskvinna. I sammanhanget framstår hon som en prototyp för emancipationsromansens kvinnorepresentation. Hon skidar och promenerar, klär sig enkelt och slösar ingen tid på sitt utseende. Hennes sundhet beskrivs också i kontrast till Herberts utstuderade ointresse för kropp och välmående (*DB*, s. 94). Saras fattigdom framställs genomgående som mer karaktärsdanande än nedbrytande. Karaktärsskildringen vänder sedan i en mer primitivistisk riktning när hennes person beskrivs med hjälp av en traditionell, könskomplementär kvinno-symbolik. Hon sänker sina rötter djupare i jorden, hon når till botten av sitt sanna väsen och uppfattar mannen som själva förutsättningen för kvinnlig mognad (*DB*, s. 116f). Mannen sägs behöva kvinnligt stöd, inte sällan i form av en omhändertagande modersgestalt som med hjälp av sin kraft försöker hela ett sjukt barn (*DB*, s. 95).

Associationen till modern och jorden synliggör kopplingen mellan manliga och kvinnliga författares primitivism och aktualiserar ett släktskap med 1930-talets nazistiska *Blut-und-Boden*-filosofi.⁴²¹ Jorden som metafor för kombinerad kvinnlighet och moderlighet är vanlig i samtiden.⁴²² Blodets symbolfunktion är flitigt brukad i *Det blåser upp till storm*. Blodet symboliserar människans ursprunglighet och öde.⁴²³ På

420 Ibid., 149f.

421 Jonsson (2001), 131; Jonsson (2012), 138-143.

422 Ibid. (2008), 250.

423 "Människan bär i sitt blod en hemlig tvedräkt, som blir blott mera förvirrande, om man försöker förklara den med hjälp av individens reaktioner" (s. 35), "Blodet sjunger sin stoltaste och sin djupaste sång" (s. 35), "Ur det fördoldaste djupen av mitt väsen nådde mig denna blodets kallelse (...)" (s. 36), "Jag föll tillbaka på mitt eget blod och lyssnade med drömfylld förväntan till dess sång" (s. 61), "Men när han förde mig i dansen och jag kände hans härliga kropp mot min, tog drömgestalten liv, fylldes av flammande rött blod, av kval och begär, och det tycktes mig, att vi i frigjord rytm tillsammans dansade rakt in i solen" (s. 111), "Då känner man liksom i blodet människans ensamhet i hela skapelsen(...)" (s. 134).

motsvarande sätt återkommer jordmetaforen ofta. Sara känner släktskap med jorden, ”den mottagande och den födande bland planeter” (*DB*, s. 114). När tankarna på framtiden plågar henne väljer hon att lugnt bida sin tid genom att symboliskt sänka sina rötter djupare i jorden eller ta den i besittning (*DB*, s. 117, 62). Mot kulturens hämmande verkan ställs jorden och dess elementers ursprungliga kraft. Den ”jordens dotter” som fostrats av dessa förmår sedan uthärda både födslovånda och dödskamp, likt Romulus som sugit näring av varginnans spenar (*DB*, s. 37) – en primitivistiskt färgad, romantiserad hållning som både understryker och bortser från de fysiska realiteterna. Textens emancipatoriska och primitivistiska drag tillåts alltså existera parallellt: den klassmedvetna aktivisten åberopar plötsligt sitt innersta ”väsen” och förankrar det i blod och jord.

Blod och jord- metaforen underbygger också föreställningen om två väsensskilda men kompletterande kön. Mötet mellan kvinna och man innebär att jord och himmel, jord och rymd möts, ”i evig omfamning” (*DB*, s. 62, 188). I mötet med mannen blir det mystiskt symbolladdade kvinnliga alltså ytterligare understruket. När Herbert slutligen öppnar sig och berättar om sina svårigheter blir Sara med ens ”medveten” om sitt kön och får lust att, för första gången i sitt liv, samtala med en kvinna (*DB*, s. 61). Enbart mannens göranden och låtanden kan alltså ge upphov till en längtan efter gemenskap med andra kvinnor. Med hela sitt ”kvinnlige väsen” åtrår hon sedan mannen vid det allra första kärleksmötet, vilket beskrivs som ”en stund av helig plåga” (*DB*, s. 113). Detta möte beskrivs samtidigt som någonting självklart och ödesbestämt: med sina ”djupaste instinkter” närmar sig kvinnan mannen och att kärleken fullbordas med ett barn är därför helt naturligt (*DB*, s. 135).

Texten understryker genomgående begärets positiva eller till och med karaktärsdanande effekter. Sara uppfattar hyschandet kring kärlekens naturliga fullbordan som förlegat och skenheligt och ironiserar ofta över de ”lärdas herrarnas” utläggningar om ”ungdomens sexualliv” (*DB*, s. 81). Hon rekapitulerar också ett möte med den man som i bokens sammanhang får representera naturnärhet bortom det urbant moderna, och givetvis kulturmannen Herberts absoluta motsats. I samband

med en vistelse på landet blev hon i sin ungdom bekant med en kommunistisk säsongarbetare. En sexualromantisk underton kan skönjas i beskrivningen:

(...) jag får ännu tårar i ögonen, när jag ser min starka, spänstiga, rödhåriga målare i sin nedsmorda overall stå och kyssa fågelungen. Medan han gjorde det, såg han oavvänt på mig. Som om han samtidigt kysst mig, eller bett om att få göra det. Naturen gör fina ting, sade han, med blicken djupt inne i min. (*DB*, s. 192)

Sara Ellman hyser inte några skam- eller skuld känslor i förhållande till sexualiteten eller sin egen kropp, tvärtom njuter hon av dess smidighet (*DB*, s. 122). Herbert däremot värjer sig mot förälskelsen och känner äckel inför sig själv (*DB*, s. 33, 91). Redan här uppstår med andra ord en första, subtil störning i det annars så traditionella könsmanuskriptet. Sara Ellman framstår som den aktiva, begärande och maskulina parten i förhållande till den undflyende och erotiskt mycket osäkra Herbert.⁴²⁴ Konstellationen är bekant från debutromanen och den aktivt erosförespråkande Mariannes maktövertag i förhållande till den feminiserade Lars Thorman, vars lidelse utmynnar i vanmakt, eller Peters oförmåga att tillfredsställa hustrun i *På Kanaanexpressen*. Den manliga kroppen framställs i båda romanerna som bräcklig, också som det skröpliga resultatet av ett självdestruktivt ointresse för den fysiska hälsans betydelse för ett gott liv – man motionerar sin ”andes krafter” men inte kroppens. Följaktligen är det Herbert, inte Sara, som kommer fram utmattad efter deras gemensamma skidutflykter (*DB*, s. 120f). Som jag framhållit innebär denna konstellation en relativisering, dock med dekadenta förtecken, av allt det som dittills uppfattats som fundamentalt normenligt för respektive kön.

Den skapande modern: nymoderlighet och fri kärlek

De litterära kvinnorna under 1920- respektive 1930-talet kämpar någonstans mellan det gamla och det nya sexualsystemet. Enligt Yvonne

424 Om motsvarande fenomen i Agnes von Krusenstjernas Pahlen-svit, se Paqualén (2007), 122f.

Hirdman, Margareta Fahlgren och Ebba Witt-Brattström i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* hade den nya ”frigjorda” kvinnotyp som låg i stöpsleven sin grund i kriget, urbaniseringen, kvinnofrigörelsen, det kvinnliga lönarbetet och den frambrytande psykoanalysen – typen utmanar en förlegad sexualmoral med dess indelning i ”fina” respektive ”dåliga” flickor. I sammanhanget blir Ellen Keys tro på den djupa, allomfattande kärlekens egen lag en länk mellan det gamla och detta nya sexualsystem.⁴²⁵ Inte minst när det gäller kopplingen mellan erotik, moderlighet och skaparkraft, är Sara Ellman tydligt inspirerad av Ellen Keys kärleksetik.⁴²⁶ Som Claudia Lindén konstaterar var den Nya kvinnans kropp och själ förenade i en ny vilja hos Key: sexualitet och andlig kärlek var två sidor av samma sak, sidor som sedan skulle sammansmälta till en stor livsmakt, förmögen att nyskapa världen och släktet.⁴²⁷ Lindén påpekar vidare att den kritik av äktenskapet och den gamla sexuella ordningen som Key framförde i *Lifslinjer I* av många kom att uppfattas som en samhällsfara, på samma sätt som den dekadenta litteraturen.⁴²⁸

Kvinnan och modern i mystisk förening är en ofta förekommande metafor i samtidens litteratur. 1930-talets moderlighet har tidvis anslutits till de matriarkatsföreställningar som ger begreppet politiska implikationer.⁴²⁹ Matriarkatsföreställningarna är kontroversiella, inte minst eftersom de innefattar tanken om kvinnlig överhöghet, och har i sin tur uppfattats både som radikalfeministiska *och* som moderskultsinriktade. Bibi Jonsson poängterar att riktningarna ändå är motsatta: den radikalfeministiska innefattar ett kvinnligt avståndstagande från manligt beskydd och män överhuvudtaget, medan moderskultsföreställningen tvärtom placeerar kvinnan som den av mannen beskyddade i den patriarkala familjen.⁴³⁰ Föreställningen om att moderligheten representerar kvinnans rätta eller

425 Hirdman, Fahlgren, Witt-Brattström (2012), <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/erotik-etik-och-emancipation>. [8.9. 2014.].

426 Helen Svensson (1973, 6) noterar en ”viss influens” från Ellen Key i Hagar Olssons kvinnoosyn.

427 Lindén (2002), 108f.

428 Ibid., 131.

429 Jonsson (2001), 294.

430 Ibid., 295.

sanna natur återkommer ständigt i kvinnornas verk.⁴³¹ Idealiseringen av modern kan enligt Jonsson i själva verket ses som en reaktion mot kvinnlig frigörelse och som en önskan att bevara familjen och kvinnans sedvanliga roll i en tid av stark förändring.⁴³² Moderligheten kan med andra ord användas som redskap både för emancipatoriskt framåtsträvande *och* för reaktionärt bakåtsträvande.

Problematiken framträder tydligt i de textpassager som tangerar Sara Ellmans graviditet. Den beskrivs i passionerade ordalag: Sara står redan i beråd att, trots sin ungdom, ”möta sitt öde” och hon uppfattar sitt tillstånd som en naturlig fullbordan (DB, s.135). I *Det blåser upp till storm* framställs moderskapet som en kraftkälla, eventuellt i dialog med just Ellen Key. Med Bibelns skapelseberättelse som fond transformeras Sara Ellman nu till en sann, mystiskt laddad och mogen Moder Jord:

Och jorden var öde och tom, och mörker var över djupet, och Guds Ande svävade över vattnet. I djupet av mitt väsen erfor jag min släktskap med jorden, den mottagande och den födande bland planeter.

Och Gud sade: varde ljus, och det vart ljus. I detta ljus gick jag, ensam, tillfällig, kanske vilsegången, och dock förbunden med världarnas ande. Jag visste redan, där jag gick, att det som skett inte skulle vara utan följder; på ett hemligt och oförklarligt sätt visste jag detta. Jag gick inte längre, såsom man går med lätta och sorglösa flicksteg, jag skred fram med mognadens tyngd i mina steg.

Och det vart afton, och det vart morgon, den första dagen. För mig var det morgon den första dagen. Underbara, oersättliga morgon, vilken ensamhet, vilken utstötthet, och vilken kraft! (DB, s. 114f)

Passagen aktualiserar den sexualromantik eller mystik som visserligen inte är vanligt förekommande men som trots allt återfinns i 1930-talets kvinnolitteratur: den fysiska kärlekens fullbordan kopplas till ”världarnas ande” och står i samklang med naturen och alltet.⁴³³ Den bibliska fonden understryker Sara Ellmans madonnalika utkorelse och inordnar henne i en tradition av paradoxal, trettiotalistisk modersmystik där erotiskt och antierotiskt plötsligt tillåts förekomma parallellt.⁴³⁴ Sara

431 Jonsson (2008), 70.

432 Ibid., 310.

433 Jfr Jonsson (2008), 284.

434 Jfr Jonsson (2008), 300f. Också Helen Svensson (1973, 9) noterar

Ellman sammanfattar: "Vår kärlek förband oss med skapelse- och födelsemysteriet" (*DB*, s. 189).

Claudia Lindén har understrukit Nietzsches betydelse både för Keys moralkritik och för hennes moderlighetsideal. Lindén belyser hur Nietzsches verk "genomkorsas" av metaforer kring havandeskap och födande, som för honom är djupt förbundet med filosofins väsen: "i den manliga filosofens text blir den kvinnliga kroppens erfarenheter till de mest grundläggande metaforerna för det egna tänkandet".⁴³⁵ Lindén menar att Nietzsche "av-biologiserar" moderskapet men bevarar dess skapande potential, vilket leder till möjligheten att förstå det som en "social och kulturell kategori".⁴³⁶ När Key sedan använder moderlighetens kopplas den på nytt samman med kvinnan, men i "förskjutet form": den är metaforisk, inte kausalt och logiskt förbunden med en födande kropp, utan en "kulturkraft". Enligt Lindén hör Keys moderlighet överhuvudtaget inte hemma i en dikotom uppdelning av natur och kultur.⁴³⁷

Sara blir inte, trots ensamheten och utstöttheten, någon lidande Mater Dolorosa. Den vilja till självupppoffring som antas vara en av förutsättningarna för moderskulten⁴³⁸, infinner sig aldrig. Men graviditeten föranleder inte heller något nämnvärt intresse för havandeskapets problematik, för fostrets tillstånd, själva födandet, vårdandet eller försörjningen av barnet i en sfär som ohjälpligt kommer att försvåra politiskt och intellektuellt engagemang. Med undantag för ett svagt ögonblick där Sara Ellman resonerar kring sin ensamhet gör hon sig inte några vidare tankar om ett verkligt moderskap och dess vedermödor. Beskrivningen av graviditeten kan därför uppfattas som något schablonartad – men förstärker samtidigt romanens version av moderskapet som i första hand metaforiskt. I "av-biologiserad" form blir moderskapet alltså både förknippat med kvinnan och förankrat i hennes "natur", men också en

romanens "moderskapsmystik" och kopplar den till både Karin Boye och Agnes von Krusenstjerna.

435 Lindén (2002), 174.

436 Ibid., 176.

437 Ibid., 177.

438 Jonsson (2001), 314f, 319.

styrka som kan omsättas i handling: naturmakt blir kulturkraft. Som Claudia Lindén framhåller är Keys moder både kvinna och övermänniska: hon blir en ”sann” kvinna först då hon tar plats i kulturens centrum.⁴³⁹ Sara Ellman är en sådan, självskrivnen ledargestalt och påminner även på denna punkt om sin förlaga Marianne i *Lars Thorman och döden*.

Den fria kärleken i *Det blåser upp till storm* presenteras enbart delvis som ett romantiskt privatföretag, viktigare verkar vara att den kan omsättas i andliga eller kulturella stordåd. Den förutsätter inget äktenskap och förklarar Sara Ellmans självklara betonande av kroppens och själens ingående i samma helhet: ”Sinnlighet och ande må ogrumlade och i full klarhet utstråla från människan; vi har ingenting att vinna på att misstänkliggöra det ena på det andras bekostnad” (DB, s. 75). Mannen och kvinnan förlöser därtill varandras kreativitet via det erotiska, vilket blir ett led i konkret samhällsgärning, i detta fall ett paneuropeiskt förbund. Sara Ellman relaterar inte heller här till Key, men baserar sin slutsats ovan på ett något lösryckt men exakt återgivet citat ur ”broder” Blaise Pascals *Pensées*. Resonemanget får både stöd och primitivistisk samtidstyngd via en referens till Freuds *Das Unbehagen in der Kultur*. Sara konstaterar att hon visserligen inte studerat Freud men att hon tagit del av återgivna uttalanden i tidningspressen och glatt sig åt att hon hos Freud funnit mycket som hon själv tänkt, ”ehuru mera koncist uttryckt”. Om ”obehaget i kulturen” har hon bara hört, inte läst, men kan enligt egen utsago ändå väl föreställa sig hur Freud tänker:

Kulturen strävar till rationalisering och samarbete, men den mänskliga själen vill självhärlighet, den vill slå ned sina fiender och spänna solen framför sin triumfvagn. Det är inte att undra på att den med sina härskardrömmar och sin kosmiska rytm känner obehag inför kulturens hämmande makt. Det blir trångt, enformigt och kvavt i den lilla kätten. (DB, s. 83)

Sara Ellman tar fasta på kulturens ”hämmande makt” men bortser från det faktum att Freud i sin bok sedermera underströk individens *nödvändiga* anpassning till civilisationens krav, på bekostnad av de naturliga drifterna, med skuld och vantrivsel som följd. Hon utnyttjar tankegången främst för att kritisera de äldre generationernas dubbelmoral, med

439 Lindén (2001), 177.

vilken dess representanter försöker kontrollera ungdomen och pressa in den i en ålderdomlig korsett. *Det blåser upp till storm* kan därmed ses som ett tidigt inlägg i den Freudinspirerade svenska samtiden där sexualiteten blir en ”kraftkälla i den kulturella produktivitetens tjänst” – som den ovan nämnde Pehr Henrik Törngren sammanfattningsvis slår fast år 1932.⁴⁴⁰ Den koppling mellan sexualitet och samhällskritik som Sara Ellmans patos grundar sig på lyfter specifikt fram sexualiteten som en naturkraft, dock förvandlad till något osedligt av den allmänna samhällsmoralen.⁴⁴¹

Queert läckage och kvinnlig maskulinitet

Det är givetvis, i enlighet med en feministisk läsart, fullt möjligt att uppfatta Sara som en ovanligt stark kvinna av den ”nya” typ som blivit modern. Hon är en emanciperad ledare och förvaltar sitt moderskap på ett sätt som understryker dess samhällsomstörtande potential. Hon blir därför representant för en ny, progressiv människo- och samhällssyn. Till detta projekt hör också en cementering av de vedertagna uppfattningarna om kön: kvinnan blir den jordens dotter som behöver manlig komplettering för att överhuvudtaget utvecklas som människa. Denna nya man har visserligen ännu inte hunnit ikapp, utan sitter delvis fastlåst i och kuvas på slutet av ett ålderdomligt, patriarkaliskt system. Som jag visat ovan innebär problematiken att *Det blåser upp till storm* tar ställning i en diskussion om kvinnors villkor, en diskussion som pågår

440 Witt-Brattström (1988), 193. Witt-Brattström framhåller att Freuds synsätt är mer sofistikerat än primitivisternas och visar på hur Artur Lundkvist tolkning av Freuds inlägg i själva verket går i en annan riktning än Freud själv. Det råder också skilda meningar om psykoanalysens faktiska påverkan i tiden. Klart är att den diskuterades flitigt, inte minst som ett sätt att råda bot på den ”hämmande makt” som Olssons text hänvisar till. Om detta, se till exempel Jonsson (2001), 121.

441 Redan Ellen Key tog avstånd från de ”blinda sedlighetsivrarna” i ”Missbrukad kvinnokraft”, se Jonsson (2001), 135. Sara Ellmans frisinne speglar också det faktum att sedlighet och sexualfrågor debatterades flitigt under 1930-talet. Sexualupplysningen etablerades redan i början av decenniet, till exempel i form av RFSU:s bildande år 1933. Kampen för sexuell reform hade dock pågått sedan 1880-talet. Om denna utveckling, se Lennerhed (2002), 9f.

både i och utanför litteraturen. I det följande ska jag åskådliggöra hur romanen samtidigt, och implicit, kunde tänkas rubba de invanda köns-mönstren. Texten uppvisar en del dissonanser, införlivade i det romantiska narrativet, i det könskomplementära synsättet och den jordbundna kvinnligheten och väcker därför frågor: hur få rätsida på Sara Ellmans samtida maskulina habitus, på hennes utstuderade femininitetsförakt, på det faktum att hon genomgående sympatiserar med bokens patriarkatsrepresentant och också i övrigt strikt håller sig till manliga förebilder? Granskar man fördelningen av karaktärsdrag närmare verkar alltså ett annat, parallellt mönster framträda. I texten kopplas maskulina egenskaper till Sara medan Herbert får representera en feminin position som i vanliga fall är kulturellt reserverad för kvinnor. Sara företräder ljus, handlingskraft, liv och erotisk styrka medan Herbert representerar mörker, död, passivitet och sexuell undfallenhet. Deras kärleksrelation är en relation med förhinder och får heller inget lyckligt slut. Herberts död avslutar berättelsen, ett val av utgång som också förslaget i samband med utgivningen av romanen opponerade sig mot eftersom det bryter mot den uppfattning om ungdomens potential som i övrigt genomsyrar berättelsen.⁴⁴² I min diskussion kring denna eventuella ”felkoppling” av könsmässiga egenskaper, ligger fokus på Sara Ellman, hennes förmodade maskulinitet och dess konsekvenser i texten. I *Det blåser upp till storm* pockar berättarrösten och den auktoritet den konstruerar på att bli analyserad skilt för sig. Till denna återkommer jag i framställningens andra del och återupptar samtidigt den diskussion kring maskulinitet och berättarröst som inleddes i kapitlet om *Lars Thorman och döden*.

Maskulin identifikation 1: Sara Ellmans gestalt

När Sara Ellman introduceras som huvudperson i *Det blåser upp till storm* är hennes auktoritära position och röst redan inledningsvis fastslagen. Saras utseende beskrivs sällan direkt, också för att det så uppenbart är av underordnad betydelse. När berättelsen inleds är hon nitton år gammal. Läsaren får veta att hon har blå ögon, mörka ögonbryn och

442 Holmström (1993), 175.

mörkt, kopparfärgat hår som hon bär i en tung knut i nacken (*DB*, s. 126). Hon klär sig enkelt och varken kan eller vill dölja sin fattigdom men noterar med obehag Herberts mors prålighet och hans systrars ”elegans” och ”flotta gester”. Hon känner sig främmande och obekvämt i den högborgerliga miljön och anstränger sig heller inte för att passa in (*DB*, s. 16). Sara Ellman småler aldrig och struntar i att sällskapslivets etikett förutsätter det (*DB*, s. 17). Dessa enkla markörer antyder att hon med sin habitus tar avstånd från den feminina genusidentifikation som samtiden automatiskt erbjuder.

Den tydliga avsaknaden av feminina attribut understryks inte enbart genom kontrasten mellan Sara och romanens övriga kvinnor, utan framförallt i hennes relation till Herbert. När hon traskar gatan fram vid Herberts sida och senare rekapitulerar promenaden beskriver hon sig själv och Herbert som ”långa och magra”, han ”späd och rank”, hon ”grovare” (sic) byggd men spänstig och (nästan) lika lång som han (*DB*, s. 28).⁴⁴³ Trots att de sociala konventionerna förespråkar något annat är det Sara som överlag framstår som den pådrivande parten medan Herbert beskrivs som ett ”skyggt skaldjur” som väntar på hennes initiativtagande (*DB*, s. 29). Sara är stolt över sin arbetarbakgrund och förhåller sig lugnt överseende till Herberts reaktion efter att han besökt henne i Berghäll. Herbert är omedveten om den misär och fattigdom som präglar Saras hemtrakter och mötet med arbetarstadsdelen blir därför en svår chock, med personliga implikationer. Där Herbert fått en borgerlig uppfostran och vuxit upp i en kärnfamilj har Sara raskt gått från barndom till vuxenhet och förlorat båda sina föräldrar på vägen.

Sara beskriver sig själv som inbunden och anspråkslös – där andra människor kan vara både intelligenta och goda, är hon på sin höjd ”duglig” (*DB*, s. 7). Å andra sidan är själva uttrycken för denna anspråkslösa karaktär auktoritära eller till och med aggressiva. Även om hon ger sig ut för att vara en övertygad pacifist erkänner hon att hon mer än gärna

443 Bokens pärm bild betonar de två parternas fysiska likheter: bilden föreställer två personer i profil (förmodligen Sara och Herbert.) Det är strängt taget omöjligt att slå fast vem som är vem. Jfr Meurer-Bongardt (2011), 416.

skulle ha dödat sin egen mor om det varit möjligt. Hennes klasshat tar sig också häftiga uttryck, hon kan till exempel inte ens föreställa sig en "kalkborgares" död: "Han har en enda alltför inrotad gest: den att taga för sig, hur skall man då kunna tänka sig den motsatta hos honom: den att ge ifrån sig" (*DB*, s. 9). Hennes inre monologer om Herberts sväger, som är läkare och psykolog, uttrycker raseri: dr Blom är inte bara frasmakare och kvacksalvare utan också samhällsparasit (*DB*, s. 33, 45). När Sara möter en medlem av Lottakåren på gatan känner hon hur "onda instinkter" vaknar inom henne och hon måste resonera med sig själv för att inte göra sig skyldig till något som kunde kullkasta hennes egna teorier om människovärdet (*DB*, s. 44). När hon under samkonventet håller sitt brandtal om ungdomens förestående revolt njuter hon både av sina egna, spontana formuleringar och av det plötsliga makt- och auktoritetsskifte som blir aktuellt när de förhatliga perukerna lämnar lokalen med krökta ryggar. Att hon (enligt egen utsago) i allmänhet är en "ofarlig och stillsam" person (*DB*, s. 98) föresvävar knappast någon av åhörarna.

Saras rationella karaktärsdrag och anti-intellektualism understryks av det faktum att hon stolt förkunnar att hon inte "förstår sig på" konst. Hon läser böcker som innehåller fakta, upplysningar, idéer samt tankar om livet och dess "materiella och andliga problem" men har ingen behållning av skönlitteratur och tycker att denna är "ett övervunnet stadium" (*DB*, s. 77f). Påståendet är anmärkningsvärt, inte bara på grund av den förenklade litteratursynen. Trots att Sara i övrigt framställs som betydligt mer medveten än den genomsnittliga nittonåringen, förhåller hon sig inte till 1920-talets modernistiska landvinningar och till den skönlitterära kampen mot förlegade uttrycksformer. Tvärtom verkar skönlitteraturen överlag vara till för ålderdomliga personer som skolans kvinnliga lärare, kallad "Limpan", som "snyter sig av rörelse, när någon känner till ett vackert Goethe-citat" (*DB*, s. 199). Den klassiska dramatiken däremot, gör i allmänhet ett starkt intryck på Sara Ellman. Måleriet avfärdar hon som nonsens, skulpturen som omodern (*DB*, s. 77f). All "skön konst" avfärdas som "antingen nonsens eller blasfemi"

(DB, s.79).⁴⁴⁴ Som vanligt är det Sara Ellman som tar sig friheten att slå fast hur det förhåller sig, även med den här saken.

Saras politiska övertygelse är samtidigt hennes livsåskådning och när Herbert undrar över hur hon förmår vara så säker på sig själv hänvisar hon till denna. Sara är övertygad om att det socialistiska systemet också kommer att förverkliga en ny samhällsmoral och hon beskriver en människosyn där det individuella är sekundärt i förhållande till ett universellt jag. Över den förgängliga "individ" står "människan" som i sin tur tillhör ett odödligt människosläkte (DB, s. 35). Hela *Det blåser upp till storm* andas politiskt brandtal – det pamphlettaktiga tonfallet bibehålls också när berättelsen riktar in sig på det psykologiska. Den gemenskap som innesluter människors kollektiva längtan och framtidsdrömmar, deras "skaparhåg" och "odödlighet" omfattar dock inte alla människor, allra minst "kalkborgarna" och deras sympatisörer. Den "djupa vördnad" Sara påstår sig hysa för Genus humanum (DB, s. 69) är alltså inte helt komplett.⁴⁴⁵ Den del av människosläktet Sara omhuldar är också tydligt

444 Också här kan man dra en parallell till Artur Lundkvist (1932, 230f) och till den primitivistiska litteratursynen: i *Atlantvind* understryker han att alla konstformer, också romanen, måste förnyas i takt med livsformerna: "plyschsoffans tid är förbi och den romantyp som passade samman med plyschsoffan motsvarar inte tidens krav och behov". När det gäller utvecklingsbarhet verkar också Lundkvist sedan prioritera dramat framom romanen.

445 Vad gäller politisk övertygelse är Sara Ellman tydligt inspirerad av Alexandra Kollontaj, även om hon inte omnämns – inte minst av de tankar Kollontaj framförde i de föreläsningar hon höll år 1921 vid Sverdlovuniversitetet i Leningrad och som år 1926 trycktes i *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen* (1972[1926]). Kollontaj kritiserar de borgerliga kvinnoorganisationerna eftersom försvar och skydd av kvinnan som moder inte ingått i deras program (s. 142). Enligt Kollontaj är moderskapet en samhällsnyttig uppgift och det är därför kollektivets skyldighet att ta hänsyn till detta (s. 143). Att sörja för den växande generationen är inte den privata familjens uppgift utan samhällets och statens (s. 210), något som Sara också explicit vidhåller (DB, s. 220) även om hon motiverar sin ståndpunkt med en hänvisning till John Watson. Enligt Kollontaj existerar inte någon egentlig "kvinnofråga" – när den revolutionära arbetarrörelsen växer sig starkare uppslukar den också kvinnoörelsen, och löser samtidigt kvinnofrågans "invecklade knut, som det borgerliga samhället gått bet på" (s. 161). Kollontaj hävdar också att det ur de ändrade levnadsförhållandena kommer att växa fram nya seder och moralagar, och hon kritiserar särskilt det borgerliga äktenskapet som enbart ger kvinnan skenbart beskydd och underordnad position (s. 227f).

avgränsad till den maskulina: den levande mänskliga gemenskapen hon uppfattar som en religion är uttryckligen en "broderlighet" (*DB*, s. 69).

Saras förebilder är uteslutande män. Hon hänvisar till behaviorismens Watson, men framförallt till prominenta och historiskt mer avlägsna gestalter som Diogenes och Napoleon, eller de redan nämnda "broder" Blaise Pascal och Freud. Mot bakgrund av Saras unga ålder och likaledes ungdomliga revolt är det anmärkningsvärt att både tilltal och referenser inte sällan är ålderdomligt pompösa, sanningsanspråken ovillkorliga och tvärsäkerheten total. Sara har också en förebild på närmare håll. Den enda personen i Herberts närkrets som hon inte tar avstånd från är Herberts far, justitierådet Wirén. Även om hon säger sig hata både hans principer och "illusionslösa torrhet" förmår hon både känna sympati för och sedermera också uppskatta honom (*DB*, s. 42). Detta särskiljande mellan person och ideologi blir däremot inte aktuellt för till exempel den ovan nämnde kalkborgaren. Ändå är det bevisligen Herberts far som i egenskap av enväldig patriark låtit sin uppfostran av sonen gå i en destruktiv riktning. Efter Herberts död förenas Sara och justitierådet dessutom i "ett egendomligt vänskapsförhållande". Denna intrigutveckling överraskar eftersom den klass- och könsmässiga avgrunden mellan de två "vännerna" egentligen inte kan överbyggas. Å andra sidan kan vändningen få sin förklaring via Saras maskulina identifikation: när hon överträder gränserna för sitt kön ter sig den ultimata patriarkatsrepresentanten heller inte lika avlägsen. Att vänskapen innebär ett symboliskt svek mot den döde Herbert verkar inte falla henne in. Eftersom döden inträtt, "med sin klarhet och slutgiltighet" är nu "förvillselernas tid" förbi (*DB*, s. 225). Sara bortser samtidigt från det faktum att både förvillelser och död uttryckligen varit konsekvenserna av justitierådets felbehandling av sonen.

Saras maktövertag i förhållande till den i sammanhanget ganska utsatta Herbert är självskrivet och symboliken omnipotent maskulin. Hon erkänner att hon velat "härska" över Herbert och tvinga honom att "gå

Också Sara propagerar starkt för den nya samhällsmoral som det socialistiska systemet automatiskt ska medföra (*DB*, s. 30).

min själs ärenden" (*DB*, s. 58). När efterklokheten hinner ikapp henne inser hon att hon varit uppfylld av egna "tyranniska" sanningskrav, att hon hånat Herbert och kallat honom feg (*DB*, s. 50f). Sara förkunnar att hon själv alltid "älskat stormen" eftersom den "väcker alla övermodets andar till liv inom en" (*DB*, s. 58) – och kan inte förstå Herberts dragning till sitt element, den förtärande eld som i boken ohjälpligt kopplar honom till döden. När Herbert äntligen öppnar sig och berättar sin sorgliga livshistoria mognar Sara visserligen "till kvinna" men känner sig samtidigt både lugn och överlägsen. I följande ögonblick glömmet hon resolut bort honom och upplever en inre vision där hon stark och ensam vandrar i naturen medan hösten övergår i vinter, allt medan en passivt stirrande Herbert sitter kvar, fast förankrad i sin plåga. Scenen understryker Saras ambivalens och en vacklan mellan den position hon tillskrivits och den hon egentligen ter sig mer hemmahörande i. För säkerhets skull återställs ordningen på slutet när Sara symboliskt sammanfattar deras olikhet och föreställer sig att jord (kvinna) och himmel (man) ändå ska komma att mötas "i evig omfamning" (*DB*, s. 62).

Femininitetsföraktet

Trots att Sara Ellman valt att förankra sig själv i det jordiskt "kvinnliga" känner hon ingen samhörighet med andra kvinnor, tvärtom är hennes rättesnöre den ovan nämnda broderligheten som beskrivs i bombastiska ordalag. Sara umgås överhuvudtaget inte med kvinnor och har ingen kvinna som sin förebild.⁴⁴⁶ Sara hör hemma i det offentliga rummet: de

446 Här kan man dra en jämförande parallell till 1930-talets kvinnskildringar som ofta verkar bygga på riktiga och viktiga, om än både problematiska och aktivt problematiserade, relationer kvinnor emellan, till exempel hos Agnes von Krusenstjerna eller Moa Martinson. Som Anna Williams (2002, 23) påpekar för dessa in olika "kvinnorum" i sin berättelse: köket som arbets- och mötesplats liksom kvinnors samtal i avskildhet ges dignitet. Miljöerna är alltså centrala i sammanhanget – hemmet, herrgården, byn – dessa bygger på kontinuitet, framförallt i jämförelse med den urbana rotlöshet som kännetecknar *Det blåser upp till storm*. Sara Ellmans könskonstruktion/genusidentifikation framträder som dissonant också på grund av att hon så totalt står utan kontakter till andra kvinnor och för att hon värjer sig mot femininitet var än hon tycker sig kunna urskilja den.

urbana arbetarkvarteren, skolan, det manliga kottet, det socialistiska partiet. Hennes maskulina habitus understryks konsekvent genom den kritiska inställningen till bokens övriga kvinnor och till den femininitet och borgerliga privatsfär de förkroppsligar. De fåtaliga ögonblick då hon längtar efter kvinnlig vägledning är i texten tydligt markerade undantag. Den högstämnda symboliken som gäller henne själv når alltså aldrig ut till realiteterna: socialt sett är kvinnorna som grupp något som Sara Ellman förhåller sig till eller direkt tar avstånd från, inte något hon ingår i eller känner samhörighet med. Några jordens döttrar är kvinnorna inte utan falska och manipulativa – också här kan urskiljas hur den Nya, i betydelsen sunda, kvinnan riktar sin kritiska blick bakåt, mot den något äldre varianten av Ny Kvinna:

En kvinna vill helst manövrera så, att det ser ut som var hon tillbakaglidande och passiv, medan hon i själva verket är anfallande. Det är alltid kvinnan som tar initiativet, men på grund av snedvridna sociala förhållanden och möjligen en förstucken erotisk lust att bli erövrad, maskerar hon sitt initiativ och lyckas mången gång dölja det med stor slughet. Detta spel är förnedrande och det står ofta kvinnan mycket dyrt, isynnerhet den unga kvinnan, som bedriver det alltför oförsiktigt. (*DB*, s. 27)

Saras medvetenhet och bibliska namn utgör en kontrast till bokens övriga kvinnoporträtt. Hennes jämnåriga kvinnliga klasskamrater eller bekanta har försetts med (smek-)namn som "Doris", "Dolly" och "Dockan". Ljudligheterna bidrar till att fösa ihop kvinnorna i en identitetslös skock och reducerar dem samtidigt till representanter för sitt kön, något som ytterligare förstärks av att de aldrig själva får komma till tals utan bara beskrivs av Sara. Allra värst är Herberts "outhärdliga" och "grymma" systrar Doris och Dolly (*DB*, s. 42). Doris beskrivs som glad och lätt-sinnig, Dolly som tillgjord och starkt påverkad av sin likaledes förljugna man. Både Doris och Dolly är lottor, ett engagemang som Sara uppfattar att ger "deras tomma arbetsdag ett sken av allvar och social betydelse" (*DB*, s. 43). Att gå till sömmerskan, på visit eller uppköp, är enligt Sara fullständigt meningslösa aktiviteter.⁴⁴⁷ Sara är visserligen medveten om

⁴⁴⁷ Sara Ellman befattar sig med andra ord överhuvudtaget inte med den feminina sidan av moderniteten. Något damernas paradiset att ta på allvar existerar inte i *Det blåser upp till storm* vilket också understryker klassaspekten: konsumtion, att handla, eller att engagera sig socialt utanför hemmet, är något som de borgerliga kvinnorna ägnar sig åt och därmed värdelöst.

patriarkatets och den sociala miljöns krav på enskilda kvinnor men slår ändå fast att dessa kvinnor är både njutningslystna och oförmögna till självständigt tänkande. När de sedan klär sig i ”mordets uniform” och blir ”mordgudinnor” som i ”moderligt beskyddande ton talar om våra gossar” väcks Saras oresonliga raseri (*DB*, s. 44). Också deras intellektuella projekt, till exempel Doris språkstudier, avfärdas ironiskt eller förlöjligas: när ett språk tråkat ut en kan man alltid ta itu med följande, ”det finns en massa språk här i världen att välja på” (*DB*, s. 43).

Saras kvinnliga klasskamrater, som i skolan försetts med mindre smickrande, utseenderelaterade smeknamn som ”Mäfa med det stämplade fläsket” eller ”Lilian med de regnskygga lockarna”, beskrivs som politiskt omedvetna och naiva. De sveper in i ”eleganta toaletter”, förväntar sig att dans står på programmet, och frågar ointresserat ”vad det där panöropa var för slag” (*DB*, s. 166). När Sara ställer sig upp i klassen och tar parti för Herbert noterar hon hur flickorna glör på henne med runda ögon och hur ”dumma och från skyarna fallna” några av dem ser ut (*DB*, s. 23f). Undantaget heter Gertrud – hon tillhör överklassen och visar oväntat intresse för de paneuropeiska planerna, något som storligen förvånar Sara. Hennes beskrivning av Gertruds engagemang är distanserat och präglad av den stora förvåningen, men när en sjuuttonåring vid namn Nisse däremot engagerar sig på motsvarande sätt blir han för Sara en ”bedårande människa” som envist är ”inställd på framtiden” (*DB*, s. 166). När Sara träffar Herberts tilltänkta fästmö, kallad ”Gullan”, förvånar sig Sara på samma sätt över hur hon kan sjunga så vackert, detta trots den ”mondäna och glatta” ytan. Sara frågar sig om den välvårdade varelsen överhuvudtaget kunde tänkas bära på mognad och livserfarenhet eller om hon via sin trollbindande sång bara är ett medium för mörka krafter (*DB*, s. 128).

Också porträttet av Herberts mor är negativt trots att det är mer sammansatt än de övriga. Justitierådinnan framstår som minst lika förställd

som de övriga kvinnorna och hon saknar kapacitet att förstå sonens egenart:

Hon är visserligen högfärdig, kanske på grund av att hon själv har vad man kallar ett förflutet, och senare för sin sociala ställnings skull förnekat sin ursprungliga mänsklighet, men hon är dock i grunden en godmodig natur, så där egoistiskt godmodig som njutningsmänniskor ofta kan vara. Hon önskade med andra ord sig själv väl och ingen illa, och hon älskade Herbert på sitt vis, ehuru endast som "min son", och ingalunda som fri personlighet. (*DB*, s. 46)

Sara beskriver hur modern behandlar sin son som ett litet barn, hur hon talar lugnande till honom och smeker honom med "feta" fingrar så att "ringarna blixtrade av välvilja och livslust" (*DB*, s. 46f).⁴⁴⁸ När Sara för en gångs skull väljer att närma sig en kvinnlig läkare för att få hjälp visar sig denna vara både oförstående och svekfull. Sara misstänker att läkaren brutit mot tystnadsplikten, därför bär hon också skulden till att Sara blir relegerad från skolan. De få arbetarkvinnor som nämns i texten är heller inget annat än snatrande "käringar" (*DB*, s. 90).

Bilden av Herbert

När Sara uttrycker sitt förakt för någon av romanens män sker detta genom att mannen ifråga förses med en feminint associerad egenskap. Till exempel kan Sara inte dölja sin avsky för sin klasskamrat Hoge: "den valpen har jag aldrig kunnat fördra, han är alltid lika snuskig, hur noga han än tvättar sig och manikurerar sig" (*DB*, s. 24). Också Herberts gode vän Stenka försöker handla "stiligt och manligt" trots att han är en "ynkrygg", detta i likhet med alla andra fega pojkar (*DB*, s. 25). Relationen mellan Herbert och Stenka, båda beskrivna som känsliga och lyhörda, framstår som mer "intim" än den borde. Sara både döljer och

448 Här framställs moderskapet plötsligt som motbudande – det är tydligen bara Sara som får ta på sig modersrollen i förhållande till Herbert/mannen/barnet. Samma problematik går igen senare i *Chitambo*. Som George C. Schoolfield (1973, 244) påpekar kan Vega Maria inte bestämma sig för huruvida hon ska agera mor eller far i förhållande till den i sammanhanget ganska utsatta Tancred. Man kan vidare urskilja en antydd rivalitet mellan Vega och Tancreds mor.

avslöjar detta när hon påpekar att hon "ingalunda" vill antyda "någon-ting obscen" även om hon ser att Stenka älskar Herbert. Samtidigt avslöjar hon i förbifarten att Platon är Stenkas favoritförfattare. Sara inser dock att hennes inställning till deras relation dikteras av svartsjuka och framhäver strax därefter Herberts roll som Stenkas "offer" och "försöks-objekt" för tillfället. Trots att hon i övrigt avfärdar allt vad sedlighet heter, menar hon i fallet Stenka att han står utanför denna och i den meningen är "fullständigt amoralisk" (DB, s. 71f). Den i sammanhanget något oväntade kommentaren understryker implicit relationens avvikande art, inte minst i kombination med den vagt antydda referensen till homosexualitet som Platonkommentaren aktualiserar. Konstellationen påminner om relationen mellan Lars och Lambek i *Lars Thorman och döden* eller Amalia Vinge och den unga Florrie i *På Kanaanexpressen*. En icke-heterosexuell problematik antyds och visar på hur det queera trots allt gör sig påmint oavsett kulturens enträgna förträngningsförsök.

Det blåser upp till storm är uttryckligen skriven som en hyllning till den döde Herbert, för att återskapa något av hans gärning och för att retroaktivt korrigerar de missförstånd som råder kring hans dramatiska öde. Med tanke på den uttalade, goda avsikten kan det vara på sin plats att närmare granska det konkreta slutresultatet. Herbert är konstnärligt begåvad och drömmer i hemlighet om en framtid som pianist, en dröm som omsorgsfullt krossats av hans familj. Som jag konstaterat ovan representerar han den ålderdomliga värld och högborgerliga livsstil som Sara föraktar i andra sammanhang. Sara beskriver visserligen Herberts göranden och låtanden men tar sig också friheter att analysera hans själs-tillstånd och granska hans utseende. Hon uttalar sig ofta om hans förmodade psykiska illamående och orsaken till att han plågas:

Han ville vara man, vara stolt och hemlighetsfull och tiga, och ändå var han ett uppskrämt barn som sökte skydd mot mörkret, mot grymheten, självförstörelsen, hela detta vilddjurs- och helgonkomplex, som hos en lidelsefull natur inte kan hämmas av en konventionell uppfostran i anständighetens och moralens namn. (DB, s. 38)

Liksom i *Lars Thorman och döden* reduceras mannen till ett skydds-sökande barn. Herbert förknippas med mörker och vekhet medan Sara företräder ljuset och styrkan. När deras blickar möts beskrivs hans som

mörk, upprörd och grumlig medan hennes är ljusare, ”nästan genomskinligt klar, men stark av sin egen färg” (*DB*, s. 32). När deras dragning till varandra växer sig starkare fröjdar sig Sara ”såsom man fröjdar sig åt ovädersmolnen en kvalmig dag”. Herbert däremot, verkar både plågad och skrämmd. I beskrivningarna av honom understryks hans skönhet och pojkkaktiga bräcklighet varje gång: ”Jag såg ofta och gärna på honom, såsom man ser på det som är skönt” (*DB*, s. 16). De mörka ögonbrynen höjer han i sin ”gossaktiga bortkommenhet” (*DB*, s. 153) och Sara betraktar ständigt hans rygg, axlar, nacke och vackra hår (*DB*, s. 54). Eftersom beskrivningarna av Herbert är så detaljerade och ofta förekommande börjar han så småningom framstå som det betraktade objektet och feminiseras i samma veva:

Jag älskade de minsta detaljer och smådrag hos honom, hans närsynthet, hans trevande och skygga hållning, skuldrornas och nackens böjda linjer. Jag minns, att jag smekte hans gestalt med mina blickar, när han reste sig, jag smekte de slanka höfterna och till och med benklädernas vackra fall. (*DB*, s. 129)

Sara konstaterar att Herbert är en avbild av sin italienska farmor – ett ursprung som inte enbart kopplar honom till det feminina utan vars exotism utgör kontrast mot Saras svala, nordiska apparition. Det exotiska i Herberts gestalt understryks via de talrika associationerna till den eld som i romanen antas vara dödens element (*DB*, s. 58), vilket i praktiken leder till en direktkoppling mellan exotism och död. Herbert beskrivs som en ”ung Savonarola” (*DB*, s.16), som mörk, ”glödande” och främmande (*DB*, s. 16, 51).⁴⁴⁹ Hans kinder glöder och hans ögon flammar (*DB*, s.129, 104). Hans inre beskrivs som ”genomglöddgat”, han ”bär sin själ som en låga i sina händer” och Sara inbillar sig att han har en gloria runt sitt huvud där han sitter orörlig framför den slocknande glöden (*DB*, s. 156, 62). Herbert talar ständigt om död och verkar enligt

449 Här hänvisas förmodligen till den italienska botpredikanten och reformatorn Girolamo Savonarola (1452-98) som efter protester mot renässansens religiösa förfall upprättade en teokratisk republik i Florens. Savonarola torterades och brändes sedermera som kättare.

Sara se fram emot den, ungefär som uttröttade skolbarn som väntar på sommarlovet (*DB*, s. 87).

De tydliga och uppenbarligen betydelsebärande konstellationerna ljusmörk respektive nordisk-sydländsk aktualiserar en kontext som kan uppfattas som 1930-talets mest kontroversiella. Frågan om raskarakterers sinnelag utgjorde utgångspunkt för det rasbiologiska intresse som hörde till tidens allmänna idégoods och som gav återklang i litteraturen. De främmande inslagen kan i skönlitteraturen återkomma som konkreta beskrivningar av representanter för främmande folkslag, men också symboliskt i termer av ljus och mörkt.⁴⁵⁰ Som Bibi Jonsson påpekar kännetecknas rasistiska schablonföreställningar av att den ljusa och uppbyggliga människan ställs mot den mörka och destruktiva – det yttre överensstämmer direkt med det inre. Jonsson exemplifierar med ett flertal beskrivningar ur 1930-talets litteratur: det sydländska beskrivs som mörkt, eldigt och passionerat, ofta i kontrast mot det nordiskt ljusa, och författarna tenderar att karakterisera utifrån nationalitet eller ras.⁴⁵¹ Jonsson lyfter bland annat fram Aino Nordlunds fångelseroman *Medan han satt inne* (1931) där bland annat en positivhalande italienare beskrivs som en liten ”svarting” och jämförs med en apa. Jonsson framhåller att italienaren följdriktigt var den dominerande sinnebild för främlingar i Sverige och att de italienska musikerna utgjorde en speciellt omdebatterad kategori.⁴⁵² I relation till samtidskontexten blir Herberts exotiska position som ”främmande fågel” (*DB*, s. 16) med andra ord mer problematisk än texten vill låta påskina.

De ovan nämnda konstellationerna kompletteras av en tredje: sundhet-sjukdom. I förbifarten nämner Sara att Herberts far ofta besökt skolan och haft med sig läkarintyg (*DB*, s. 41). Att Herbert är överspänd understryks redan inledningsvis. Han saknar drivkraft och livsåskådning och i jämförelse med Sara verkar han vara ett barn av en svunnen

450 Jonsson (2008), 270.

451 Ibid. 271f; Jonsson (2012), 133.

452 Jonsson (2008), 276. Om ras och kön, rasism och specifikt nazism i litteraturen skriven av svenska kvinnor se även Jonsson (2012).

tidsålder också vad gäller inställningen till kroppen – han är verkligen inte någon representant för den moderna ”jeunesse sportive”, utan en fysiskt inaktiv, dekadent tvivlare. Han relation till sexualiteten är följaktligen betydligt mer komplicerad än Saras. Till exempel drabbas han av starka äckel- och skamkänslor inför sin egen sexualitet (DB, s. 91). När han bevittnar en blottares framfart i Saras hemkvarter beskriver hon hans reaktion som ”hysterisk” (DB, s. 90)– ett begrepp som i samtiden är klart feminint associerat. Under en kortare period mår han bättre och utstrålar glädje och handlingskraft. Sara hävdar att den sinnliga kärleken (till henne) nu åstadkommit denna tillfälliga förändring hos honom.

Så småningom återgår Herbert ändå till sitt vanliga jag som innebär en ständig pendling mellan ytterligheter: ”Han var ofta dyster, nästan apatisk, eller också var han mild på ett sjukligt sätt, ödmjuk och självförebärande. Ibland var han lidelsefull och upphetsad”(…) (DB, s. 77). Orsakerna till labiliteten sammanfattas på slutet. Efter en svår angina drabbades Herbert av den ihållande sömnlöshet som inte ens Stenkas Yogaföreskrifter kunde råda bot på, en sömnlöshet som ”kanske var det första tecknet på svårare rubbningar i själslivets jämvikt” (DB, s. 93f, 226). Den fysiska svagheten, tröttheten och avmagringen får härmed också sin slutgiltiga förklaring. På denna punkt vacklar romanen en aning: å ena sidan framställs labiliteten som ett resultat av uppfostran och auktoriteternas brist på förståelse, å andra sidan antyds att Herberts beteende föranleds av psykisk sjukdom. Samtliga konstellationer är i romanens sammanhang dessutom kopplade till den maskulinitet respektive femininitet jag beskrivit ovan. Maskuliniteten blir framtidsmaterial, femininiteten, oavsett om den förkroppsligas av kvinnor eller män, tvärtom något som tillhör det förflutna.

I kapitlen om *Lars Thorman och döden* och *På Kanaanexpressen* anknöt jag till den degenerationsdiskurs som sätter sin prägel på dekadensens litteratur. 1930-talets kvinno litteratur återanknyter tidvis till denna eftersom degenerationsproblematiken utgör en komponent i rasfrågan. Bibi Jonsson exemplifierar med degenerationsmotiv hos de kvinnliga debutanterna: representanter för släkter som degenererats kännetecknas

i romanerna av svårmod och drift till självförstörelse. Till exempel Carin Hermelin-Törnbloms *Ballad i moll* (1939) blir en "svanesång" över en utdöende adelssläkt, vars sista representant är vacker, klen och oduglig.⁴⁵³ På motsvarande sätt verkar Herberts öde vara förutbestämt, trots hans starka engagemang för funktionalismen och den paneuropeiska framtidsrörelsen. Det porträtt av Herbert som Sara tecknar är med andra ord betydligt mer ambivalent än hon vill erkänna. Romanslutet med Herberts självmord som en något förvånande vändning, förbryllar också läsaren. Herbert har varit en central ledargestalt för ungdomarna, men blir trots detta den som på slutet måste offras. Hans dramatiska slut är visserligen en martyrdöd vars betydelse understryks av hans storstilade eftermäle som paneuropeisk hjälte men det markerar samtidigt ett misslyckat fadersuppror och en fullständig kapitulation inför livet.

Saras och Herberts karaktärer struktureras alltså via motsatspar som livdöd, ljus-mörker, aktivitet-passivitet, utveckling-stagnation, nordisk-syd-ländsk, sundhet-sjukdom, rationell-emotionell, vetenskaplig-konstnärlig, arbetarklass-högborgerlig, universell-individuell. Hennes styrka utgör kontrast mot hans vekhet, hennes pragmatism mot hans känsla för nyanser, hennes livsåskådning mot hans förvirring och avsaknad av tro, hennes nordiskhet mot hans exotism. Eftersom Herbert tillskrivs egenskaper som i samtidskontexten är klart feminint associerade, betonas samtidigt motsatsen i Saras fall. Hans tillhörighet i en överklass hotad av undergång och hans italienska ursprung placerar honom därtill i en klart underordnad position i förhållande till Sara. I det följande ska jag visa på hur berättarperspektivet, inte minst valet av fokalisator, understryker Saras maskulina position och maktövertag, både i förhållande till Herbert och till romanens karaktärer i övrigt.

Maskulin identifikation 2: berättarperspektiv och röst

I det föregående har jag beskrivit den kvinnliga maskulinitet som jag anser att man kan urskilja hos protagonisten Sara Ellman, och den

453 Ibid.

feminiserade position Herbert samtidigt placeras i. Fokus har följaktligen legat på protagonistens handlingar, hennes relationer till övriga karaktärer, hennes habitus och föreställningsvärld, politiska övertygelse och värderingar, det vill säga på hur det maskulint kvinnliga(=)skrivs på ett tematiskt plan. Här framträder ambivalensens betydelse som grepp vid karaktärsbeskrivningen: hur huvudpersonen i egenskap av kvinna och blivande mor å ena sidan förankras i ett igenkännbart och kulturellt vedertaget sammanhang och hur samma huvudperson sedan införlivar maskulina förhållningsätt och handlingsmönster. Med hjälp av denna ambivalenta strategi lyckas texten alltså tryggt återetablera den könskomplementära ordningen, blotta de förutsättningar kvinnan har i sin samtid och åskådliggöra hur en kvinna ändå inte nödvändigtvis identifierar sig feminint. Företaget är dock inte oproblemiskt: det maskulina har klart destruktiva drag, även om det markerar ett könsmässigt alternativ till den obligatoriska femininiteten, och kan därför inte entydigt saluterats som en ”subversiv” utgång.⁴⁵⁴

Gymnasielevens Sara Ellman är Hagar Olssons första kvinnliga protagonist. Huvudpersonerna i hennes tre första romaner, *Lars Thorman och döden*, *Mr. Jeremias söker en illusion* (1926) och *På Kanaanexpressen* är män. Sara Ellmans entré år 1930 följs sedan upp av Vega Maria Dyster ett par år senare i *Chitambo* (1933). År 1930 växlar Olsson alltså både köns- och berättarperspektiv: i de tre första romanerna är berättaren åtminstone delvis extern och huvudpersonen man, medan berättaren i uppföljarna är karaktärsbunden och kvinna. Min hypotes är att den

454 Kerstin Ekman har satt fingret på det destruktiva draget i Selma Lagerlöfs majorska i *Gösta Berlings saga*: ”när den kvinnliga omsorgen manhaftigt spökar ut sig i vargpäls och järnpipa förvrids den till härsklystnad.” Hon citeras av Maria Karlsson (2004, 55) som framhåller att detta blir ett led i störtandet av den patriarkaliska makten. Karlsson menar också att majorskan är den person i Lagerlöfs galleri som bäst passar in på begreppet cross-dressing. De kvinnliga huvudpersonerna i Hagar Olssons romaner ger uttryck för en liknande dubbelhet: å ena sidan ifrågasätter de med sitt agerande själva kopplingen mellan män och maskulinitet, och fråntar samtidigt maskuliniteten sin givna status genom att felimitera densamma. Å andra sidan blir skeendet ett led i något som lätt glider över i köns- och rasmässigt förakt.

maskulina föreställningsvärlden trots allt består, samtidigt som det litterära projektet indirekt uppmuntrar till en queer läsart.⁴⁵⁵

455 Maria Nikolajeva (2003a) 74f och (2003b), 184 har introducerat begreppet "crossvokalisering" för att problematisera berättandets performativa drag. Nikolajevas begrepp är oanvändbart eftersom det delvis fungerar i analogi med Judith Butlers idé om det performativa könet och delvis verkar falla tillbaka på något som Nikolajeva utan förbehåll benämner "författarens biologiska kön". Jfr Österlund (2005), 138f. Nikolajevas synpunkter på vad som kan kännetecknas som (konventionen för) ett maskulint skrivande kunde ändå nämnas här, eftersom Sara Ellmans förkroppsligande av maskulinitet understöds av berättarperspektivet, som jag visat ovan. Nikolajeva (2003a, 56) åskådliggör konventionerna för ett maskulint skrivande: extern fokalisering, öppet rum, målinriktat handlingsförlopp, linjär tid och logiskt strukturerat språk. *Det blåser upp till storm* följer i stort sett denna modell. Fokaliseringen slår ofta över i en extern variant och även om den bitvis är intern dominerar berättarens röst. Händelseförloppet beskrivs retroaktivt och kronologiskt så att enskilda händelser rekapituleras utan större tidsmässiga hopp eller avbrott. Språket är, liksom huvudpersonen, logiskt och tämligen avskalat. Nikolajeva skiljer mellan offentlig (maskulin) och privat (feminin) röst, det vill säga mellan den berättelse som riktar sig till en bestämd publik och den som är självreflekerande. Nikolajeva (ibid., 57) påpekar att rösten också anpassas till denna förmodade narrat. I *Det blåser upp till storm* finns en narrat, en tilltänkt publik, vilket innebär att rösten i den meningen är offentlig. Också valet av miljö spelar in. Sara Ellmans sammanhang är det maskulina kottieriet och bortsett från några beskrivningar av Herberts familj befinner hon sig ständigt utanför hemmet, och samtidigt utanför en traditionellt feminin sfär. Nikolajeva (ibid., 63) skiljer mellan moraliska och romantiska handlingsförlopp. Det förstnämnda är maskulint konnoterat och innebär att individen utvecklas från bristfällig till mer fullkomlig, det senare medför snarare en utveckling från begär till uppfyllelse, vilket i sammanhanget kan betraktas som feminint. Även om *Det blåser upp till storm* också ter sig som en ordinär kärlekshistoria är det protagonistens utveckling som understryks, inte minst eftersom en mognare variant av henne för ordet. Handlingsförloppet kan därmed uppfattas som maskulint eftersom det åskådliggör en mognadsprocess, inte helt utan moraliska och ideologiska förtecken. Maskulina berättelser är linjära, strukturerade, kronologiska och målinriktade, medan feminina berättelser är cirkulära och fragmentariska. Nikolajeva (ibid., 64) understryker att textens temporalitet (ordning, hastighet och frekvens) påverkar vår tolkning av densamma. Eftersom retrospektivt/extradiegetiskt berättande tillåter mer struktur, förtydligande och efterrationalisering framstår detta som förenligt med en maskulin konvention. Vad gäller hastighet påpekar Nikolajeva (ibid., 65) att det i maskulina berättelser finns en klar tendens mot en "snabb handling" och mot kortare handlingsförlopp (några veckor eller månader). Den egentliga berättelsen i *Det blåser upp till storm* utspelar sig under ett år. Själva berättandet sker likaledes under en kort tid: berättelsen nedtecknas (förmodligen) strax efter dödsfallet. Även om berättelsen visserligen stannar upp vid enskilda scener och fokuserar på detaljer och själstillstånd förekommer också summeringar eller ellipser

Förestående avsnitt fokuserar dels på huvudpersonens karaktär utgående från den information om henne som valet av röst och berättarperspektiv förmedlar, dels på den etiska och queera aspekten av dessa val. Om förra avsnittets fokus låg på *vad* som sägs om och av Sara Ellman försöker detta uttröna *hur* detta sägs och vad det har för konsekvenser. Utsagorna ringar in förhållandet mellan berättare och huvudperson och dessa instansers förhållningssätt till övriga karaktärer och, mer övergripande, förhållandet mellan berättare och implicit författare. Den sistnämnda relationen är speciellt intressant eftersom analysen riktar in sig på queera dissonanser och läckage, det vill säga fokuserar på diskrepansen mellan vad texten som helhet vill säga och vad den samtidigt indirekt signalerar, vad den både avslöjar och döljer. Syftet är att utreda hur romanens gestaltning av det maskulint kvinnliga understöds av det retrospektiva, *dissonanta* berättandet, fokaliseringstypen samt den auktoritära berättarrösten. Tyngdpunkten ligger på de betydelsebärande växlingarna mellan olika typer av fokalisering. Jag resonerar först allmänt kring karaktärsbeskrivning, berättare, och fokalisering – och tangerar följaktligen förhållandet mellan olika aktörer. Samtidigt kompletterar jag med exempel ur romantexten. Här, liksom i analysen ovan, fokuserar jag alltså på hur ett omsorgsfullt konstruerat system uppvisar sprickor och dissonanser, det vill säga på hur det ”läcker” queerhet.

Karaktär och berättare, fokalisering och berättande: berättarens pålitlighet och textens trovärdighet

Berättaren i *Det blåser upp till storm* är karaktärsbunden och faller alltså inom ramarna för James Phelans grundbegrepp ”character narration”.⁴⁵⁶ Följaktligen är det också via berättarens handlingar och via hennes röst, inte genom yttre beskrivningar, som läsaren kan skapa sig en uppfattning om henne. Berättarsituationen i *Det blåser upp till storm* förblir

– maskulina enligt Nikolajevas definition – som tvärtom hoppar över detaljer och förkortar. Speciellt mot slutet av berättelsen kan det snabbt förflyta två dagar eller några veckor när berättelsens tempo ökar.

456 Phelan (2005), xi. Ofta används också begreppet ”autobiographical” om berättande i första person, se till exempel Chatman (1978), 158.

konstant under berättelsens gång och slås fast redan i den korta introduktionstext jag kommenterat ovan. Eftersom talarens kön förblir oklart kan läsaren endast spekulera utgående från kontexten: tonfallet är sakligt auktoritärt, fokus ligger på jagets ideologiska resonemang med tillhörande, skenbart objektiva synsätt. Jaget arbetar, i ledarposition, för de socialistiska ungdomsföreningarnas bildningsförbund. Beträktad ur ett helhetsperspektiv framstår introduktionstexten främst som en karaktärisering av protagonistens röst och som en presentation av själva berättarperspektivet. Den markerar var hon står ideologiskt och åskådliggör sättet på vilket hon värderar sina medmänniskor. Redan här antyds att hon inte har för vana att registrera något eller någon utan att samtidigt både analysera och evaluera. Eftersom läsaren ännu inte vet vem som för ordet, förflyttas fokus direkt till röst och tonfall – de enda nycklar till berättelsen som läsaren i det här skedet förses med.

I passagen verkar finnas en genomgående konflikt mellan innehåll och uttryck. Jaget som talar förfäktar uppfattningen om döden som fullbordad och som en värdemätare för mänskligt liv. Personen positionerar sig politiskt genom att presentera sig som socialistisk partimedlem. Sedan låter hen sitt politiska engagemang utmynna i en existentiell övertygelse om den privata äganderätten som ett metafysiskt, inte enbart socialt eller moraliskt problem (*DB*, s. 10). Hen tar parti för den fattiga arbetaren som inte låter sig bli sina ägodelars slav och som därför också kan urskilja det sköna och befriande i döden. Trots att de värderingar som förmedlas bygger på det synsätt man numera kallar ”mjuka värden” samt på övertygelsen om att den lilla människan gjort sig förtjänt av ett förvarstal, framställs dessa inte som värderingar utan slås fast som allmängiltiga

sanningar. Tonfallet är hårt och likgiltigt och utgör därmed en kontrast mot den övertygelse som förmedlas:

Det finns människor som binder sig med äganderätt vid livet; när döden inträder gör de en stor förlust, och på samma gång en löjlig figur, som alla bankruttörer. (s. 10)

Döden är själva dramat och livet ett mellanspel, som visserligen är en sensation, men som i alla fall kan utelämnas, utan men för det hela. (s. 11)

Det finns bara två människor som jag satt mycket stort värde på, det är min far och så är det Herbert. (s. 8)

Även om huvudpersonen ännu inte kan identifieras är det ett tydligt jag som fokaliserar, vilket framgår av exemplen ovan. Berättaren och fokalisatorn flyter redan här ihop till den instans som kan benämnas berättarfokalisator, en instans som i allmänhet uppfattas som auktoritär och vars ideologiska övertygelse står oemotsagd, också i förhållande till de eventuella konkurrerande ideologier som återfinns i texten.⁴⁵⁷ Inledningstexten är följaktligen viktig som läsanvisning, för att markera vems perspektiv och röst som ska komma att dominera i fortsättningen. Det inledande partiet understryker ”jagets” överordnade ställning i förhållande till den berättelse som följer och till övriga karaktärer.

Efter introduktionstexten inleds själva berättelsen genom att den person som nyss talat presenterar sig som Sara Ellman. Sedan följer en kärv rekapitulation av föräldrarna: fadern avtjänar ett fängelsestraff och modern är död. Fadern har Sara sedermera lärt sig ”älska” (*DB*, s. 12) medan modersrelationen varit hatfylld och våldsam. Sedan framhåller Sara att berättelsen ändå inte ska handla om henne själv:

Det är inte mitt eget liv jag vill skildra, utan Herberts, och mitt eget endast i den mån det har samband med honom. Jag kan naturligtvis inte skildra Herberts liv sådant det var, utan endast sådant jag såg det och uppfattade det. Men jag skall inte fördölja något som jag har kännedom om, jag skall vara så samvetsgrann som det är mig möjligt, så att andra måhända, med hjälp av fakta, vilkas betydelse jag inte förstått, kan få en djupare inblick i hans väsen än jag med mina begränsade möjligheter lyckats få. (*DB*, s. 12f)

Textens narrat är uppenbarligen Herberts familj och vänner, det vill säga de som enligt Sara uppfattat hans liv som ”brustet och halvfärdigt” (*DB*,

457 ”Narrator-focalizer”. Rimmon-Kenan (2002[1983]), 75.

s. 13). Det finns alltså från början en tilltänkt mottagare, någon som Sara adresserar. Detta aktualiserar tidigt en så kallad intressesynvinkel, något som kan bli aktuellt enbart om berättaren också är en karaktär i själva berättelsen.⁴⁵⁸ Eftersom Sara Ellman levt vid sidan av en person vars själskonflikter gett upphov till det självmord som avslutar berättelsen är det sannolikt att hon också, förutom att återskapa något av en förlorad medmänniska och korrigera missförstånd kring hans person, också vill rentvå sig själv. Saras tal om ”fakta” väcker frågor om huruvida det kan vara möjligt för en person som själv varit delaktig i händelserna att enbart förmedla information för andra att ta ställning till. Den citerade passagen uppvisar samma diskrepans mellan anspråkslöst motiv och auktoritärt tonfall som i exemplen ovan.

Det personliga berättandet kan variera på en skala där det så kallade berättarvittnet som registrerar yttre omständigheter eller berättar någon annans historia utgör den ena ytterligheten och den solipsistiska berättaren som fokuserar på egna känslor och upplevelser utgör den andra.⁴⁵⁹ Sara Ellmans uttalade avsikt är att agera berättarvittne och att beskriva Herberts liv så sanningsenligt som möjligt – episoder ur hennes eget liv ska återges enbart om de har en koppling till Herbert.⁴⁶⁰ Sara glider dock fort över i något som mer liknar den andra ytterligheten och stannar följaktligen själv upp i berättelsens mitt för att konstatera att fokus ändå kommit att ligga på henne själv mer än det ursprungligen var tänkt (*DB*, s. 143). Den ovan beskrivna intressesynvinkeln, i kombination med ett

458 “Interest point of view”. Chatman (1978), 152, 158. “The notion of interest point of view is not very meaningfully applied to an external narrator. His only interest is to get the story told. Other sorts of interest arise only if he is or was also a character. Then he may use the narrative itself as vindication, expiation, explanation, rationalization, condemnation, or whatever. (...)”The narrator’s vested interests may be so marked that we come to think of him as unreliable”.

459 Nikolajeva (2003b), 184.

460 Jfr “Eye-witness-narrator”, Lanser (1992), 20.

berättande vars fokus till synes oavsiktligt hamnat på berättaren, aktualiserar frågan om berättarens pålitlighet, som jag ska återkomma till.

Eftersom berättelsen utgår från ett avslutat händelseförlopp existerar följaktligen två ”versioner” av Sara Ellman parallellt i texten: berättaren och karaktären, det vill säga den yngre och den något äldre Sara. Mellan dessa två aktörer finns inte bara en tidsmässig utan också en psykologisk distans. Sara inleder sin berättelse efter Herberts begravning men det förblir dock oklart hur långt senare hon återberättar händelserna. Eftersom återblickarna ofta är detaljerade – Sara kan till exempel ord för ord rekonstruera tal och monologer – är det sannolikt att det tidsmässiga avståndet inte är särdeles stort. Den psykologiska distansen är betydligt större. Berättaren framstår som en mognare variant av sig själv, en uppfattning som de många självreflekterande och självkorrigering partierna bidrar till att skapa. Också själva skrivprocessen har föranlett vuxeninsikter som inte nödvändigtvis var förväntade, till exempel att en enveten strävan efter att retroaktivt skapa klarhet och sammanhang i det förflutna tvärtom leder till att detta förflutna ter sig mer mångtydigt och svårgripbart (*DB*, s. 143). Detta understryker själva berättelsens, och (den äldre) Saras överordnade position i förhållande till de faktiska, tidigare upplevelserna. Själva berättandet framstår som en intellektuell, medveten process i förhållande till själva minnet, nödvändigt men otillräckligt när det förflutna skall återskapas.⁴⁶¹

Dorrit Cohn kallar denna form av berättande för dissonant jagberättande.⁴⁶² Det förflutna jaget ”lyses upp” av ett slags öoverträffat och mer kompetent berättarjag. Denna typ av berättande skiljer tydligt mellan det ”tidigare” jagets begränsning, till exempel när det gäller förståelsen av egna känslor, och berättarjagets förmåga till självanalys.⁴⁶³ När det berättande jaget i nuet reflekterar kring sina iakttagelser understryks både den tidsmässiga distansen mellan upplevelse och berättande och själva minnesprocessen. Cohn understryker det ”kognitiva privilegium” som

461 Cohn (1978), 146.

462 ”Dissonant Self-Narration”. *Ibid.*, 145.

463 *Ibid.*, 148.

det berättande jaget åtnjuter i förhållande till det upplevande jaget.⁴⁶⁴ Samtidigt påminner hon om den paradox som ohjälpligt gör sig påmind i samband med denna form av retrospektivt berättande, det vill säga att berättarens verbala aktivitet i nuet aldrig helt kan återerövra det autentiska i tidigare erfarenheter: "To some degree all of us 'think with our bellies' in our most intensive moments, and our true past selves can never be revived in language".⁴⁶⁵ I *Det blåser upp till storm* är det strängt taget omöjligt att helt slå fast i vilken mån läsarens förståelse av jagets tidigare upplevelser påverkas av hur de senare förmedlas, vilket sätter fokus på själva fokaliseringen. Det dissonanta jagberättandet bidrar till att bekräfta berättarens överordnade position.

Fokalisering och röst som maktövertagande

En aspekt av det ovan beskrivna, dissonanta jagberättandet som också uppmuntrar läsaren att ifrågasätta berättarens pålitlighet och hennes relation till karaktären, är fokaliseringen. I sammanhanget är det viktigt att särskilja fokalisering (i betydelsen varseblivning) och röst.⁴⁶⁶ Även om det oftast är den yngre Sara som fokaliserar och den äldre Sara som berättar händer det att den äldre Sara griper in för att tydliggöra, förklara eller släta över och för att påminna om sin egen roll som berättare i nuet. På ett flertal textställen återfinns uttryck som "Detta kommer senare [i

464 Ibid., 151.

465 Ibid., 153.

466 Genette noterade att det tidigare använda begreppet "point of view" får två skilda aspekter att flyta ihop när de egentligen bör särskiljas, det vill säga "voice" och "vision"/"focalization". Se Phelan (2005), 215.

berättelsen]att framgå tydligare” eller ”jag har senare flera gånger kunnat konstatera” vilket understryker berättandet som retrospektiv handling:

Jag tror inte på någonting, och kommer aldrig, aldrig att göra det.” Dessa ord *ringer ännu* i mina öron... (s. 37, min kurs.)

Jag kan ännu känna den bittersöta smaken av detta förlovningskalas på min tunga...(s. 209, min kurs.)

Jag minns igenting bestämt från den eftermiddagen, allt blir borta som i en grå dimma. (s. 56, min kurs.)

Han bar en elegant ulster, som jag var mycket förtjust i och som jag *nu minns* med större kärlek än något annat plagg i världen (s. 28, min kurs.)

Ibland kommenteras själva skrivsituationen och dess vedermodör:

Vi var riktigt lyckliga under dessa dagar, Herbert och jag. (Är det inte fånigt, *nu använde jag själv* det där komiska uttrycket ”riktigt lyckliga”). (s. 217, min kurs.)

Han grep plötsligt min hand och sade: Sara, du och jag skall hålla ihop. Är det inte underligt, *nu när jag skriver ned* orden, hör jag samtidigt, hur han säger dem, abrupt och häftigt, liksom måste orden själva tvinga sig fram över hans läppar. (s. 36, min kurs.)

Det var kanske hoppet om att komma detta oberäkneliga på spåren, som föranledde mig att *påbörja dessa anteckningar* (...) Det är med den förkrossande känslan av egen otillräcklighet som jag går att slutföra *min berättelse*. (s. 144f, min kurs.)

I vissa fall blir behovet av att urskulda sig påtagligt:

Jag sade mycket, som jag inte längre minns. Det är möjligt att jag i häftigheten kom att säga ett och annat överilat, kanske till och med sårande ord. (s. 74)

Jag motsade honom alltid och sade att livet står över döden, men nu efteråt, när jag lärt känna livet, har jag förstått att det låg något djupare i vad han sade. (s. 8)

Då förstod jag honom inte, hans häftighet oroade mig; men jag älskade honom mer än någonsin. Nu förstår jag, att det är denna vrede som vecklar ut de revolutionära fanorna. (s. 111)

(...)då visste jag inte bättre än att jag hånade honom och kallade honom feq. Och Herbert visste inte bättre än att han trodde att mitt hån var ont, mitt stackars hån, som inte var annat än en häftig ordväxling mellan min kärlek och min fordringsfulla hjältedyrkan. (s. 51)

I och med att berättaren så tydligt griper in för att kommentera är det också hon som, åtminstone delvis, fokaliserar. Också de ideologiskt färgade monologerna eller hänvisningarna till tidningsartiklar som är

insprängda i berättelsen och som alltså i viss mån avbryter den, är uppenbarligen tillkomna på nuplanet med den äldre Sara som fokalisator. Här skiftar fokaliseringen också från intern till extern, eftersom berättaren har större översikt över berättelsen och samtidig insyn i andra karaktärer. Trots den varierande fokaliseringen uppfattar jag att själva rösten förblir konstant och att den därför sätter sin prägel på det som förmedlas. Exempelen ovan är med andra ord representativa för ett slags dubbel-fokalisering.⁴⁶⁷ Som jag konstaterade i samband med diskussionen kring berättarperspektivet i *Lars Thorman och döden* är ett särskiljande av karaktär och berättare vad gäller just fokaliseringen strängt taget inte nödvändigt – som James Phelan noterat är skillnaden mellan en karaktärs upplevelse och berättarens rapportering ur ett visst perspektiv ("with a slant") inte stor.⁴⁶⁸

När det gäller *Det blåser upp till storm* kan det ändå vara på sin plats att göra en viss åtskillnad. Glidningarna mellan berättare och fokalisator aktualiserar det ovan nämnda begreppet berättarfokalisator – den externa fokaliseringen närmar sig den berättande agenten. Den externa fokaliseringen möjliggör en bredare kännedom om världen och om fokalisatorn begränsar sitt vetande sker detta enbart av retoriska skäl.⁴⁶⁹ En intern fokalisering innebär tvärtom ett reducerat perspektiv – eftersom fokalisatorn själv är delaktig i den fiktiva världen är hans kännedom om den också begränsad av naturliga skäl.⁴⁷⁰ Kombinationen av dessa två

467 "Dual focalization". Phelan (2005), 215.

468 Phelan (2005), 114. Jfr Rimmon-Kenans (2002[1983], 74) motsatta ståndpunkt "Focalization and narration are also separate in first-person retrospective narratives".

469 Rimmon-Kenan (2002[1983]), 80. Till exempel att Sara Ellman talar om döden i inledningstexten utan att avslöja det hon redan vet, att Herbert har begått självmord.

470 Ibid. Phelan (2005, 117) urskiljer fem olika kombinationsmöjligheter: 1. narrator's focalization and voice, 2. character's focalization and narrator's voice, 3. character's focalization and voice (as in stream-of-consciousness narration), 4. blends of narrator's focalization and voice with character's focalization and voice as in free indirect discourse, 5. narrator's focalization and character's voice, as when a naïve character unwittingly takes on the voice of another character. Phelan (2005, 117) påpekar att alternativ 2,3 och 4 alla utgör varianter av intern fokalisering. Passagen föregås av en diskussion där Phelan (2005, 115f) driver sin tes om att också berättaren kan vara fokalisator: (...) "just as a character cannot act without

förverkligar den strategi som ger Sara Ellman ett i det närmaste komplett maktövertag: hon företräder ett jag vars auktoritära position redan befästs i relation till andra karaktärer. Detta jags naturliga begränsningar när det gäller insynen i andra karaktärers själsliv undkommer hon när fokaliseringen växlar till en extern variant. Här närmar hon sig ett berättande som påminner om ett introspektivt berättande i tredje person, det vill säga ett allvetande och obegränsat perspektiv. Denna kombination möjliggör det ganska kompletta maktövertagande som jag i det följande ska ringa in.

I *Det blåser upp till storm* återges karaktärernas handlingar och utsagor av Sara och färgas därför av hennes förförståelse och värdering av dem. Sara Ellmans karaktärsbeskrivning är nästan utan undantag kritisk och låter inte sällan fysiska attribut spegla en motbudande personlighet eller tvivelaktiga bevekelsegrunder. I följande exempel är det karaktären Sara som fokaliserar:

Då drog Skägge sina tunna läppar till ett giftigt leende och sade: vad menar unga herr Wirén? (s. 18)

Äsch, vad ni är dramatiska, utlät sig då Stenka i irriterad ton. (s. 25)

Flickorna glodde på mig med runda ögon, särskilt fäste jag mig vid hur dumma och från skyarna fallna Dockan och Linnéa såg ut, de två damerna, som ville gå och gälla för så världsvana. (s. 23f)

På ett flertal ställen är det däremot berättaren som fokaliserar vid beskrivningen av andra karaktärer. Följande textexempel tydliggör hur

revealing something of him-or herself, a narrator cannot report without also revealing something of his or her perceptions. If that's right, then narrators can be focalizers. But this is not to say(...) that every passage of narration is ultimately focalized through the narrator: when the narration leaves the narrator's perspective for a character's, then the focalization shifts; the audience doffs the narrator's lenses and dons the character's".

beskrivningarna av enskilda händelser förankras i berättaren Saras nuplan via en knappt skönjbar markering:

Men hur opartisk jag än försöker vara, kommer jag inte ifrån det intrycket, att han inte utövade ett gott inflytande på Herbert. (s. 71, min kurs.)

Hon [justitierådinnan] är visserligen högfärdig, kanske på grund av att hon själv *har* vad man kallar ett förflutet, och senare för sin sociala ställnings skull förnekat sin ursprungliga mänsklighet, men hon är dock i grunden en godmodig natur, så där egoistiskt godmodig som njutningsmänniskor ofta kan vara (s. 46, min kurs.)

Doris *har* i alla fall ett strålände humör och ett äkta, oförfalskat lättsinne, som hon inte försöker dölja och som man därför gärna *accepterar*. Dolly däremot *döljer* allt under tillgjorda fraser, vilket hon kanske lärt sig av sin man och *går* därför starkt på nerverna. (s. 42f, min kurs.)

Ibland kombineras karaktärens och berättarens fokalisering i samma uttalande. Den yngre Saras reaktion kombineras med en värdering, som uppenbarligen tillkommit senare:

Jag *märkte* mycket väl att Herbert gick och tjurade. Jag *tycker* inte om det där envetna tigandet, därför frågade jag honom rent ut, vad det var han hade på hjärtat. (s. 80, min kurs.)

Då *sade* Hoge på sitt äckliga sätt: Det är nog bäst han går hem till sin mamma, ju förr dess bättre. (s. 24, min kurs.)

Den valpen *har jag aldrig kunnat* fördra, han är alltid lika snuskig, hur noga han än tvättar sig och manikurerar sig. (s. 24, min kurs.)

Sara Ellman är begränsad av sin position inom den fiktiva världen och borde med andra ord inte vara förmögen att uttala sig till exempel om sina medkaraktärers själsliv. Hennes beskrivningar håller sig oftast inom det rimliga gränser: när hon återger Herberts dröm, sker detta via honom, det vill säga i ett brev till Sara där han själv berättar om drömmen. Hans brandtal kan hon återge ordagrant eftersom hon skrivit ner det samma kväll som det framförts. Många textpartier avslöjar däremot detaljer om Herberts känslor och tankar på ett tvetydigt sätt. Avslöjandena kunde visserligen vara karaktären Saras egna slutsatser – men någon uttrycklig markering av detta förekommer däremot inte i texten. De verkar därför aktualisera ett externt perspektiv, också eftersom den berättarröst som etablerats i den fristående inledningstexten förblir densamma. I följande textexempel levererar Sara Ellman ovedersäglig information om vad andra karaktärer hör och ser, vad de anar eller tänker. Oftast är

det Herbert som råkar ut för psykologisk rannsaking, ibland hans vän Stenka:

För Herbert var detta som en flugas surr, han hörde det inte. (s. 17)

Herbert anade att han snart kunde bli utkörd, men han ville för en gångs skull tala ut. (s. 18)

Jag såg att Stenka hade det svårt. Jag vet att saken tog honom djupare än han ville låta påskina. Han är i grund och botten känslig, den pojken, fast han gör allt för att dölja det. Nu slog han ifrån sig igen, och handlade tvärt emot vad hans hjärta sade honom. (s. 25)

Mannens orientaliska härstamning gjorde sitt till; Stenkas fantasi vävde legender kring hans person. (s. 238)

Jag märkte att Herbert gick där och vändades mellan sitt hårda och veka jag: Han ville gissla sina känslor, vara sträng och inbunden och gå ut i öknerna, och han ville gråta som ett barn, öppna sitt hjärta, bekänna, och nämna ett kvinnonamn. (s. 28)

Den kosmiska glansen kring Herberts uppenbarelse hade sitt ursprung i den unga sinnlighet, som slagit ut i vår kärleks spår, och som genomglödade hans själ med heta drömmar. (s. 156)

Han hade redan glömt sig själv och sin konflikt. Han tänkte bara på hur han skulle kunna hjälpa mig. (s. 32)

Herbert var ärlig, man kunde säga att han var dödligt ärlig, men han var också vek, det vet jag bättre än någon annan. Därför var hans trots förbundet med en hemlig fruktan, som han inte alltid kunde bemästra. (s. 49)

Innan han slutgiltigt kollapsar plågas Herbert av en personlig ambivalens som han endast delvis verkar vara medveten om. Han delger visserligen Sara en del detaljer ur sitt själsliv men att han, som i exemplet ovan, själv skulle ha definierat sin ambivalens som en kamp mellan ett vekt och ett hårt jag eller själv kunnat urskilja en "hemlig fruktan" är, enligt min uppfattning osannolikt. Det framstår också som en smula tvivelaktigt att Sara påstår sig veta vad som pågår i Stenkas fantasi eller i hans "hjärta", särskilt eftersom de inte står varandra nära. Textpartierna avslöjar alltså hur fokaliseringens jagperspektiv på ett subtilt sätt övergår i en extern variant. Detta externa perspektiv uppvisar vissa likheter med det berättande i tredje person som möjliggör en insyn i medkaraktärernas själsliv. Dessa karaktärer blir visserligen sedda i egenskap av komplexa människor med reduceras samtidigt till objekt som fallit offer för berättarens godtycke. I ett textparti betonas detta perspektiv ytterligare när Sara rapporterar om ett uppträde i Herberts hem som hon själv inte varit delaktig i. Trots sin frånvaro kan hon beskriva justitierådinnans

beteende, hennes dyrbara ringar och ”feta” fingrar. Denna iakttagelse kan omöjligtvis vara förmedlad av den borgerligt uppfostrade Herbert som aldrig själv skulle yttra ett negativt ord om sina föräldrar eller syskon. Av berättelsen framgår inte heller att detta är berättaren Saras konstruerade slutsats (den föregås till exempel inte av ett ”jag kunde gott föreställa mig hur” och så vidare). Också här övergår den interna fokaliseringen tydligt i en extern motsvarighet med den påföljd att Sara Ellmans roll som ”allseende” ytterligare understryks.

Berättarens distans, självförståelse och pålitlighet

Hur förhåller sig då Sara Ellman till sin egen position som berättare och hur förhåller sig den tilltänkta läsaren till denna roll, inte minst med tanke på den ovan beskrivna, uppenbara intressesynvinkeln? James Phelan närmar sig motsvarande frågor genom att problematisera berättarens medvetenhet om sin egen funktion som berättare, uppfattningen om den egna förmågan att styra berättandets effekter och att uppnå dessa samt att få dem bekräftade av den implicita författaren.⁴⁷¹ Citaten ovan tydliggör det faktum att Sara genomgående är medveten om sin funktion som berättare och sin möjlighet att välja och vraka bland olika episoder, att betona vissa framom andra och så vidare. Själva effekterna eller resultatet av berättelsen verkar hon däremot vara betydligt mindre medveten om. Saras syfte är att förmedla fakta på ett sätt som bör kunna förändra den tilltänkta mottagarens bild av Herbert. Hon tar dock inte ställning till de etiska slagsidorna med ett dylikt projekt. Istället är det läsaren som reagerar med att ställa sig frågan om huruvida det överhuvudtaget är möjligt för en människa att förmedla värderingsfri ”fakta” om en annan. Också själva retoriken ter sig en aning tvivelaktig och blottar den anspråksfulla anspråkslöshet som verkar vara typisk för Sara Ellman: med sina ”begränsade möjligheter” (s. 13) och på sin höjd ”dugliga” (s. 7) karaktär ska hon alltså förändra eftermälet för en medmänniska. Hennes pålitlighet ifrågasätts samtidigt indirekt och aktualiserar

471 Phelan (2005), 103f. ”Authorial disposition”, ”self-consciousness” samt ”aesthetic control”. Enligt Phelan utvecklades begreppen ursprungligen av Mary Elisabeth Preston i en avhandling från år 1997.

Phelans frågeställning om berättarens estetiska kontroll över helheten, huruvida denna bekräftas av texten som helhet, det vill säga av den implicita författaren. På denna punkt är resultatet ambivalent. Å ena sidan är det svårt att urskilja någon synlig diskrepans mellan implicit författare och berättare. Sara Ellmans projekt kan uppfattas som trovärdigt vad gäller både syfte och förverkligande och understöds av det som verkar vara själva textens intention. Den berättarröst som ”korrigerar” sitt eget beteende i efterhand kan ses som resultatet av en värdefull insiktsprocess, vilket flyttar fokus från det faktum att Sara Ellman i ungdomligt oförstånd inte alltid förmått handla rätt. Å andra sidan finns det element i texten som samtidigt och indirekt uppmuntrar läsaren att ifrågasätta Sara Ellmans jagbild, framförallt de stora skillnaderna mellan ideologisk övertygelse och konkret handling. Hennes intressesynvinkel, hennes sätt att oförblommerat värdera och kritisera och det skenbart objektiva förmedlandet av något som verkar vara högst subjektiva fakta gör henne till en berättare vars pålitlighet kan ifrågasättas. Mot bakgrund av detta kan man med andra ord konstatera att den ”estetiska kontrollen” inte är uppnådd även om Sara Ellman eftersträvat densamma.⁴⁷²

Väljer man att strikt separera berättaren Sara Ellman från karaktären och samtidigt fästa uppmärksamhet vid hur berättaren ställvis griper in som fokalisator för att tydliggöra och ursäkra sitt beteende ser man också hennes handlingar i ett förlåtande ljus: hon har varit naiv, oerfaren och driven av egna sanningskrav. Samtidigt är hon förmögen till insikt och utveckling eftersom hon korrigerar sitt beteende, om än i efterhand. Denna läsning innebär att (det positiva i) Sara Ellman, också hennes maskulina habitus, ytterligare understryks: hennes retrospektiva redogörelse signalerar utveckling, självinsikt och bevaras dessutom sin auktoritära kontroll.

Detta förlåtande ljus grumlas däremot om man väljer att uppmärksamma hur berättarperspektivet ställvis är nära att överträda sina befogenheter, vilket ofta sker vid beskrivningen av andra karaktärer. Denna

472 Phelan (2005, 105ff) åskådliggör med hjälp av Nabokovs *Lolita*, i vilken berättarens estetiska kontroll inte heller är fullständigt uppnådd i och med att läsaren både förväntas sympatisera med huvudpersonen och

läsart uppfattar Sara Ellmans auktoritära position som ett redskap för maktutövning och förvandlar henne till en berättare vars införlivade maskulinitet alltså får etiska konsekvenser som kan ifrågasättas. Sara Ellmans minne och dess pålitlighet kan också diskuteras i sammanhanget. I förhållandevis detaljerade sekvenser återberättar hon sina tankar och känslor från tiden med Herbert. Dorrit Cohn framhåller att en dylik minnesmonolog är problematisk eftersom läsaren inte nödvändigtvis förmår skilja mellan nuvarande tankar och de som är tillkomna i det förflutna. Hon påminner också om att den berättare som ger sken av att ha ett perfekt minne förlorar i trovärdighet.⁴⁷³ Sara minns (eller påstår sig minnas) i detalj hur hon känt och tänkt och ibland också vad hon sagt i olika sammanhang. Dessa detaljer signalerar med andra ord efterhandkonstruktion. Minnesbilderna bidrar till att hela berättarinstansens pålitlighet ter sig skenbar – läsaren förleds att endast fokusera på likheterna mellan den yngre och den äldre Sara, inte på vad som händer när fokaliseringen plötsligt blir extern och medkaraktärerna försvarslösa objekt.⁴⁷⁴

Sammanfattning

Sara Ellman är som samtida kvinnorepresentation betraktad milt sagt udda: hennes gestalt bär spår av både primitivism och emancipation. *Det blåser upp till storm* går därför på många sätt i dialog med 1930-talets litterära diskussioner kring ”kvinnlighet”: den propagerar för ett korsettfrött liv för både män och kvinnor, deklamerar framstegsoptimism, funktionalism och saklighet. Dekadensen sätter dock fortsättningsvis sin prägel på helheten – nu som ett varnande exempel på klassmässig och feminint färgad degeneration. Dessutom görs en subtil koppling

samtidigt, på grund av den implicita Nabokovs subtila signaler, ta avstånd från huvudpersonens projekt.

473 “Self-Quoted Monologue”. Cohn (1978), 161f.

474 Cohn (1978, 64) påpekar att “some novelists (...) deliberately exploit the ambiguity created by self-quotation in first-person context; by omitting clear signals of quotation, they run together their narrator’s past and present thoughts, thereby suggesting that their ideas on a certain subject have remained the same”.

till etnicitet, något som anknyter till tidens rasbiologiska vurm och som får den uppmärksamma läsaren att höja på ögonbrynen. Uppsåtet ser gott ut, men läcker: den konstruerat ”kvinnliga” kroppen införlivar maskulinitet med konsekvenser som kan uppfattas som *både* könsmässigt subversivt och entydigt förtryckande. Det prydligt könskomplementära anslaget blir illa tilltygat: moderskapet ”avbiologiseras” och framställs som kultur- snarare än naturkraft, romanens män ingår i en relation som uppenbarligen är betydligt mer intim än den borde vara, och de placeras konsekvent i en feminin position.

Berättartekniken i *Det blåser upp till storm* verkar till stora delar bygga på ett tvetydigt förhållande mellan karaktär och berättare. Det finns ett tydligt syfte och en berättarsituation som ska fungera i analogi med detta, men också detta uppvisar ett säreget ”läckage”. Som jag konstaterar varierar fokaliseringen: den övergår ställvis i en extern variant när berättaren inträder som fokalisator. Oavsett vem som fokaliserar uppfattar jag att själva rösten består eftersom den tillhör berättaren, att denna röst formas av narraten samt att den därför producerar maskulinitet i enlighet med en maskulin konvention.

Huvudpersonens känslor och tankar tillhör det förflutna men de färgas av berättarens förmedling i nuet. Den externa fokaliseringen, i kombination med denna konsekventa röst användning, bidrar sedan till att berättandet ofta verkar närma sig en form som påminner om ett introspektivt berättande i tredje person. Detta innebär att Sara Ellman både kan rentvå sig själv i efterhand och förmedla information om andra karaktärer ur en position som allvetande, trots att hon själv är en del av den fiktiva världen. Beroende på hur läsaren förhåller sig till begreppet implicit författare kan hen uppfatta Sara Ellman som pålitlig eller opålitlig. Hennes intention verkar vara förenlig med själva textens förutsatt att man väljer att acceptera hennes tillrätalägganden och förklaringar som den dubbla fokaliseringen möjliggör. Samtidigt verkar texten antyda att hon *inte* bör uppfattas som pålitlig eftersom hennes maktanspråk som leder till objektivisering av övriga karaktärer är för stort och eftersom hennes eget

intresse, syfte och relation till narraten styr hennes berättande i alltför hög grad.

Sara Ellmans maskulina röstövertagande kan ses som ett indirekt åskådliggörande av det faktum att kvinnor inte nödvändigtvis identifierar sig eller berättar i enlighet med en feminin konvention. Detta understöder den maskulinitet Sara Ellman i övrigt förkroppsligar och som jag redogjort för i kapitlets första del. Hennes könsmässiga ”felimitation” understryker sedan, i enlighet med resonemanget om performativitet, själva systemets bräcklighet samt att maskulinitet och femininitet utgör förhandlingsbara, inte fastlåsta, kategorier. Samtidigt kvarstår riskerna med en dylik strategi, det vill säga att den patriarkala diskursen återetableras samt att kategorierna maskulin respektive feminin cementeras. Detta är dock, enligt min uppfattning, i linje med den litterära ambivalens som kännetecknar avhandlingsmaterialet i sin helhet och de enskilda texternas ständiga pendling mellan det konventionella och det subversiva. En pendling som i sammanhanget innebär att en nygammal kvinnorepresentation ser dagens ljus: den maskulina modern.

5

***Mimicry*⁴⁷⁵ performativitet och förklädnadsakter i
Chitambo (1933)**

Efter framgången med *Det blåser upp till storm* kom Hagar Olsson, i samband med en föredragsresa i Sverige, i kontakt med Fogelstadskretsens nyckelpersoner Ada Nilsson och Honorine Hermelin.⁴⁷⁶ Som Roger Holmström visat, är åren efter 1930 händelserika i Olssons liv. Samtidigt som den nyvunna gemenskapen uppmuntrar henne att gå i ännu tydligare feministisk riktning sker en återgång till utgångspunkterna i form av de scener ur barndomen som är centrala inte bara i *Chitambo*, utan också senare i den självbiografiska nyckelromanen *Kinesisk utflykt* (1948). Holmström framhåller att vistelsen på Fogelstad från och med senhösten 1932 till våren 1933 var av avgörande betydelse för tillkomsten av *Chitambo*.⁴⁷⁷ Romanen är Olssons mest kända och tolkade text och därtill kanoniserad av den finlandssvenska litteraturhistorieskrivningen, något som redan framgått av inledningens forskningsöversikt.

475 Ett av Olssons titelalternativ för *Chitambo*. Se Holmström (1993), 229.

476 Om Fogelstad och Hagar Olssons inflytande, se Eskilsson (1991); Knutson (2004).

477 Holmström (1993), 227, 23.

Romanen torde också, utan överdrift, kunna införlivas som feministisk klassiker i nordisk litteratur.

Dessa självbiografiska spår, liksom Hagar Olssons personliga, feministiska engagemang, är numera grundligt kartlagda. Av inledningens forskningsöversikt framgick också att den utopiska, samhällskritiska och könspolitiska potentialen i *Chitambo* lyfts fram ett flertal gånger. I det följande kommer jag därför att fokusera enbart på romantexten i relation till en ny aspekt av den könspolitiska kontexten. Dels läser jag *Chitambo* som en performativ uppgörelse med det könssystem romanen presenterar som en samhällelig förtrycksmekanism.⁴⁷⁸ Dels vill jag uppmärksamma textens queera inslag, till exempel hur den kvinnliga huvudpersonens maskulina identifikation uppkommer och vilken funktion denna kunde tänkas fylla, inte minst i relation till hennes feminism, samt hur texten problematiserar både maskulinitet och femininitet. Jag återkommer här till Judith Butlers föreställning om performativitet och kön, som jag anser att kan bidra som klargörande bakgrund vid textanalysen. Jag beskriver också hur den kvinnliga maskuliniteten skrivs fram både tematiskt och berättartekniskt. Kapitlet kan därför ses som en fortsättning på och vidareutveckling av den problematik jag lyfte fram i föregående kapitel om *Det blåser upp till storm*.

Som jag inledningsvis konstaterade, är kvinnlig maskulinitet visserligen ett senkommet begrepp i århundradets könsdiskussion, men fenomenet ”manhaftiga” kvinnor diskuteras livligt redan vid 1900-talets början. Liksom i föregående kapitel tar jag fasta på den relativisering av det ”kvinnliga”, som till exempel Margareta Lindholm synliggör i sin avhandling om 1930-talets feministiska diskussion. Som samtidskontexter beaktar jag därför både Freuds fallstudie från 1920, ”Om psykogenesen i ett fall av kvinnlig homosexualitet” samt Joan Rivières artikel ”Kvinnlighet som maskerad” (1929). Syftet är givetvis inte att åstadkomma en psykoanalytisk läsning av *Chitambo*, utan att visa på

478 Maria Lival-Lindström (2009, 227) hävdar att Olsson ”levererar skarp könspolitisk kritik”. Meurer-Bongardt (2011, 132, 142) betonar att romanen är både feministisk och samhällskritisk, inte minst vad gäller synen på könsrollerna och ungdomen.

hur romanens föreställningar om maskulinitetens och femininitetens komplicerade kulturella konstruktion går i dialog med den psykoanalytiska diskussion kring kvinnors identifikation och sexualitet som pågår under begynnande 1930-tal. I enlighet med avhandlingens helhetssyfte försöker jag åskådliggöra hur valet av berättarperspektiv även i *Chitambo* möjliggör maskulint handlingsutrymme och auktoritetsövertagande. Följaktligen tillskriver jag också den maskulina symboliken, retoriken och förebilderna en större betydelse än vad som varit fallet inom tidigare forskning.

I kapitlet om *Det blåser upp till storm* var syftet att visa på hur romanen både befäster och skapar förskjutningar i en könskomplementär ordning. Min hypotes är att också *Chitambo* ger uttryck för samma ambivalens vilket innebär att texten kan läsas på (åtminstone) två parallella sätt samt att romanen därför både återetablerar en normativ uppfattning om kön *samtidigt* som den kullkastar densamma.⁴⁷⁹ Boken kan läsas både som psykologisk utvecklingsberättelse där den heterosexuella protagonisten går från fadersidealisering till romantisk kärlek, från förvirring till klarsyn och slutligen från det snävt individuella perspektivet till omhulldandet av en större, allmänmänsklig gemenskap *och* som en uppgörelse med könssystemet vars fundament i form av två tydligt avgränsade kön börjar falla sönder. Även det heterosexuella kärleksnarrativet får sig då en törn, och framstår inte längre som det enda alternativet.

Liksom i tidigare analyser tar jag vid läsningen fasta på sådana ögonblick där det skenbart normala ”läcker” queerhet. Det queera avser fortsättningsvis de manifestationer av kön och sexuellt begär som inte passar in i de föreställningar om fasta kategorier och binära konstellationer som den heteronormativa samhällsordningen konstitueras av och ger upphov till.⁴⁸⁰ Romanens teatraliska anslag och det ironiska eller parodiska

479 Om möjligheten att göra ”dubbla” läsningar/urskilja dubbla läsarperspektiv se Rojola (2004), 41ff, som jag i inledningen hänvisade till. Också Pauliina Haasjoki (2009, 47) har, i fallet *Kinesisk utflykt* (1949), beskrivit de sinsemellan motsatta läsningar som gjorts av romanen och understrukit att verket tillåter båda, även om den ena betonar heterosexuell och den andra samkönad kärlek.

480 Jfr Lönnngren (2007), 26.

understrykandet av imitationens eller för(e)ställningens betydelse förstärker ytterligare fokus på hur det autentiska ter sig som en konstruktion, dock utan att detta autentiska förloras i betydelse. Här ifrågasätter jag Ellen Rees uppfattning om att Olsson aldrig lyfter fram någon specifik sexuell inriktning i någon av sina texter.⁴⁸¹ I *Chitambo* framträder trots allt heterosexualiteten, inte som sexuell inriktning, utan uttryckligen som norm – detta med eller utan stöd av författarens intention. Läckaget konstitueras av olika queera ögonblick samt av ett avancerat, så kallat *cross-dressing* genom vilket de könsmärkta plaggen kläs av och på i det litterära omklädningsrummet. Efter varje byte stabiliserar sig ordningen igen men ter sig betydligt mer skenbar än tidigare.

Jag har genomgående understrukt kontextens betydelse när det gäller förståelsen av kön samt de samtida föreställningar om maskulinitet och femininitet som fungerar aktivt normerande. Också när *Chitambo* förhandlar kring kvinnors villkor sker detta mot bakgrund av den ofta paradoxala bilden av 1930-talets hjältinna, en bild som skönlitteraturen bidrar till att skapa och (om-)forma. Som jag framhållit blir också Hagar Olssons texter ett exempel på hur vitt skilda kulturella eller litterära fenomen kan förekomma parallellt i 1930-talet: primitivism, samhällsmoderlighet och fri kärlek, liksom degenerationsföreställningar och karaktäriseringar utifrån rasbiologiska övertygelser. Många könsrelaterade koncept, inte minst den konstellation jag benämnt ”dekadensens radarpar”, leder till en problematisering av maskulinitet och femininitet. Som jag ska visa återupptar *Chitambo* också ställvis den dekadenta motivkretsen i *Lars Thorman och döden*.⁴⁸²

Just när det gäller det ovan nämnda, aktiva normerandet i form av obligatoriska men oartikulerade regler för kön och sexualitet, träder

481 Rees (1999, 193) menar att “Olsson does not make sexuality of any orientation explicit in any of her prose texts”. Rees tar inte ställning till vad som kunde tänkas uttryckas implicit. Men också vad gäller det explicita kan Rees slutsats ifrågasättas: till exempel lyfter Judith Meurer-Bongardt (2011, 410) fram ett tydligt inslag av samkönat begär i *På Kanaanexpressen*.

482 Monika Fagerholm (2000, 178) uppfattar dagdrivarmentaliteten som en av de aktuella idé- och tankeströmningar *Chitambo* tar upp. Fagerholm

Chitambo fram som ett debattinlägg. I romanen åskådliggörs hur kön skapas och upprätthålls från och med individens födsel, inte minst genom den konsekventa, samhälleliga reglering som sker både i det privata och det offentliga rummet. I en nyckelscen understryks den obligatoriska anpassningens betydelse, en anpassning som tvingas fram med våld.⁴⁸³ Huvudpersonen Vega Maria Dyster reagerar med avsky mot den snäva, borgerliga flickposition hon per automatik placerats i och understryker samtidigt att ifrågasvarande ”fängelsesystem” upprätthålls eftersom så få har krafter nog att göra uppror mot det:

Långsamt steg bitterheten in i mitt hjärta, medan man lindade min själ, hårdare för varje dag, såsom man lindat de små kinesiskornas fötter. Även de fick i början lida av en plågsam värk, medan fötterna anpassade sig. Det skulle komma en tid då jag fick lida samma värk om igen, av motsatt anledning. Det var då jag själv i desperat förtvivlan, med sammanbitna tänder, började linda upp bindorna – för att till vilket pris som helst göra mig förmögen att stå på egna ben. Då förstod jag med ens vad uppföstran vill säga, för såväl gosse som flicka. Förstod att det är en lång procedur som betyder värk, när ett fritt väsende, ett barn, skall inpassas i ett fängelsesystem, och återigen värk, när detta väsende med egna blödande fingrar skall befria sig ur fängelset för att äntligen stå där såsom fullmogen människa. Föräldrar och lärare har sin andel bara i den förra värken, den senare har man att åsamka sig själv. Det är väl därför den så ofta uteblir. (*Chitambo*, i forts. C, s. 37)

Kännetecknande för huvudpersonen är hennes förvirring, oro och ångest – något som jag anser att till stora delar kan ses som en reaktion på det Butler sedermera benämnt ”genusnormernas våldsmakt”.⁴⁸⁴ I sitt förord till nytugåvan av *Gender Trouble* (1999) beskriver Butler hur hon i sin egen ungdom haft svårt att få syn på den våldsamhet med vilken genusordningen upprätthölls, helt enkelt eftersom denna ordning

sammanfattar denna mentalitet som ”en känsla av melankoli som föds ur en riktninglös handlingsdrift och som vänds i ironi när självreflektionen drivs till det yttersta”. Hon specificerar den som ”dekadens”. Dekadensen i *Chitambo* skildras enligt Fagerholm både som ett tillstånd i Vega Maria själv samt i det umgängesliv som pågår hos modisten Mildred Jonsson, en familjebekant som Vega till en början beundrar.

483 Som Tiina Rosenberg (2002, 71, 85) framhåller är könskategorierna och heterosexualiteten socialt sett obligatoriska och lämnar alltså inte utrymme för någon frivillighet. Hon hänvisar förutom till Foucault och Butler också till Adrienne Rich, som likaledes åskådliggjort hur samhällets gigantiska investering i heterosexualitet innefattar våld för dess upprätthållande.

484 “The violence of gender norms”. Butler (1990[1999]), xix.

samtidigt uppfattades som så självklar.⁴⁸⁵ I fallet Vega är förvirringen – också läsarens – eventuellt ett resultat av samma fenomen. Man kan omöjligtvis ta miste på den känslomässiga temperaturen i Vegas utsagor, samtidigt som det inte alltid står helt klart vad det *egentligen* är hon så ihärdigt ifrågasätter och motarbetar.

Eftersom romanen uppmärksammar kvinnors kringkurna möjligheter i en uppenbart patriarkalisk värld kan den betraktas som feministisk. Att berättarjaget sedan använder ordet ”dem” när hon avser kvinnor och att hon saknar positiv kontakt till dessa – något som förbryllat både Birgitta Svanberg och Ellen Rees⁴⁸⁶ – är dock en betydelsebärande detalj som jag uppmärksammar. Situationen är bekant från *Det blåser upp till storm*, i vilken avståndstagandet från det feminina blir ett led i huvudpersonen Sara Ellmans materialisering av kvinnlig maskulinitet. Jag uppfattar att Vega på motsvarande sätt råkat i kläm mellan den könsmässiga position hon tillskrivits och den hon upplever sig mera hemmahörande i – vilket tydligast gestaltas via namnsymboliken och paret Vega/Maria. Även om Vega kan längta till den trygga konvention Maria förkroppsligar är och förblir hon dock, i min läsning, en Vegavarelse som sätter könsdikotomin i gungning. Till denna diskussion och till tidigare tolkningar återkommer jag i samband med romananalysen.

Även detta kapitel inleds med en rätt detaljerad beskrivning av både handling och huvudperson. Därefter går jag närmare in på de ovan nämnda samtidskontexterna och fokuserar sedan på hur protagonistens maskulinitet växer fram i relation till hennes feministiska övertygelse, och exemplifierar med textens queera passager. Samtidigt diskuterar jag,

485 Ibid.

486 Svanberg (1995), 216; Rees (1999), 204.

liksom i föregående kapitel, berättarperspektivets och den maskulina retorikens betydelse för helheten.

Vägen in som utväg: framåtskridande och ambivalens

Chitambo har definierats som en tidsroman och kvinnlig utvecklingsroman, alternativt kvinnlig bildningsroman.⁴⁸⁷ Frågan är om den inte kan specificeras som en feministisk sådan, eftersom den drar en så tydlig parallell mellan subjektskap och feministiskt uppvaknande. Feminismen innebär i romanens sammanhang en medvetenhet om hur enskilda individer styrs av förtryckande, könsrelaterade krav och förväntningar och en tillhörande vilja att åstadkomma förändring. Judith Meurer-Bongardt kategoriserar *Chitambo* som en estetisk utopi, och relaterar feminismen till (den feministiska) utopin.⁴⁸⁸ Berättelsen om protagonisten Vega Maria Dyster utspelar sig på två tidsplan: dels under hennes barndomsår i sekelskiftets Helsingfors, dels under 1930-talet då hon i drömlika sekvenser redogör för sitt nu. Detta berättargrepp var förhållandevis avancerat i samtiden.⁴⁸⁹

Barndomsberättelsen kompletteras av mellanavsnitt i vilka det vuxna berättarjaget uttrycker sin frustration över en livssituation som blivit ohållbar. Berättarens tonfall påverkar respektive berättelse och bidrar till att skapa kontrast. Barndomsberättelsen är humoristiskt återgiven medan det vuxna jagets reflektioner är expressivt osammanhängande. I sin analys av romanen gör Ellen Rees en distinktion mellan ramberättelsen ("frame narration") och utvecklingsberättelsen ("development narration").⁴⁹⁰ Tematiskt finner de två berättelserna sin parallell i de svek vars roll inte kan underskattas. Barnet Vega Maria blir på tröskeln till

487 Se till exempel Fagerholm (2000), 177; Rees (1999), 198. Om den kvinnliga bildningsromanen som litterär genre i Finlands svenska litteratur och specifikt om *Chitambo*, se Lival-Lindström (2009), 224-263.

488 Meurer-Bongardt (2011), 142, 351-360.

489 Linder (1966), 670; Lival-Lindström (2009), 228.

490 Rees (1999), 199, 201.

tonåren förledd och förnekad av sin högt älskade och beundrade far. Den vuxna Vega Maria blir lämnad av den man hon förälskat sig i och försöker därför begå självmord, varefter en insiktsprocess eventuellt tar vid. ”Jag skall öppna vägen till det inre eller förgås” (C, s. 207), blir Vegas ledmotiv och ett motto för hela romanen. Vegas valspråk betecknar naturligtvis en fundamental, existentiell ambivalens: den som vägrar konfrontera sig själv kan omöjligtvis leva ett liv i sanning. En eventuell konfrontation leder däremot inte nödvändigtvis till något annat än större förvirring och ångest.

Vilken berättelse som sist och slutligen utgör ram kan diskuteras. Eftersom fokus trots allt ligger på Vega Marias bildningsgång och utveckling framstår barndomsberättelsen som primär i förhållande till de avsnitt som i jämförelse ter sig associativa och drömligt surrealistiska. Man bör också notera hur barndomsberättelsens fokalisering varierar och att den redan i sig uppvisar två varianter av huvudpersonen, den yngre som huvudsakligen fokaliserar, och den äldre som berättar ur sitt vuxenperspektiv. Detta mönster är bekant från min analys av *Det blåser upp till storm*, i vilken den skiftande fokaliseringen i hög grad påverkar helheten.

Vega Maria föds år 1893 och får av sin far en traditionell pojkkuppfostrian.⁴⁹¹ Familjen Dyster är olycklig på sitt speciella sätt: familjemedlemmarnas vardag styrs av faderns humörsvägningar. Föräldrarna är varandras motsatser och saknar känslomässiga band till varandra. Herr Dyster beskrivs av det vuxna berättarjaget som snarstucken och lynnig, modern som undfallande och oförmögen till självständigt tänkande.⁴⁹² Deras olikhet tydliggörs vid Vega Marias dop, en tragikomisk förrättning som symboliskt sätter sin disharmoniska prägel på barnet. Vid

491 Schoolfield (1973, 252f) menar att ”there is a vein of robust and self-assertive tomboyism in Vega Maria”. Han drar sedan en parallell till flera andra kvinnor av motsvarande typ som konkurrerar ut mannen i Hagar Olssons produktion – ett motiv så vanligt förekommande att det för Schoolfield markerar en ”besatthet” hos författaren.

492 Om föräldrarna och deras betydelse, se till exempel Mazzarella (1985), 96; Rees (1999), 203; Lival-Lindström (2009), 237ff; Meurer-Bongardt (2011), 133.

dopfunten kulminerar nämligen föräldrarnas oenighet om vad dottern egentligen ska heta. Den värtaliga prästen lyckats slutligen få till stånd en överenskommelse vilket ändå i praktiken leder till att fadern kallar sin dotter Vega medan hon för modern heter Maria. Även om episoden är karikerad åskådliggör den hur ett tudelat subjekt som ständigt slits mellan ytterligheter har sett dagens ljus.⁴⁹³ Å andra sidan väljer Vega Maria själv i ett tidigt skede namnet Vega eftersom hon till sin ”innersta natur” är ett ”Vega-väsen”. Till en början väljer hon ”instinktivt”, så småningom mer medvetet, att vandra den väg fadern ursprungligen utstakat redan via den triumfatoriska symbolik som namnet Vega markerar (C, s. 26, 31f, 137).⁴⁹⁴

Herr Dyster ägnar sig milt sagt helhjärtat åt sin dotters uppfostran. Han börjar med att inreda hennes rum: spädbarnet förses med skrivbord, bokhylla och jordglob. Sagoprinsessor och skyddsänglar är bannlysta, istället hänger han upp dramatiska bilder av erövrarskepp och män i krigaruniform ovanför babysängen, bilder som tidigt sätter sin prägel på dottern (C, s. 22f, 26). Modern och hennes väninnor opponerar sig mot arrangemanget med hänvisning till att de inte är lämpliga för en flicka. Detta bekommer inte herr Dyster. Är barnet fött under en äventyrlig stjärna spelar könet ingen roll (C, s. 27). De starka visuella intrycken kompletteras av spänningen i de dramatiska berättelser ur sjöfararbragdernas historia som fadern delar med sin lilla dotter. Dessa dramer utspelar sig utanför hemmet, i ett anspråkslöst kontor bakom herr Dysters affärslokal. Far och dotter lever sig in i berättelserna så till den grad att de blir skådespel där båda har sina givna roller och repliker:

”- Om jag också blir tvungen att äta lädret på skeppens rår, ger jag icke tappt utan skall fullborda mitt verk”.
Dylika repliker älskade vi bägge lidelsefullt. De utgjorde varje berättelses efterlängtnade klimax, och när den äntligen var nådd föll vi i varandras armar, gripna av en oförklarlig rörelse som ingendera av oss förmådde behärska. Vi hörde vinden sjunga i skeppens tackel och tåg och det var

493 Jfr Rees (1999), 202f.

494 Även om namnet symboliserar könsmässig ambivalens sker alltså ett försiktigt val av primärt namn från Vegas sida. Också Rees (1999, 203) menar att Vega Maria väljer att identifiera sig med namnet Vega, som i romanen explicit associeras med maskulina kvaliteter som äventyr, styrka och polarfärder.

ständig samma vind som sjöng samma berusande sång: bragden kallar oss, kallar oss... Sådan var den vind som fyllde edra segel, min barndoms Trinidad, Conception, Victoria! (C, s. 34)

I hemmet förvandlas Vega till Maria. Vantrivseln gör henne till en början apatisk och anpassningsbar (C, s. 34). Där fadern uppmuntrar till äventyrlighet blir moderns uppfostran en träning i införlivandet av en ålderdomlig konvention när möbler ska poleras och strumpor stoppas. Under moderns stränga övervakning måste dammet torkas dagligen, även om något nytt damm inte hunnit lägga sig sedan gårdagen, detta eftersom arbetet ”av naturen” anses tillhöra kvinnan (C, s. 35). Handarbetet är heller inte enbart handarbete. Själva handarbetandet i sig konstituerar något betydligt viktigare när moderns väninnor samlas: social position, anständighet, skötsamhet och dygd. Kvinnorna reglerar noggrant varandra – den som pratar utan att handarbete blir genom blickar och tonfall stämplad som ”slamsa” (C, s. 36). Passagen understryker med andra ord indirekt det performativas betydelse, det vill säga hur det feminina skapas och upprätthålls via återkommande handlingar i återkommande sammanhang och hur eventuella brott mot den givna ordningen omedelbart straffas, om än här på ett subtilt sätt.

Situationen förvärras av att Vega kan höra pojkarnas vilda frihetstjut ute på gården medan hon själv tvingas sitta instängd med de kvinnor hon föraktfullt benämner ”nuckor”. I denna borgerliga krets börjar hon ”avsky” sitt kön (C, s. 36). Det verkliga livet vaknar hon till om kvällen när hon tillsammans med fadern smyger iväg till hans affär, en plats som för henne representerar ”världen” (C, s. 40f).⁴⁹⁵ När denna värld sedan, utan förvarning, stängs för Vega är katastrofen ett faktum och hon ställs nu inför sin första stora prövning. Fadern planerar ett storstilat uppdrag, men utesluter plötsligt sin tonårsdotter med hänvisning till att ett ”fruntimmer” inte begriper sig på sådant (C, s. 55). Utan möjligheter att påverka skeendet förses nu Vega med denna stämpel. Det förhatliga ordet fruntimmer blir ett mantra som sedan återkommer (åtminstone) åtta gånger i romanen. Enligt faderns plan ska Vega, efter avslutad skolgång, få hjälpa till i hushållet medan han ser sig om efter en lämplig

495 Om pojkflickskapets lockelse och idealiseringen av fäder i relation till

kontorsplats åt henne (C, s. 61). Hennes reaktion inför framtidsplanerna är så häftig att hon drabbas av hård huvudvärk:

Det dunkade så onaturligt och dovt i mitt huvud, kontor och hushåll, hushåll och kontor, och när jag vid en oförsiktig rörelse blev medveten om att jag hade en gnistrande huvudvärk kände jag med ett hur den borrhade och borrhade på en enda punkt. Den borrhade envist och gement på ett enda ord: fruntimmer, fruntimmer... (C, s. 62f)

Berättelsen tar sedan en plötslig vändning när Vega får ett brev från farfadern som är bosatt på landet i Kangais, nära Tavastehus, och som ber sitt barnbarn komma på besök. Herr Dyster, som brutit kontakten med sina föräldrar, förbjuder dottern att resa. Vega åker trots allt iväg i smyg. I Tavastland väntar sedan ett helt annat liv: Vega lär sig leva, ”såsom det anstår en fri människa och karlakar!” (C, s. 82). Hon tar sig an drängsysslor och umgås med sin farbror, en vänlig särling som snabbt blir hennes läromästare och förtrogna och som understryker bildningens och böckernas betydelse för en upplyst människa. När Vega träder ut ur sin urbana, småborgerliga verklighet vaknar också en medvetenhet om kvinnors villkor i form av en pyrande revoltanda. Hon kan urskilja ett samband mellan föräldrarnas ställningskrig och de mer handfasta konflikter hon blir vittne till, inte minst när landsbygdens män misshandlar sina kvinnor (C, s.85). Familjen och hemmet framstår här som en övertydlig symbol för samhället och dess kategoriseringar. Esther Newton urskiljer samma fenomen i Radclyffe Halls roman *The Unlit Lamp* (1923):

Hall uses the family in *The Lamp* to symbolize society, the imposition of traditional gender divisions, and the subjugation of female fulfillment to traditional bourgeois norms. The family stands for bourgeois properties: proper dress, stifling garden parties, provincial gossip. Fearful of alternatives, uncreative and unimaginative, the mother seeks to bind her daughter to an equally banal and confining life. Conversely, Hall uses a masculinized body and a strong, active mind to symbolize women's rejection of traditional gender divisions and bourgeois values.⁴⁹⁶

När Vega återvänder hem väntar nya utmaningar. Stimulerad av sina upplevelser börjar hon nu ”stiga mot bildningens ljus” med hjälp av

problematiske modersbilder hos de kvinnliga författarna i nordisk litteratur under mellankrigstiden, se Annelise Ebbes och Anne Birgitte Richards artikel ”Tidens kvinnor” i NKLH (2012), <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/tidens-kvinnor>. [15.5.2015].

496 Newton (2000), 179.

tyska filosofer, populära handböcker i kemi och esperanto samt "Faust, Marcus Aurelius och Viktor Rydberg" (C, s. 96). Strävandena motarbetas av modern vilket innebär att Vega blir tvungen att dölja sitt bildningsintresse. Det ovan nämnda handarbetet blir en "förklädnad" (C, s. 97) i dubbel bemärkelse: konkret eftersom Vega gömmer sin bok under det, och symboliskt eftersom hon under det välanpassat feminina nu smyger in den kunskapsreservoar som markerar hennes stegvisa maktövertagande och införlivande av en maskulin föreställningssfär. Tillsammans med sin vän Fridolf stiftar hon bekantskap med övermänniskan, ett ideal som ligger i tiden: "alla unga, sökande och missnöjda människor var övermänniskor" (C, s. 99). Liksom i *Det blåser upp till storm* betonas här själva protestandan, det ungdomliga upproret och den förhöjda livskänslan, medan riktlinjer och egentliga syften förblir mer diffusa. En dag har Fridolf ett speciellt angeläget budskap. Ett nytt samhälle, byggt på mänskligt broderskap, ska instiftas i Helsingfors av den mystiske Doktorn som ingår i herr Dysters krets. När Fridolf försiktigt erkänner att kvinnorna inte kan vara delaktiga i projektet inser Vega att det är just detta som hon i egenskap av "fruntimmer" redan utslutits från av sin far, något som tydliggörs eftersom Vega bevittnar Fridolfs utspel med föräldrarnas högljudda gräl i bakgrunden. I samband med detta gräl klargörs herr Dysters kvinnosyn slutgiltigt för samtliga parter men också det faktum att modern i nödfall kan ge svar på tal. Vega inser hur Fridolf och hennes far förenas i en pojkaktig barnslighet (C, s. 109). Även om Fridolf svikit henne drabbas Vega varken av huvudvärk eller feber den här gången: hon börjar gapskratta och noterar samtidigt hur det i skrattet måste finnas något vilt och galet eftersom det uppenbarligen genast skrämmer Fridolf (C, s. 109).⁴⁹⁷ Hennes gapskratt föregås av en scen med dekadent underton där Vega bittert ser sig själv flyta runt som lik på en flod med vattenväxter och näckrosor, medusalikt inslingrade i håret (C, s. 108).⁴⁹⁸ Eventuellt fungerar den uppenbara medusakopplingen

497 Rädslan för kvinnoskrattet, som markör för frihet och galenskap, delar Fridolf här med Lars Thorman som ständigt förföljs av Spionens/intellektets lätta skratt, personifierat uttryckligen av den onåbara Marianne.

498 Merete Mazzarella (1985, 105) uppfattar scenen som en dramatiskt romantiserad motsvarighet till adertonhundralets hjältinnor och deras dödsbäddar. Scenen ger mycket riktigt associationer till både Tennysons Jungfrun av Shalott och Millets Ofelia.

här som kastrationssymbol. Den markerar samtidigt ett maktskifte när kvinnans blick, eller skratt, nu skrämmer och förstenar mannen.

”Världen hade upphört att vara stabil” konstaterar Vega nu, och syftar uppenbarligen både på den yttre och den inre. Samhället befinner någonstans mellan marsrevolution och inbördeskrig samtidigt som Vega tvekar inför valet mellan könsmässig anpassning och revolt. En förenande nyckelfigur är den tidigare nämnda Doktorn som förhäxat herr Dyster och hans kompanjoner med sina frälsningsläror. Också för Vega dyker barndomens hjältedyrkan upp på nytt men förverkligas nu inom ramarna för femininiteten, i form av ett, visserligen ambivalent återgivet, svärmeri för Doktorn. När han slutligen får syn på henne spår han hennes framtid: i likhet med många andra Olssonhjältinnor är också Vega utkorad, utan att själv riktigt veta för vilket uppdrag (C, s. 137ff).⁴⁹⁹ Doktorn framstår som ofrivilligt komisk i sin nästan arkety-piska frälsarmundering, komplett med mantel, skägg och hög panna (C, s. 124). Här fungerar berättelsen allegoriskt, ungefär på samma sätt som i *Lars Thorman och döden*, när dödsmissionen spårar ur. Tider av social omvälvning och oro utgör en idealisk grogrund för populism, som här i form av karismatiska ledargestalter med suspekt bakgrund och diffus budskap.⁵⁰⁰ Vad gäller kön visar texten lika tydligt att adolescensen utgör pojkflickskapets definitiva slutstation, något som Jack Halberstam påpekat. Den utvidgade friheten ersätts av begränsningar:

Teenage tomboyism presents a problem and tends to be subject to the most severe efforts to reorient. We could say that tomboyism is tolerated as long as the child remains prepubescent: as soon as puberty begins, however, the full force of gender conformity descends on the girl.⁵⁰¹

Så småningom klarnar det att Vegas uppdrag gäller feminismen. Hon är fast besluten om att bli den stolta, fria kvinnans ”riddare” (C, s. 148), sedan hon sett Ida Aalberg spela Nora i *Ett dockhem* på Nationalteatern. Efter föreställningen lägger den kända skådespelaren märke till den unga flickan där hon står, hänförd i folkmassans främsta led, och överränner

499 Jfr Mazarella (1985), 92.

500 Jfr Meurer-Bongardt (2011), 131.

501 Halberstam (1998), 6.

en röd ros ur sitt fång. Denna ”utkorelse” leder, förutom till ännu större hänförelse, också till att Vega fördjupar sig i sitt bildningsprojekt. Hon läser, går på utställning, teater och konsert, och uppmärksammas för sina prestationer i skolan. Samtidigt börjar det gå rykten om att herr Dyster står i beråd att lämna sin familj (C, s. 156). Modern är förkrossad men Vega, som nu tar på sig ett faderligt ansvar för både sig själv, sin mor och ”kvinnosaken” tycker att alla borde vara glada över deras nya oberoende och att de gott kunde förekomma herr Dyster genom att själva lämna honom (C, s. 154, 158f).

Trots det starka engagemanget i ”kvinnosaken” utsätts Vega för ytterligare en prövning i samband med att hon träffar Tancred, kallad Ta. Öväntat har Vega funnit en feministisk bundsförvant i den kosmopolitiskt parfymerade och pudrade fröken Mildred Jonsson. Denna högröstade och ”mustiga” dam, komplett med ”svällande barm” prydd med fjärilar och sidenblommor, umgås sedan länge i den dysterska familjen och hör till de gäster som under Vegas kaotiska dop försökte medla mellan föräldrarna (C, s. 154). Vegas beundran övergår dock i moraliserande förakt när hon under en bjudning hos fröken Jonsson inser att feminismen i detta fall inkluderar unga män, söt likör, vild dans och kurtis. När situationen urartar i våld och kaos dyker så Ta upp från ingenstans som räddaren i nöden. Vegas besvikelse över feminismen är så total att hon låter sig uppgå i en häftig och till synes traditionellt självutplånande förälskelse, något som feministen i henne tidigare tagit ställning mot. Förälskelsen beskrivs dock som något ambivalent, åtminstone könsmissigt:

Jag kan inte ta ögonen ifrån honom. Jag tittar på honom med samma häpnad, rörda, osläckliga nyfikenhet som en far på sitt nyfödda barn. För mig, liksom för fadern, kommer det där barnet nedfallande någonstans ifrån, utom mig själv, men är ändå mitt på ett djupt, hemlighetsfullt sätt, mitt eget barn, en del av mig själv. (C, s. 171)

Vegas inställning till Ta påminner om Saras uppfattning om Herbert i *Det blåser upp till storm*. Mannen reduceras till ett skyddssökande barn som kvinnan i sin självpåtaga frälsarroll ska befria, till exempel ur en föräldraauktoritets grepp. I motsats till Herbert kontrolleras Ta inte av sin far, utan av modern, som han är känslomässigt bunden vid, lever med och försörjer. Vega och Ta finner genast varandra: de prioriterar

båda fattigdom framom ägande, fri kärlek framom äktenskap och boklig bildning framom nöjen (C, s. 173). Den ömsesidiga idealiseringen gör Vega blind för det som läsaren redan anar, det vill säga att Ta knappast heller kommer att binda sig vid henne. Även om våren sedan följer med hemliga möten och promenader tornar orosmolnen upp sig när för-tjusningen aldrig verkar fullbordas utan istället utmynnar i frustration. Vegas engagemang i kvinno-saken överförs på hennes relation till Ta och hennes viktigaste strävan blir att frigöra honom från modern, för vilken han försummat både forskning och karriär. Partierna aktualiserar relationen mellan Sara och Herbert i *Det blåser upp till storm* – i likhet med Herbert ter sig Ta oberäknelig och insnärjd i sin egen problematik så till den grad att han blir onåbar för omvärlden. Beskrivningen av det första kärleksmötet har en sexualromantisk underton när Vega, i likhet med Sara, blir en jordbunden föderska komplett med en ny mögnad i stegen och Guds svävande ande före skapelsen i tankarna (C, s. 190f). Trots att Vega, i likhet med Sara, lyckas stimulera till ny entusiasm och glädje hos Ta, visar det kursiverade mellanpartiet som sedan följer att förbindelsen inte blir långvarig och att Vega bryskt blir lämnad. Barndomsberättelsen får i samma veva ett definitivt slut när Vega kommer hem och ser sin far gå därifrån.

Den ovan relaterade utvecklingsberättelsen är indelad i nio kapitel, prydligt grupperade i tre separata helheter. Den första helheten beskriver de tidiga barndomsåren och relationen till fadern. Den andra helheten inleds med herr Dysters svek när Vega blivit tonåring och relaterar sedan hennes tavastländska ”odyssé” medan den tredje och sista blir inkörspor-ten till både feminismen och till den ovan beskrivna förälskelsen. Mellan dessa helheter, upplevda av den yngre Vega men återberättade av den betydligt äldre, följer fem kursiverade mellanavsnitt i vilket en annan sida av det vuxna jaget talar. De kursiverade partierna, till en början obegripliga för läsaren, består av lösa associationer och diffusa drömsekven-ser.⁵⁰² De utgör också en typografisk kontrast till den övriga berättelsen.

502 Att detta skulle utgöra ”ramberättelsen” kan man eventuellt ifrågasätta eftersom de kursiverade pusselbitarna snarare bidrar till den allmänna förvirringen och inte riktigt verkar hitta sin plats i den annars strukturerade och kronologiska helheten.

Strängt taget existerar alltså tre olika versioner av Vega, som tidvis flyter in i varandra: barnet som upplever, berättaren som med rationell precision och humoristisk distans minns, förmedlar och skapar ordning samt så detta Vegas kursiverade nattjag – hennes vuxna ”undermedvetna” som i nuet uttrycker direkt utan att censurera. Detta berättartekniska vägval ter sig givetvis utpräglat freudianskt. Berättaren kan kontrollera det mesta men inte allt: ur det undermedvetnas mörker stiger det förträngda och irrationella obönhörligt fram.⁵⁰³

Ellen Rees menar att de kursiverade delarna gestaltar de tre symboliska prövningar Vega går igenom för att sedan äntligen, som ett resultat av insikten om att självuppgivelsens väg inte leder någonvart, förmå definiera sin riktiga kallelse i livet.⁵⁰⁴ Det första kursiverade avsnittet, som också inleder romanen, öppnar vägen till Vegas förflutna när hon i samband med en storstädning måste ta itu med sina gamla dokument. Storstädningen är givetvis symbolisk och anslaget återigen freudianskt. Trots oviljan är det nu dags att konfrontera barndomen för att reda ut varför det gick som det gick, inte minst eftersom nuet av någon orsak blivit outhärdligt. I det andra kursiverade avsnittet relaterar jaget till något som hände ”idag” och som fått henne att tänka på hur hon för länge sedan blev övergiven av en person som läsaren får veta att heter Ta. Stycket introducerar romanens dödstematik, bekant från *Lars Thorman och döden* i form av det så kallade icke-varat som sätter sin prägel på båda texterna: huvudpersonerna vill varken leva eller dö och befinner sig därför i ”fördömseln” (C, s. 195) någonstans mitt emellan. I detta ske- de av romanen har läsaren ännu ingen aning om vem Ta kunde tänkas vara när han omnämns. Vega tror sig ha sett honom i Helsingforsvimlet och hennes ångest blir så stark att hon svimmar på gatan. Under den efterföljande natten ligger hon vakna och grubblar över sitt förfelade liv.

I romanens mittenparti följer sedan ytterligare ett kursiverat avsnitt kallat *Fanfar till en död*, i vilken ångesten stegras. Denna gång svävar jaget

503 Jfr Lival-Lindström (2009), 228. Som Rees (1999, 199) påpekar blir referensen till det undermedvetna här också en primitivistisk markör.

504 Rees (1999), 201.

någonstans mellan vakenhet och dröm. Natten omger henne där hon ligger död i en likkista (C, s.110). Nästa sekvens förflyttar henne till Operans foajé från vilken hon sömngångaraktigt försöker ta sig mot salongen. Samtidigt som hon på sin plats i publiken får en förnimmelse av att livet passerar revy upplever hon sig med ens som delaktig i dramat och hon får sedan bevittna sin egen gravsättning (C, s. 111). Hon rusar upp och störtar iväg mot garderoben endast för att ute på gatan igen stå öga mot öga med Ta som nu häftigt markerar sitt avståndstagande, inte minst genom att skuffa henne så att hon faller. Efter ytterligare självföreläsa är hon tillbaka i kistan och upplever sig vara död när Ta oväntat knackar på locket och ber henne följa med. När "nattens lock" sedan lyfts och Vega öppnar sina ögon är hon dock ensam i rummet (C, s. 118). Kistmotivet, något jag kommenterade i samband med de olika referenserna till lik och kistor i *Lars Thorman och döden*, utgör ett välbekant undergångsmotiv och aktualiserar här en koppling till dekadensen. Det kompletterar likscenen som utspelar sig några sidor tidigare, där Vega under samtalet med Fridolf för sin inre syn ser sin döda kropp flyta runt i vildmarkens flod.

De två sista kursiverade partierna, *Dialog i juninatten* respektive *Uppvaknandet*, följer på varandra och avslutar romanen. Dialogen som förs i sommarnatten utspelar sig mellan jaget och Döden, en obehaglig samtalspartner som inte ger sig förrän jaget inser vilken väg som är den enda rätta. Som Judith Meurer-Bongardt konstaterat är Döden en skarpsinnig, om än cynisk samtalspartner väl insatt i mellankrigstidens problematik.⁵⁰⁵ Också denna dialog har dekadenta förtecken och erinrar om Lars Thormans kommunikation med Döden, en dialog som i sin tur påminner om Gustaf Klerckens i Tavaststjernas *I förbund med döden*. Uppvaknandet sker efter det som tidigare uttolkare entydigt uppfattat som ett självmordsförsök. Sökandet efter mening i barndomsupplevelserna avfärdas på slutet av jaget som meningslöst, men kamplystnaden återvänder när hon ligger nedbäddad i sjukrummet med en sköterska vid sin sida. Slutet har följaktligen ofta tolkats som ett faktiskt uppvaknande

505 Meurer-Bongardt (2011), 137.

och en början till ett nytt liv.⁵⁰⁶ Å andra sidan får denna tolkning stöd i texten enbart delvis. En lika rimlig slutsats är att jaget tagit steget över i en annan existens och att döden inträtt, uttryckligen i den fullbordande roll den spelar i Olssons författarskap överlag.

Feminism och maskulinitet i 1930-talet: Masculinity, Mirrors, Mothering

Chitambo är en vag och komplicerad roman som leker katt och råtta med sin läsare, inte minst på grund av berättargreppet och det tonfall som stundtals kan uppfattas som ironiskt. Som Maria Lival-Juusela konstaterar i samband med sin analys av romanen, går tolkningarna av *Chitambo* i så många riktningar att man ibland kan fråga sig om uttolkarna överhuvudtaget läst samma text.⁵⁰⁷ De flesta uttolkare har ändå uppfattat namnsymboliken och den kvinnliga ambivalensen eller ambiguiteten som central för förståelsen av huvudpersonens personliga kamp.

I likhet med *Det blåser upp till storm* kan också *Chitambo* uppfattas som ett debattinlägg i den diskussion kring kvinnors villkor jag beskrev i föregående kapitel. De två romanerna uppvisar ett flertal likheter: starka, kvinnliga huvudpersoner i romantisk förbindelse med försvagade män men med olyckligt slut för kärlekssagan, fokus på en tydlig bildningsgång komplett med samtidsengagemang samt retrospektivt berättande som fäster läsarens uppmärksamhet vid förhållandet mellan berättare och huvudperson/fokalisator. I *Chitambo* ligger fokus däremot tydligare på Vegas spirande feminism, en feminism som innebär en konkret medvetenhet om kvinnors villkor och en upprättad relation till kvinnorna som grupp, något som Sara Ellman helt saknar. Att själva begreppet feminism nämns explicit är också anmärkningsvärt och inte helt vanligt i 1930-talets litteratur i övrigt. Vegas feministiska medvetenhet

506 Mazzarella (1985), 116; Rees (1999), 201; Lival-Lindström (2009), 263.

507 Lival-Lindström (2009), 226.

uppkommer uttryckligen som ett resultat av det till synes harmlösa ordet "fruntimmer" som fadern uttalar – och som kan ses som symbol för den strukturella underordningen av kvinnor Vega dittills varit glatt omedveten om. Förtryck föder alltså motstånd, något som romanen här tydligt visar på: "Herr Dysters förräderi borrade så styggt i mitt hjärta, men ur själva smärtan sprutade livets röda saft med stormande längtan – vidare, vidare" (C, s. 70).

Denna feministiskt medvetna, och på emancipation inriktade kvinna, är en kontroversiell representation både i och utanför litteraturen på 1930-talet. Som Kristina Fjelkestam påpekar porträtterades hon som "manhaftig" till både utseende och uppförande, framförallt om hon uttryckte ett aktivt sexuellt begär. Från denna manhaftighet var steget inte långt till de föreställningar om både manshat och kvinnlig homosexualitet, som i sin tur ofta kopplades till narcissism.⁵⁰⁸ Fjelkestam sätter således fokus på den representation hon benämner "den Manhaftiga lesbianen", som kan uppfattas som den "Nya Kvinnans ständiga skugga" och som ofta förekommer i den sexologiska diskursen under det sena 1800-talet.⁵⁰⁹ Dessa tankar befinner sig fortfarande i omlopp under 1930-talet. Valda delar införlivas i de romaner som direkt eller indirekt tar upp frågan om samkönat begär, tydligast i Margareta Subers roman *Charlie* (1932) och i Agnes von Krusenstjernas *Pahlensvit*.

Samtiden drar alltså ofta en direkt parallell mellan feminism, maskulinitet och samkönat begär, något som de psykoanalytiska landvinningarna sedermera bekräftar. Som Fjelkestam konstaterar blir den psykoanalytiska förklaringen till homosexualitet nämligen efterhand den dominerande under mellankrigstiden.⁵¹⁰ Freuds *Tre avhandlingar om sexualteori*

508 Fjelkestam (2002), 92f.

509 Ibid., 92.

510 Fjelkestam (2002), 103. Om hur denna går igen i skönlitteraturen, se Fjelkestam 102ff. Fjelkestam (2002, 94) menar att både Freud och sexologerna uppdaterar en "lång, misogyn tradition": den innebär att kvinnors uppror mot sociala normer sexualiseras och tillskrivs avvikelser i förhållande till den könskomplementära doxans definition av vad kvinnlighet bör vara. Detta oavsett om homosexualiteten betraktas som medfödd inversion av sexualdriften (Ellis mfl.) eller som socialt och mental

(1905) ledde till viktiga skiften i sexualiteternas representation, framförallt på grund av tesen om pre-oidipal bisexualitet.⁵¹¹ Freuds studie ”Om psykogenesen i ett fall av kvinnlig homosexualitet” publicerades år 1920.⁵¹² Även om Freuds resonemang här bygger på en binär könsuppfattning där män/maskulinitet förknippas med aktivitet och kvinnor/femininitet med passivitet ifrågasätts även heterosexualitetens status som naturlig och ursprunglig.⁵¹³

Freuds studie från år 1920 är dock motsägelsefull på ett flertal punkter. Den innebär en tydlig, ”maskulinisering” av fallstudiens homosexuella

förvärvad (Freud). Båda uppfattningarna förekommer parallellt under mellankrigstiden. I den misogyn traditionen kan även österrikaren Otto Weininger införlivas. Redan år 1903 hade han slagit fast att maskuliniteten är en förutsättning för kvinnoemancipation samt att samkönad kärlek likaledes är en produkt av denna maskulinitet och en förutsättning för kvinnors ”överhöghet”. Weininger (2005[1903], 58f) slår fast att alla betydelsefulla kvinnor i maktposition, inklusive dem han haft nöjet att träffa, antingen är bi- eller homosexuella. Trots att man med nutidsglasögon har svårt att se gångna tiders uppfattningar som annat än patologiserande, har de trots allt kunnat spela en viktig roll för (en del av) samtidens kvinnor. Till exempel framhåller Esther Newton (2000, 178) att sexologernas tankar blev av central betydelse för Radclyffe Hall, uttryckligen eftersom de möjliggjorde ett avfärdande av 1800-talets romantiska, avsexualiserade väninnesdiskurs.

- 511 Fjelkestam (2002), 105. Som Fjelkestam framhåller kunde den ledande sexologen Havelock Ellis inte acceptera Freuds föreställning om människans ursprungligt polymorfa sexualitet eftersom den tanken låg för långt från den biologiska modellen för heterosexualitet. Freuds modell utmanar tanken om sexualitet som enbart tjänande reproduktionens syften, av naturliga skäl en provokativ tanke i samtiden. Men som Eva Borgström (2008, 10) framhåller är tiden efter sekelskiftet en ”sexualiserad tid”: ”det beskrevs och begreppslades, det kategoriserades och sorterades, det undrades och tänktes och tycktes” i takt med att ”den moderna kvinnligheten, manligheten, hetero- och homosexualiteten utmejslades”. Judith Roof (1996, xviii) understryker det narrativa elementet i fallet Freud: ”In the concluding ‘Summary’ to his 1905 ‘Three Essays on the Theory of Sexuality’, Sigmund Freud simultaneously narrates a brief history of human sexual development and his theory of it. It is not surprising that history and theory are entangled, since Freud’s theory of sexuality in 1905 is already narrative, performing a politic of sexualities in narrative terms and a narrative dynamic in sexual terms”.
- 512 Urspr. ”Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität”.
- 513 O’Connor & Ryan (1993), 32, 40.

flicka.⁵¹⁴ Utgående från både sexologernas och Freuds uppfattningar brukar den queert orienterade forskningen konkretisera de centrala representationerna av kvinnlig homosexualitet som tre samverkande M: "masculinity", "mirrors" respektive "mothering". "Masculinity" syftar i sammanhanget på föreställningen om att den homosexuella kvinnan egentligen är en mans själ instängd i en kvinnokropp, medan "mirrors" hänvisar till det förmodade orsakssambandet mellan homosexualitet och narcissism. "Mothering" aktualiserar i sin tur föreställningen om den homosexuella kvinnans problematiska modersrelation och hennes strävan efter att i kärleksrelationer med andra kvinnor finna ett moderssubstitut.⁵¹⁵

Ytligt sett tangerar *Chitambo* givetvis inte dessa samtidsdiskurser kring sexualitet. Som jag konstaterat ovan, kan romanen uppfattas som en utvecklingsroman med en heterosexuell, om än olycklig, kärlekshistoria i centrum. Tillskriver man däremot den explicita feminismen en större betydelse genom att också läsa den mot bakgrund av den samtida uppfattning jag kartlagt ovan, framträder enligt min mening en alternativ bild. Som jag ska visa innebär feminismen, framförallt i kombination med det införlivade pojkflickskapet, den maskulina symboliken och de queera ögonblicken, att Vega materialiserar maskulinitet och att hon därför också tangerar den "manhaftiga lesbianens" kontroversiella representation. Detta innebär att samtliga, ovan nämnda "M" blir aktuella, något jag ska återkomma till i romananalysen. Jag uppfattar därför att Freuds fallstudie kan vara relevant som kontextualiserande bakgrundsmaterial. Eftersom fallstudien hör till Freuds mindre kända⁵¹⁶ ska jag i

514 Fjelkestam (2002), 105, 107.

515 Allen (1996), 89; Fjelkestam (2002), 112-19; Björklund (2014), 20ff.

516 O'Connor & Ryan (1993), 30.

det följande kort beskriva den, och sedan relatera den till Vegas utvecklingsberättelse i *Chitambo*.

Psykogeneresen

Inledningsvis beskriver Freud bakgrunden till hur en aderton år gammal, ”vacker och förständig flicka av socialt högtstående familj” på föräldrarnas initiativ blivit hans patient.⁵¹⁷ Flickans föräldrar är upprörda över att dottern ihärdigt uppvaktar en äldre kvinna med dåligt rykte. Hur långt flickan gått i svärmeriet för den ”tivelaktiga väninnan” vet föräldrarna inte, men de påpekar att hon också tidigare intresserat sig för personer ”av kvinnokön”.⁵¹⁸ Freud resonerar kring förutsättningarna för ett åtgärdande av problemet:

Bedriften att undanröja den genitila inversionen, det vill säga homosexualiteten, har enligt min erfarenhet aldrig varit enkel. Jag har snarare fått konstatera att man endast kan uppnå det under speciellt gynnsamma omständigheter, och även då har framgången främst inneburit att man för den homosexuellt begränsade personen har kunnat frigöra den dittills spärrade vägen till det andra könet, att man alltså har återställt den fulla bisexuella funktionen. Det stod personen sedan fritt att låta den andra vägen, den som samhället förbjöd, växa igen; i enstaka fall skedde det också. Man måste ha klart för sig att även den normala sexualiteten bygger på en inskränkning av objektvalet, och i allmänhet har företaget att förvandla en fullt utvecklad homosexuell till en heterosexuell person inte mycket större

517 Freud (2002[1920]), 240. O'Connor och Ryan (1993, 30f) påpekar att fallstudien hör till Freuds minst kommenterade och menar att avsaknaden av namn på patienten innebär ett berövande av subjektskap, inte minst eftersom de övriga patienterna i fallstudierna försetts med pseudonym. Detta berövande reflekterar enligt skribenterna psykoanalysens fortsatta svårigheter i hanterandet av ämnet kvinnlig homosexualitet.

518 Freud (2002[1920]), 241. Det dåliga ryktet (förbindelser med både kvinnor och män) kompletteras av föräldrarnas övertygelse om att väninnan är prostituerad. Värre än själva förbindelsen verkar vara flickans eget rykte som redan påverkats i hög grad eftersom paret offentligt visar sig tillsammans. Den äldre kvinnan är dock upptagen på andra håll och flickans häftiga förälskelse verkar inte vara besvarad. Ett halvår efter flickans självmordsförsök tar föräldrarna kontakt med Freud för att ”återföra dottern till normalitet”. Problemet är dock att flickan saknar sjukdomsinsikt.

utsikter att lyckas än det omvända, fastän man av praktiska orsaker aldrig försöker göra det sistnämnda.⁵¹⁹

När Freud beskriver flickans intelligens och fysiska likhet med fadern tillskriver han dessa ”konventionella” iakttagelser en betydelse men poängterar att de inte är vetenskapligt underbyggda. Freud framhåller att flickans sätt att närma sig objektet är ”manligt”, eftersom hon ”visade den älskande mannens undergivenhet och grandiosa sexualöverskattning, avstod från varje narcissistisk tillfredsställelse och föredrog att älska framför att bli älskad”.⁵²⁰ Den undergivenhet som här åsyftas innebär alltså, paradoxalt nog, att fokus trots allt hamnar på initiativförmåga och (sexuell)aktivitet, i samtiden klart maskulint kodade fenomen.

Fallstudiens flicka hade tidigare uppvisat tydliga ”moderliga” tendenser. Men när hon så befann sig i den fas av puberteten då man, enligt Freud, återgår till det infantila oidipuskomplexet kom den för fallstudien avgörande besvikelsen över henne när modern (inte flickan) födde faderns barn. Detta ledde till att hon vände sig bort från fadern, från män överlag och från sin ”kvinnlighet” för att sedan ”söka ett annat fäste för sin libido”.⁵²¹ Freuds analys visade sedan att detta fäste var den äldre kvinnan, som samtidigt utgjorde en ersättning för modern.⁵²² Flickan intog med andra ord mannens ”roll” och utsåg modern till kärleksobjekt istället för fadern.⁵²³ Freud ägnar sedan denna nygamla kärlek till

519 Ibid., 244.

520 Ibid., 247f. O'Connor & Ryan (1993, 39f) påpekar att karaktäriseringen bygger på Freuds tidigare inlägg om narcissism från 1914: ”The terms of this characterisation derive from Freud’s metapsychology concerning love and gender, in particular his claims that women love narcissistically while men love ‘analytically’ with ‘complete’ object-love of the attachment type”. I sammanhanget kan man dra en parallell till en specifik typ av maskulin kvinna (butch) som Halberstam (1998, 101f) menar att huvudpersonen Stephen Gordon i Radclyffe Halls roman *The Well of Loneliness* representerar. Fallstudiens flicka uppvisar samma fysiska onåbarhet (”untouchability”) som Halberstams exempel och kunde eventuellt placeras i Halberstams historiska översikt som sträcker sig från Anne Lister, via Stephen Gordon, till 1950-talets ”stone butch”.

521 Ibid., 251.

522 Ibid., 249. Freud noterar att samtliga tidigare förälskelser hade varit äldre kvinnor och mödrar.

523 Ibid., 251.

modern förvånansvärt liten uppmärksamhet och går istället vidare med påpekandet att flickans drivkraft är trotsset och hämndlystnaden mot fadern som hon på alla upptänkliga sätt försöker och också lyckas provocera.⁵²⁴ Dottern har dock fortsättningsvis en problematisk och obearbetad relation till sin mor vilken nu ”aktiveras” som ett resultat av besvikelsen gentemot fadern.⁵²⁵

Via två något vaga stycken om flickans drömmar och om svårigheterna i samband med själva terapisituationen närmar sig Freud de speciella faktorer utanför själva traumat som han uppfattar som utslagsgivande i flickans fall. Här introducerar han maskulinitetskomplexet, det vill säga flickans tidiga behov av att kunna slåss som sin bror och hennes konkreta avund mot honom också i andra sammanhang. Freud slår fast att flickan är en ”kvinnosakskvinna” som i ett tidigt skede noterat den orättvisa frihetsfördelningen mellan könen och som protesterat mot ”kvinnans lott”.⁵²⁶ Avslutningsvis följer ett resonemang där Freud kullkastar sexologins uppfattning om ett tredje kön genom påståendet om att könskaraktär och objektval inte nödvändigtvis följer på varandra. Enligt sexologins modell borde en man med övervägande ”kvinnliga” egenskaper i sin karaktär följaktligen vara hänvisad till män som kärleksobjekt – så är ändå inte alltid fallet enligt Freud och samma gäller enligt honom för kvinnor. I kombination med fallstudiens inledningsresonemang som Freud på slutet återanknyter till, det vill säga att ”alla normala personer vid sidan av sin manifesta heterosexualitet uppvisar ett mycket betydande inslag av latent eller omedveten homosexualitet”⁵²⁷ presenterar han alltså psykoanalysens något ambivalenta svar på frågan om kvinnlig homosexualitet anno 1920. Avslutningsvis kopplar han sin teori också till frågan om kön:

(...)psykoanalysen kan inte upplysa om vad som innerst inne är kärnan i det som vi i konventionell eller biologisk mening kallar ”manligt” eller ”kvinnligt”, den övertar båda begreppen och lägger dem till grund för sina

524 Ibid., 252; O'Connor & Ryan (1993), 36.

525 O'Connor & Ryan (1993), 51.

526 Freud (2001[1920]), 261.

527 Ibid., 263.

arbeten. Vid dess försök att härleda dem längre tillbaka förflyktigas manlighet till aktivitet och kvinnlighet till passivitet, och det är för lite.⁵²⁸

Sammanfattningsvis lyfter studien alltså fram både samhällets betydelse för individens objektval och betydelsen av maskulinitet och femininitet – med en konstruktivistisk antydning om att allt detta eventuellt också har med social konvention, inte enbart med biologi att göra. Enligt Tiina Rosenberg uttrycker Freud en dynamisk syn på sexualiteter och väcker frågan om hur en rad sociala imperativ hindrar människor att ens fundera på någon av samma kön som en möjlig kärlekspartner.⁵²⁹ Studien ifrågasätter med andra ord indirekt heterosexualitetens status som enhetlig och naturlig och understryker de tvingande normernas betydelse som grund för individuella ”val”.

Vega: maskulinitet (-skomplex?) och feminism

Föräldraskapets symboliska betydelse är ett återkommande motiv i *Chitambo*. Föräldrarnas olikhet förankras i dottern via hennes namn och via den dopakt som beskrivs i romanens början. Namnet leder till att hon bär med sig både föräldrarna och deras konflikt, en konflikt som når utöver det konkreta gnabbet vid dopfunten och som synliggör hennes vacklan mellan konventionens Maria och frihetens Vega. Rent konkret leder föräldrarollerna i förlängning till att den (heterosexuella) samvaron med mannen omöjliggörs, vilket George C. Schoolfield skämtsamt framhållit genom påpekandet att Ta egentligen haft tur som slutligen lyckas fly undan en kvinna som vill agera både mor och far samtidigt.⁵³⁰ Schoolfields poäng är trots allt central för förståelsen av svårigheterna: den romantiska kärlekskarusellen uppvisar ett tydligt dissonant drag när Vega plötsligt ser (ner) på mannen i en fadersroll som plötsligt växlar till en modersroll. I båda sammanhangen reduceras dock mannen, liksom

528 Ibid., 264. Enligt Rosi Braidotti (1993, 170) bygger Freuds synsätt trots allt på dualism och på en förståelse av femininiteten ”in mainly biological terms.”

529 Rosenberg (2000), 97.

530 Schoolfield (1973), 244.

tidigare i både *Lars Thorman och döden* respektive *Det blåser upp till storm*, till ett barn (*C*, s. 171, 190).⁵³¹ Hatet mot Tas mor blir en drivande kraft för Vega och hon inser själv att hon slagits för sitt högmodsskull, *mot* Tas mor och hennes inflytande över sonen, och inte nödvändigtvis *för* Ta eller för deras gemensamma kärleksprojekt (*C*, s. 117). Här aktualiseras på nytt den maskulina moderns representation jag diskuterade i föregående kapitel: den införlivade maskuliniteten avtecknar sig mot en tydligt igenkännbar och kulturellt understödd, essentiell ”kvinnlighet” – vilket dessvärre sätter punkt för den likaledes kulturellt uppbackade, heterosexuella relationen till mannen.

Liksom i Freuds fallstudie betonas likheterna mellan den unga Vega och hennes far, något som ytterligare understryks i beskrivningarna av deras intensiva samvaro. Barndomen präglas av en stark idealisering av och identifikation med fadern eller med de män som utgör huvudpersoner i de gemensamma berättelserna, till exempel David Livingstone och Fernando Cortez.⁵³² Fadern fungerar ställföreträdande för dessa aktivt handlande och erövrande män via sin retoriska förmåga. Herr Dyster är en storslagen talare även om han i övrigt inte riktigt är någon ”Atahualpas hämnare”: han slösar bort sina pengar, är hypokondriker och skäller ut familjemedlemmarna i samband med sina hysteriska raseriutbrott. På grund av sin inlevelseförmåga blir han trots allt en trovärdig regissör för sina skådespel. Till exempel när Nansens expedition kommer iväg blir herr Dyster plötsligt ”morsk och karlavulen” och betar sig som om han själv lett expeditionen i hårt väder, ute på däck (*C*, s. 21). Herr Dyster är omåttligt stolt över att den läraktiga dottern brås på sin far (*C*, s. 44). Här har vi med andra ord romanens ”mimicry” i ett performativt nötskal – dottern imiterar sin fars retorik och den maskulinitet de tillsammans iscensätter via förebilderna. Resultatet i Vegas fall blir följaktligen en tydlig felimitation av kön som inleds tidigt och som utgör en

531 Schoolfield (ibid.) sammanfattar Tas funktion på motsvarande sätt: “He is not as much a lover as a child”.

532 De heroiska insatserna, liksom dödens funktion som fullbordan, markeras genom titelvalet. Chitambo är den ort i Afrika där David Livingstone slutligen dog.

tydlig kontrast till samtidens förväntningar på en liten flicka, detta långt innan hon blir medveten om dem.

Forskningen har ofta uppfattat denna fadersrelation som entydigt negativ och understrukit den vuxna berättarröstens ironi i förhållande till sitt barndomsjag. Till exempel menar Maria Lival-Juusela att ironin ger upphov till en opålitlig berättare.⁵³³ Jag uppfattar tvärtom att ironins roll inte bör överskattas eftersom den i första hand markerar en skillnad mellan berättare och fokalisator, det vill säga en förhållandevis naturlig, psykologisk och tidsmässig distans mellan den vuxna Vega och barnet Vega. Barnet upplever starkt och direkt, upplevelser som tydligt förmedlas till läsaren utan ironisk bismak, och som därför kan ses som identitetskapande, inte förtryckande. Som Helen Svensson noterat skildras fadern med värme och humor.⁵³⁴ Den ställvisa ironin föds i själva berättarsituationen, men är inte heller där entydig. Till exempel understryker den vuxna Vega ett flertal gånger det konstruktiva som faderns uppfostran fört med sig. Istället för att tränas i samma religiöst färgade underdanighet som klasskamraterna stimuleras hon till att vilja upptäcka det ”stora och goda”, något som bär henne genom livet:

(...) säkert är att då jag känner mig som mest hemma i tillvaron och fylld av mitt eget ödes ryttn, då återvänder jag gärna i andanom till det rum som herr Dyster till min ära så grundligt ommöblerade. Jag dröjer där, vederkvickt, såsom i min andes rätta hem. Ser jag mig om på väggarna finner jag samma symbolskrift som jag vet inristad i mitt eget hjärta. Jag ser de upphetsande bilderna, fantasiens lidelsefulla förespeglningar, jag ser de sällsamt brutna konturerna av okända kuster, och som ett ackompanjemang till allt detta hör jag min fars berättelser om män som trotsat döden i urskogarna och på världshaven för att kunna rita upp och benämna en enda liten prick på vår jords yta, män som trängt in i de arktiska regionerna där kolden utsläcker allt liv utom det hetaste: människotanken. (C, s.26)

Att hon av fadern förses med smeknamnet ”Pip” (efter skeppspojken i Melvilles *Moby Dick*) behöver inte heller ses som träning i undergivenhet utan som en i sammanhanget förhållandevis given rollfördelning mellan en äldre och en yngre person. Dottern både speglar och bekräftar sin far,

533 Lival-Lindström (2009), 226f, 229; Rees (1999), 202. Rees gör snarare en koppling till författarinstansen och resonerar kring huruvida denna omfattar de ideal romanen lägger fram.

534 Svensson (1973), 10.

men görs samtidigt delaktig i hans projekt och ges en avsevärt mycket friare och mer kreativ uppfostran än sekelskiftet i regel kan erbjuda flickor. I egenskap av vägledare ger fadern henne känslan av att vara utkorad och dessutom ett indirekt löfte om att hon en dag ska ta över efter honom (C, s. 26,45). Följaktligen inser hon också, trots sin vacklan mellan ytterligheterna, att hon är ett "Vega-väsen" samt att hennes far "träffat rätt" vid valet av okonventionellt namn komplett med symbolisk laddning (C, s. 31f). Jag uppfattar därför också att Lival-Juuselas föreställning om Vegas egen tolkning av barndomens äventyr som "källan till sin egen förvrängda självbild"⁵³⁵ på den här punkten kan diskuteras.

Identifikationen med fadern understryks ytterligare av den problematiska modersrelation jag tangerat ovan. Modern beskrivs som undfalande, inåtvänt religiös och präglad av sitt olyckliga äktenskap. Där far och dotter kastar sig i varandras armar av hänförelse förekommer inga ömhetsbetygelser mellan mor och dotter.⁵³⁶ Friheten hos fadern kontrasterar mot den fångelsestillvaro modern erbjuder (C, s. 34-37). Här förvandlas Vega obönhörligt till den Maria hon varken vill eller kan vara och berövas samtidigt möjligheten till aktivt subjektskap. Också dessa beskrivningar färgas av en säregen blandning humor, allvar och ironi som fungerar distansskapande i förhållande till den tortyr barnet upplever. Den fysiska upplevelsen av tvång och instängdhet dominerar trots allt: flätorna är så hårt åtdragna att det värker i skinnet, näsan blänker av ständigt tvättande, både underkläder och klänning spänner åt och handarbetet utförs i en "outhärdlig tvångsställning" (C, s. 36).

Liksom för flickan i Freuds fallstudie är faderns svek utslagsgivande för Vegas fortsatta liv och utgör en tydlig vändpunkt och en definitiv avslutning för hennes barndom. Hon uppfattar sveket som ett regelrätt "förräderi" (C, s. 70, 125). Med avgångsbetyget som en trofé i handen närmar hon sig fadern för att få ta del av det nya, hemlighetsfulla projekt han planerar. Avvisandet är häftigt och oväntat och sammanfattas i det ovan

535 Lival-Lindström (2009), 236.

536 Även här kan man dra en parallell till Sara Ellman, vars relation till modern beskrivs som dålig på gränsen till destruktiv. Jfr Meurer-Bongardt (2011), 418.

nämnda, förhatliga ordet ”fruntimmer”. Vegas personliga katastrof är ett faktum och hon reagerar så häftigt att hon blir svårt sjuk. För första gången upprättas nu plötsligt en kontakt mellan Vega och hennes mor (C, s. 65). Vega sjunker in i feberdrömmar och uppfattar bara moderns milda röst. Nu förändras Vegas inställning till henne successivt när hon inser hur modern tåligt och orubbligt vakar över henne. Samtidigt tar Vega för första gången ställning mot fadern, och ifrågasätter hans motiv (C, s. 66). Den hypokondriska herr Dyster är plötsligt helt frånvarande, intresserad som han är av all upptränklig sjukdom ända tills någon insjuknar på riktigt (C, s. 69). Styrkeförhållandet är därför förändrat. Modern utgör nu den tåliga och pålitliga parten, medan fadern framstår som undfallande och opålitlig. Plötsligt är det nu också modern, inte fadern, som förser sin dotter med det ”andliga spis”, som slutligen bidrar till att hon tillfrisknar (C, s. 70). Eftersom faderns roll i det intellektuella sammanhanget varit betydande, understryker detta skifte bytet av objektval – liksom flickan i fallstudien vänder sig Vega nu tydligt mot modern. I *Chitambo* blir det med andra ord uppenbart att en tillsvidare ytterligt problematisk relation till modern nu ”aktiveras”, uttryckligen när besvikelsen gentemot fadern innebär att han skjuts åt sidan.

Som framgått ovan kompletteras bytet av objektval enligt Freud av flickans intagande av mannens ”roll”. Han understryker också att flickans egentliga drivkraft är trotset och hämndlystnaden mot fadern. Medan Vega ligger på sjukbädden får hon sin inbjudan till farfadern, som herr Dyster i vredesmod brutit kontakten med. Hon placerar omsorgsfullt farfaderns brev under huvudkudden och bestämmer sig efter tillfrisknandet för att genomföra den ultimata hämndaktionen mot fadern:

Jag hörde på henne [modern] med ett överlägset småleende. Jaså, Dyster skulle bli ond, tänkte jag för mig själv. Och den lilla stälfadern i mitt inre kände darrande sin kraft. Utan att jag visste av det mognade blixtnabbt inom mig beslutet att trotsa herr Dyster. Min hjälplöshet var stor och mitt beroende alldeles påtagligt, så svag som jag kroppsligen var, men i mitt inre pågick en hemlighetsfull frigörelseprocess. (C, s. 72)

Tågresan till Tavastland aktualiserar barndomens teatraliska vändningar i samspelet med fadern: den femtonåriga Vegas reflektioner innebär ett konstant pendlande mellan det autentiska och det konstruerade. Hon

känner sig som ”den förklädda prinsessan”, ett konstaterande som förbryllar mer än det klargör: är hon en specifik prinsessa utklädd till något annat, eller en person som klätt ut sig till prinsessa? Skeendet kompliceras ytterligare av att hon i det följande beskriver sig som en ”avdankad grenadjär” och av att hon även i övrigt förankrar sitt handlande i det traditionellt maskulina framåtskridandet genom att benämna resan ”odysse”. Det teatraliska framstår som en medveten handling också i och med att Vega själv betonar skådespelets funktion: hon är invecklad i ett ”drama” vars ”scener” om och om igen glider förbi hennes syn (C, s.73).

Också i fortsättningen är symboliken, som jag ska återkomma till, maskulin och den förstärker därför det Freud i fallstudien valt att benämna maskulin ”roll”. I *Chitambo* övergår rollspelet i något som snarare liknar identifikation – men i vanlig ordning är gränsen mellan spel och verklighet, mellan roll och identitet diffus. Vega understryker bildningsgångens ”drama” – det är av avgörande betydelse men samtidigt ett skådespel med nogsamt konstruerade, (och maskulint heroiska) ”repliker” (C, s. 151). Hos farfadern ”förbrödrar sig” Vegas sinnen med ”elementen”. Skeendet uppvisar drag av primitivistisk pånyttfödelse där en återgång till det ursprungliga kombineras med idealistisk framtidsoptimism. Vega blir delaktig i en helhet som består av luft, sol och vatten och känner för första gången moder Jords ”kraftiga smekningar”(C, s. 81). Födsloprocessen i Kangais innebär en konsekvent ”felimitation” av könsmissiga, till synes triviala beteendemönster, och innebär en både symbolisk och konkret flytt från det urbana, passiva inomhuslivet till det rurala, aktiva livet utomhus. Nu tillåts Vega bli ”fri, karsk och spänstig” när hon lär sig spotta, svära och röka. Hennes händer som tidigare varit fjättrade vid handarbetet blir ”starka, rörliga och ömma” när de lär sig handskas med verktyg, tjärpytsar, grepar och knivar. Vega får leka indian, mata grisar och höns, rida och fiska. Hon klär sig i byxor och understryker det ”smutsstyva” i själva tyget (C, s. 82)– en blinkning till moderns sedesamma renlighetsiver i hemmet. Drängpojknarnas fria liv aktualiserar Vegas tidigare

avundsjuka mot stadens pojkar och deras sätt att fritt få ströva omkring medan hon själv sitter inne och syr korsstyggn:

Hade de inte underliga härliga saker för sig, drog de inte fram de mest lockande tingestår ur sina fickor, knivar, förstoringsglas, repstumpar, pipor, och gud vet vad, allt saker som bara fria människor förfogar över och som man använder när man går till storms mot livet. (C, s. 36)

I samtidslitteraturen är dylika reaktioner mot instängdhet och ofrihet visserligen inte särdeles ovanliga. Jag uppfattar ändå att antipatierna i *Chitambo* beskrivs som osedvanligt starka, också eftersom fokus så tydligt ligger på den fysiska begränsningen, inte enbart den psykiska. Den starka avunden mot pojkarna, i kombination med den bittra insikten om de diametralt olika villkoren för pojkar och flickor, påminner om det fenomen Freud i sin fallstudie valt att benämna maskulinitetskomplex. Medan Vega införlivar maskulinitet omförhandlas hennes avund mot pojkarna till feministisk medvetenhet: med Freuds terminologi växer hon i likhet med fallstudiens flicka upp till den ”kvinnosakskvinnna” hon i själva verket alltid varit. Hennes insupande av det maskulina hindrar alltså inte att hon vaknar feministiskt. Iförd sina smutsiga byxor ser hon plötsligt föräldrarnas förhållande avspeglas i farfaderns avsky inför farmodern, och gör, som jag visat ovan, en koppling till manliga våldshandlingar mot kvinnor. Det feministiska uppvaknandet innebär också att pusselbitarna kön, ras och klass sammantaget tillåts komplicera bilden av det strukturella förtrycket. Även om enskilda kvinnors förutsättningar självklart varierar till exempel på grund av klassbakgrund är de lika utsatta för patriarkaliskt förtryck, något som den vuxna berättarrösten omsorgsfullt tydliggör retroaktivt:

Jag vet ingenting om de kvinnor som i mitt land arbetar i stenbrott, koppargruvor, tegelbruk, i tändsticksfabriker, sågverk, träsliperier, pappersbruk, i spinnerier, bagerier, kvarnverk, tobaksfabriker, som livnar sig med matlagning, spetsknyppning, sömnad, tvätt, strykning, renskrivning, bokbinderi, stuveriarbete. Om jag också kände dem och hade sett deras böjda ryggar, deras trötta och slitna händer, skulle jag inte ha en aning om att det är dessa kvinnor, de rättslösaste och mest föraktade av alla, som med sitt hårda underbetalda arbete, sin dubbeltjänst i samhället och hemmet, lagt grunden till kvinnans frihet och gjort det möjligt för en och annan Nora

att öppna dörren till sitt hem och säga: Jag är först och främst människa!
(C, s. 146f)

Vega tar ställning mot enskilda mäns maktmissbruk, men lyfter samtidigt fram själva maskuliniteten som eftersträvansvärd. Romanen uppmontrar här till ett särskiljande av män och maskulinitet. Mot bakgrund av upplevelserna i Kangais ter sig maskuliniteten socialt konstruerad, inte minst genom de omsorgsfullt upprätthållna och imiterbara egenskaper och handlingsmönster som detaljerat beskrivs. Den maskulina identifikationen och feminismen hänger däremot ihop och är paradoxalt nog ett resultat av faderns insats. Det är uttryckligen tack vare de redskap fadern försett Vega med som hon vaknar till medvetenhet: ”Jag hade inte förgäves haft en läromästare som herr Dyster, inte förgäves lekt med stolta fullriggade barkbåtar som Trinidad, Conception, Victoria” (C, s. 152).

De feministiska strävandena tillåts också tala ut över sig själva och belysa ett allmänexistentiellt sammanhang. Trots det egna, privilegierade perspektivet och den införlivade maskuliniteten kan Vega urskilja sambandet mellan alla ”i sin rörelsefrihet hämmade klassers, kasters och individers hemliga revolutionära väg” (C, s. 126). I det inkrökta hemmet på Gräsviksgatan öppnas alltså ett fönster mot världen: kvinnorna uppgår i Vegas finländska folk, folket har i sin tur kopplingar till andra folk inte minst genom ”nöd, mörker och natt, slavjakt och brödrakrig” (C, s. 208). Sammantaget representerar de den mänsklighet och det ”universalliv” som jämte föreställningarna om den försonande döden utgör en hörnsten i Hagar Olssons författarskap.

Maskulin identifikation och parodi: symbolik, retorik och berättarperspektiv

Birgitta Svanberg har påpekat att det är ett ”falliskt universum” som Vegas livsresa företas inom.⁵³⁷ Den lilla Vega introduceras mycket riktigt

537 Svanberg (1995), 216.

i faderns värld i ett tidigt skede. Fadern beskrivs av det vuxna berättarjaget som oberäknelig, men agerar självutnämnd kung på sin egenhändig konstruerade scen, där den lilla dottern utgör en "scenfigur" (C, s. 27). Som citatet ovan visar, består kulisserna av "ödesskepp, hjälteskepp, erövrarskepp" (C, s. 23). Retoriken är maktfullkomligt övermodig, helt i enlighet med Vegas "heroiska instinkter" (C, s. 94). Den maskulina identifikationen blir en iscensättning och går via inflytelserika upptäckar- eller stormän som Fridtjof Nansen, David Livingstone, Fernando Cortez eller Alexander von Humboldt, män som trotsat döden på hav och i urskogar. Faderns projekt må vara beskrivet med ironisk distans av den vuxna Vega, men framställs samtidigt som ett slags handfast vägledning inför själva livet, "den stora upptäcktsfärden" (C, s. 26). Vega blir tidigt medveten om iscensättningens betydelse:

Herr Dyster hade verkligen en stor talang – skådespelarens, clownens, gyckelmakarens. Jag har i viss mån ärvt hans förmåga av förställning, men min mimiska konst är endast en blek kopia av hans. Den skiftande rörligheten i hans minspel, den diaboliska glansen i hans blick och hans gesters dräpande uttrycksfullhet, då han i sedvanlig karikerad form återgav en situation eller härmade en människa, var enastående och kan aldrig reproduceras. (C, s. 14)

Vega noterar också symbolernas betydelse och införlivar samtidigt faderns retorik: symbolerna "väcker själens åstundan till det som är stort och majestätiskt i tillvaron" (C, s. 25). Den majestätiska utkorelsen dominerar sedan framställningen i övrigt, också sedan Vega tagit avstånd från fadern som ett resultat av hans svek. Vegas hjärta är ett "stråtrövarhjärta" (C, s. 56) och den (feminina) "förklädnad" hon till vardags tvingas bära ska så småningom kastas av till förmån för den blanka rustning som fadern utsett åt henne, i "fantasiernas livrustkammare" (C, s. 58). Det "triviala" livet i skolan och hemmet beskrivs alltså som en förklädnad, något utbytbar, medan herr Dysters rustning överensstämmer med det autentiska eller rätta i Vega. Detta autentiska beskrivs storstilt ålderdomligt och ofta som kamp eller krig: havet som högmödig, fritt element är talande för just Vegas havsstad (C, s. 101). När barndomens hjältedyrkan aktiveras är det Atahualpas hämnare som med svärdens klirrande reser sig ur hennes inre (C, s. 148). När Vega träffar fadern och hans vänner förnimmer hon plötsligt ett lugn, som "stora härförare" kan känna inför ett "avgörande slag" (C, s. 135). I samband med att hon

röjer undan saker på sitt skrivbord för att få plats för Ida Aalbergs ros gör hon detta ”som en annan von Döbeln som inför drabbningen sopar rent sitt bord från kraftlöshetens medikamenter”(C, s. 149). I *Chitambo* presenteras med andra ord maskuliniteten som en ”fiktiv” konstruktion som produceras och upprätthålls av Vega själv. Bokens manliga karaktärer beskrivs, i likhet med både Lars Thorman i *Lars Thorman och döden*, Peter i *På Kanaanexpressen* och Herbert i *Det blåser upp till storm*, som försvagade och i någon mån effeminerade. Maskuliniteten, inte minst när den införlivas av en kvinna och därmed tas ur sitt förmodat naturliga sammanhang, framstår alltså som både imiterbar och parodierbar.

I kapitlet om *Lars Thorman och döden* visade jag på hur både karaktär och röst behjälpligt försöker konstruera maskulinitet. Läsarens uppmärksamhet förflyttas till textens maskulinitetsproduktion – både karaktären och rösten försöker producera maskulinitet i enlighet med förväntningarna, men lyckas enbart delvis. I *Det blåser upp till storm* byter både huvudperson och berättare kön – men den maskulina identifikationen består. Genom imitationen av en traditionellt maskulin berättarkonvention och genom växlingarna mellan berättarens och karaktärens fokalisering återupprättas en i det närmaste total berättarauktoritet. Greppet i *Chitambo* är betydligt mer lekfullt än så: det ”mimicry” som förverkligas innehållsmässigt går igen berättartekniskt som ett parodierande av den maskulina retorik genom vilken romanens manliga bifigurer, framförallt herr Dyster, upprätthåller sin position. I sin läsning av Djuna Barnes *Nightwood* (1936, sv. *Nattens skogar*) framhåller Sarah Hayden:

Nightwood is a novel about questioning gender as a weighty costume we unthinkingly put on, and call nature, without thinking to consider an alternative; and it is about all that we lose by limiting ourselves to unitary identity. It overflows with images of imposture, artifice and falsehood”.⁵³⁸

Också i *Chitambo* understryks parodierandets och det artificiellas betydelse både av förklädnadsakterna och av de talrika hänvisningarna till det teatraliska. Den maskulina symbolik jag beskrivit ovan kompletteras av den retorik som likaledes ter sig medvetet överspelad. Ofta står det

klart att berättaren förmedlar en barndomsupplevelse som hör det förflutna till, men som i minnet fortsättningsvis skimrar av storslagenhet:⁵³⁹

När jag blev stor, trodde jag som barn, skulle jag utan vidare bli ett med detta andra hemlighetsfulla väsen och undfå all den makt och härlighet som hörde det till. Härskaror skulle slita sig till mig, vänner skulle gjuta sitt hjärteblod för mig och segerns tecken skulle lysa på min panna. (C, s. 46)

Lika storslagen är romanens havs- och kampretorik. När vägen till det inre plötsligt står öppen i samband med det inledande kapitlets storstädning, upplever Vega en vision som innefattar de mystiska, vita segel (C, s. 8) som sedan driver henne att relatera episoder ur barndomen. Som ett "insegel" och för att markera hennes "särställning i tillvaron" vill fadern döpa henne till "Fram" efter Fridtjof Nansens skepp (C, s. 27). Till en början associeras frihetsdrömmarna med just havet som fritt element, helt i enlighet med de mytiska sjöfararbragdernas historia. Känslolivets tvära omkastningar leder till att Vega känner sig som en seglare i byigt väder när hon styrs av vindpustarna ur "själens nejder" (C, s. 30, 38). Fruntimmerskapets "blindskär" och andra "stillastående vatten" ska så småningom ersättas av de fria fjärdarna (C, s. 82). När herr Dysters samlade indignation detonerar i hemmet knakar lägenheten i sina fogar som "ett skepp på stormande hav" (C, s. 95), när han inser familjesammanhangets litenhet i förhållande till den egna heroismen fladdrar hans rockskört snart för "fria vindar" (C, s. 153). Havsliknelserna och vindsymboliken kompletteras sedan av den krigs- och kampretorik jag beskrivit ovan: Atahualpa och hans självutnämnda hämnare, det vill säga Vega, dyker upp ett flertal gånger i romanen för att ge uttryck för den mäktiga stridslust som fyller henne (C, s. 43). När hennes feministiska engagemang vaknar hör hon en "stridsfanfar" (C, s. 147), höjer "upporsfanan" (C, s. 150) och står redo, stark som "en pelare" (C, s. 154), alternativt som ståndaktig och modig soldat (C, s. 159). Vega kan visserligen fara upp, som "stungen av en dolk" (C, s. 133), men när hennes planer går om intet sticker hon sitt svärd tillbaka i slidan (C, s. 48) – ett ordval som i sammanhanget ter sig ofrivilligt komiskt. Mer medveten

539 Också Rees (1999, 204) påpekar att den införlivade feminismen uttrycks med hjälp av barndomens heroiska retorik, som alltså bevarats.

blir komiken när Vega jämför hemmets möbler med trettioåriga krigets veteraner, buttra och hetlevrade som de ju är (C, s. 95).

Eva Haettner Aurelius har lyft fram de parodiska texternas sätt att visa på sig själva som språklig konst samt parodins funktion som en lek med litterära konventioner – som fenomen blir parodin därför exemplarisk för litteratur och litteraturens sätt att fungera överhuvudtaget.⁵⁴⁰ Haettner Aurelius menar att frågan om huruvida parodin är komisk, ironisk, destruktiv, aggressiv eller konstruktiv måste besvaras i relation till de enskilda fallen. Hon poängterar dock att den gemensamma termen för parodins olika funktioner är ”distans” – parodin distanserar sig i förhållande till förlagan. Den imiterade texten skapar då, tillsammans med den imiterande texten en ny text. Denna ”nya” text kan i sin tur sättas in i nya sammanhang. Till exempel kan den relateras till den parodierade textens genre och ge upphov till en mångfald av innebörder.⁵⁴¹

I feministiska och/eller queersammanhang har genusparodier av olika slag tillskrivits stor betydelse.⁵⁴² Också här handlar det om förhållandet mellan det parodierade och det parodierande, och det könsgrulande ”nya” som då uppstår. Ett parodiskt imiterande av kön innebär att femininiteten avnaturaliseras och visar sig som något som inte existerar före själva iscensättandet av densamma. Judith Butler har som känt sedermera, i både *Gender Trouble* och *Bodies That Matter* (1993) utvecklat tanken om att det är själva föreställningen om ett givet original som

540 Haettner Olafsson (1985), 6. För en genomgång av parodins betydelse för olika litteraturvetenskapliga inriktningar och skolor och en för en allmän diskussion kring svårigheterna med att utarbeta en entydig typologi för parodin, se Haettner Olafsson (1985), 5-15.

541 Ibid., 10.

542 Dock hävdar Butler (1999[1990], 174f) att den feministiska teorins representanter inte alltid sett med blida ögon på parodiska identiteter som uppstår som ett resultat av drag eller olika varianter av cross-dressing. Men som Maria Karlsson (2004, 52) påpekat hotar cross-dressing könsordningens stabilitet och det finns därför ”all anledning” för feministisk forskning att fortsätta studera om och hur yttre attribut – klädsel, smink, mimik, gestik, tonfall etcetera - är könskodade och vilken betydelse detta ska tillskrivas.

parodieras.⁵⁴³ I *Chitambo* är det inte enbart femininiteten som avslöjas som konstruktion – som jag visat ovan går maskuliniteten samma öde till mötes. Samtidigt skiljs maskulinitet och misogyni åt: herr Dysters utspel bygger inte sällan på övertydlig misogyni medan Vegas maskulinitet tvärtom banar väg för hennes feminism. Hennes parodierande, i egenskap av queer strategi, leder alltså till att maskuliniteten återuppstår i ett nytt sammanhang och uttryckligen i konstruerad form, samtidigt som förekomsten av ett original ifrågasätts. Butler beskriver fenomenet:

Although gender meanings taken up in these parodic styles are clearly part of hegemonic, misogynist culture, they are nevertheless denaturalized and mobilized through their parodic recontextualization. As imitations which effectively displace the meaning of the original, they imitate the myth of originality itself.⁵⁴⁴

I sin analys av romanen betonar Meurer-Bongardt berättarens ironiska distans och menar att porträttet av herr Dyster blir en parodi på det nietscheanska övermänniskoidealet.⁵⁴⁵ I sin analys framhåller Lival-Juusela visserligen att läsaren så småningom blir införstådd med att röstent, som enligt henne tillhör en opålitlig berättare, parodierar fadern men understryker de dystra följderna: faderns begär och behov dominerar och leder till ett symboliskt, ”penetrerande våld”.⁵⁴⁶ Ellen Rees menar att den äldre Vega via ironin både hånar och idiotförklarar sitt yngre jag, vilket bidrar till att läsaren börjar betvivla den idealism som framförs.⁵⁴⁷ Jag uppfattar tvärtom att parodierandet leder till ett ogiltigförklarande av faderns symboliska auktoritet samt att det uttryckligen förstärker den vuxna Vegas roll som pålitlig berättare, hennes tydliga distans och (numera) humoristiska förhållningssätt till både barndomens vedermodor och till sitt tidigare jag. Hållningen understryks via ordval som snarast ger uttryck för cynisk humor: Vega föds ”naturligtvis” år 1893, samma år som Nansen inledde sin expedition.⁵⁴⁸ Vega föreställer sig föräldrarnas första möte, under vilket det ”gunås” inte behövdes mer

543 Butler (1999[1990]), 175; Butler (1993), 125.

544 Ibid., 176.

545 Meurer-Bongardt (2011), 143.

546 Lival-Lindström (2009), 232f.

547 Rees (1999), 202.

548 Jfr Lival-Lindström (2009), 232.

än en blombukett för att få till stånd en förlovning (C, s. 20) – samma ”gunås” blir aktuellt när Vega resonerar kring de hinder världen bjuder på: sådana är ”gunås” en flickas väg kantad med (C, s. 82). Ordet ”riktigt” återkommer ett flertal gånger: det goda humöret ”riktigt” blänkte hos herr Dyster, och när han kom hem måste han ”riktigt” ha känt hur inklämd han var i egenskap av storslagen man i ett torftigt hem (C, s. 10, 15). Dotterns storslagenhet blir tydlig tidigt, till exempel när hon upplever det som en ”riktig” fröjd att hänge sig åt hemmets kopparstick föreställande ”Cooks död den 14 februari 1779” (C, s. 24). Senare, när hennes hjärta fröjdar sig över att hon blivit feminin medelpunkt i faderns manliga sällskap, ”riktigt” gonar hon sig i solen (C, s. 31).

De parodiska inslagen leder till frågor om berättarinstansens trovärdighet. Berättartekniskt följer *Chitambo* i stort sett den modell jag beskrev i föregående kapitel om *Det blåser upp till storm*. Båda romanerna etablerar tydligt två versioner av jaget, ett yngre och upplevande/fokaliserande jag, samt ett äldre berättande jag, som ”lyser” upp det yngre men som ofta griper in för att själv fokalisera eller för att ställa till rätta och tydliggöra. Jag uppfattar dock att tyngdpunkten vad gäller fokaliseringen i *Chitambo*, i högre grad än i *Det blåser upp till storm*, ligger på den äldre Vega. Detta beror förmodligen på att den tidsmässiga och psykologiska distansen mellan den yngre och den äldre Vega är betydligt större än mellan den yngre och den äldre Sara, som börjar berätta kort efter att händelserna ägt rum. Men också i *Chitambo* är perspektivet ofta, till exempel vad gäller porträttet av herr Dyster, förrädiskt dubbelt: å ena sidan framträder barnets uppfattning och självklara idealisering av fadern tydligt, å andra sidan ingriper det äldre berättarjaget ständigt i syfte att avslöja hans person som alltigenom snål, hypokondrisk och hysterisk, samt hans maskulinitet som en föreställning. Jag uppfattar dock inte att någon diskrepans som skulle signalera opålitligt berättande kan skönjas mellan berättarjaget och den implicita författaren.⁵⁴⁹ Stängt taget finns

549 Denna diskrepans konstituerar enligt James Phelan (2005, 49) ett opålitligt berättande: “a character narrator is ‘unreliable’ when he or she offers an account of some event, person, thought, thing, or other object in the narrative world that deviates from the account the implied author would offer”.

det ingenting i texten som uppmanar oss att ifrågasätta Vegas rapportering – hon har bevisligen överlevt barndomen och kan välja hur hon förhåller sig till den. Jag uppfattar därför, i motsats till Lival-Juusela, att berättaren bör uppfattas som pålitlig.⁵⁵⁰

Vegas agerande leder till att maskuliniteten avslöjas som en parodierbar konstruktion – den är med andra ord inte en automatisk identifikation reserverad för mannen, utan en uppsättning egenskaper öppna att införlivas av både kvinnor och män. Samtidigt införlivar Vega det parodi-erade och banar i min tolkning väg för en kvinnlig, maskulin position. Detta synliggör den identitetens dubbelhet jag inledningsvis kartlade med hjälp av Tuija Pulkkinens resonemang kring identiteten som politisk kategori: ett erkännande av identitetens konstruerade natur innebär inte att den skulle kunna avfärdas som icke-autentisk. Det maskulina, ”sanna jag” Vega ständigt, direkt eller indirekt, återkommer till bör alltså tillskrivas betydelse som just den inre sanning hon framhåller att det är – men bör samtidigt ses som det komplicerade resultatet av de identitetsskapande processer jag beskrivit ovan. Den ”kvinnligena identitet” som Meurer-Bongardt menar att Vega närmar sig, ett resonemang som pekar framåt mot ett formerande av en specifik identitetskategori, kan därför enligt min mening inte bli aktuellt.⁵⁵¹

Maria: ”kvinnligheten” som maskerad

Namnparet Vega-Maria blir i *Chitambo* själva symbolen för disharmoni

550 Humorn lägger naturligtvis sordin på feminismen och den distans den åstadkommer kan också ha fungerat som feminismbuffert i samtiden. Utan distansen hade romanens feministiska, pamflettaktiga patos förmodligen blivit för starkt och hade kunnat skymma sikten för det psykologiska. Till exempel låter begreppet ”min kampglada feminism” klart förmildrande jämfört med till exempel ”min feminism”.

551 Meurer-Bongardt (2011), 423. Här kan en jämförelse med Pauliina Haasjokis (2009, 57) queerläsning av *Kinesisk utflykt* vara på sin plats eftersom jag uppfattar att skeendet påminner om Vega Marias process i *Chitambo*: ”*Silkkimaalaus* kuvaa itsen etsimisen, mutta ei kehkeytymistä kohti identiteettikategoriaa”. *Kinesisk utflykt* beskriver ett sökande efter jaget, men inte en utveckling mot upprättandet av en identitetskategori”. (övers.EK)

och könsmässig ambiguitet – ett faktum som forskningen enats om. Det vuxna berättarjaget understryker att namnet tydliggör en kamp som förs om hennes själ, samt att de båda namnen ”var symboler för okända makter som tycktes vilja sönderslita mitt eget vardande och ångestfyllda jag, vilket inte kände sin grund och inte visste sitt väsens namn (C, s. 30). Föräldrarnas inflytande är, som jag visat ovan, av avgörande betydelse i sammanhanget, eftersom de också tillåts representera var sin svartvita könskonvention – det passivt inåtvända feminina och det extrovert maskulina. Även om Vega Maria i ett tidigt skede definitivt väljer att kalla sig enbart Vega (C, s. 32) vacklar hon i sin övertygelse ett flertal gånger och förmår inte övervinna sin trygghetslängtan. Skeendet visar på hur lockande den konventionella femininiteten ter sig, i och med att den är socialt och kulturellt understödd:

Jag vet inte vilketdera namnet jag skall förbanna. Min längtan till Marias trygga, skyddade och inom sig slutna värld – en värld som ligger så nära jorden att alla förskansningar håller och ingen kosmisk gungning kan förnimmas – har jag aldrig förmått övervinna. När jag ser de lyckliga människorna som har ”en egen vrå på jorden”, där osynliga murar av kärlek och förståelse skyddar dem för de skarpaste vinddragen, säger jag till mig själv: Allt detta kunde även du ha haft, om du hade vetat att ta vara på lyckan när hon erbjöd sig. I stället har du nu dina ensamma kvällars självförbräelser och kväljande vemod. Men när jag sedan blickar djupare in i deras lycka och ser priset till vilken den är köpt, ser den hårda likgiltigheten för all nöd och ensamhet som inte tränger innanför de skyddande murarna, då tänker jag: Ack, detta är inte ett människohjärta till för. En vidare, djupare och mera allomfattande gemenskap står för min inre syn, en gemenskap som inte är byggd på att utestänga, och som en vindil drar genom min själ aningen om att en sådan gemenskap står att vinna endast genom farliga vågstycken och stora förluster. Därav sluter jag mig till att jag till min innersta natur är ett Vega-väsen och att min far träffat rätt, då han döpt mig till det okända och farliga bortom gränsen av det närmast tillhandsliggande. (C, s. 31f)

Som jag konstaterade ovan, uppfattas den påtvingade ”flickigheten”, som en förklädnad, medan rustningen – likaledes en förklädnad, men en maskulin sådan – representerar det skenbart autentiska. På tåget till Kangais satt som bekant en ”förklädd” prinsessa. Denna förklädnad byts sedan ut mot den motsatta i form av den ”felimitation” av maskulina egenskaper jag beskrivit ovan. Men liksom sömnaden tidigare användes för att dölja boken och dess bildningsresurs, verkar flickigheten plötsligt återkomma, som den mask som döljer den införlivade maskuliniteten.

Att masken är ”ovärdig” och att det är ett ”hånfullt öde” som tvingat in Vegas ”ande” bakom den står också klart (C, s.142).

Sammantaget osäkrar detta plötsliga, nya byte de vedertagna föreställningarna om maskulinitet och femininitet och ställer både frågan om vad/vem som döljs, och vad/vem som döljer. Allt kulminerar i det kapitel kallat ”De sköna vilda kanariefågeln”, som könsmissigt ter sig som romanens brokigaste. Den tonåriga Vega konstaterar att världen hade upphört att vara stabil. Minnet av storstrejkstiden lever fortfarande och man fantiserar livligt om den ryska revolution alla går och väntar på (C, s. 119f). I det dysterska hemmet jäser det likaledes när herr Dyster samlar sina vänner för att ta del av Doktors socialistiskt färgade profetior. Den unga Vega är vid det här laget både ”lärd och beläst” (C, s. 124) men drabbas ändå av romantisk knäsvaghet när den inflytelserika men ideologiskt suspekta Doktorn gör entré. Barndomens hjältedyrkan aktualiseras med andra ord igen, men utmynnar nu i ett ambivalent återgivet svarmeri: ”Men jag var en *kvinn*a, jag ville ha honom för mig själv! Vid hans sida ville jag strida, som hans närmaste *man* (C, s. 134, min kurs.).

Vega inser att hon är utestängd från männens värld men understryker samtidigt att hon överhuvudtaget inte intresserar sig för deras ”exklusivt manliga förehavanden” (C, s. 125f). Tvärtom tar hon aktivt ställning mot dem: hon uppfattar dem som outvecklade och komiska. Det enda som intresserar henne är förälskelsen i Doktorn, och hon insisterar därför, till moderns häpnad, på att få bära in kaffebrickan till herrarna. Inför männen förvandlas hon plötsligt från högmodig och beläst frihetskämpe till fnittrande flicka, i en roll som kombinerat aptitligt objekt och spegel för männen. Medan herr Dysters gamle vän, Gubben Hård, klappar henne ”på skinkorna” skrattar hon beredvilligt åt de återanvända historier hon hört otaliga gånger förut. Samtidigt bevarar hon sitt dubbelperspektiv och iakttar männen, ”såsom en äldre människa iakttar barn” (C, s.130, 132). När Doktorn så gör entré blir skeendet om möjligt ännu mer ambivalent: herr Dyster kommenderar sin dotter att hämta mera kaffe, varpå hon vägrar – hon är visserligen vettskrämd inför eventuella reprimander men fast besluten om att inte bära in några

nya kaffebrickor. Hon blir akut medveten om Doktors magnetiska blick som nu riktas mot henne. Nu dämpas däremot svärmeriet och Vega jämför sitt plötsliga lugn med den stora härförarens inför ett slag och hon möter Doktors blick med sin ”jämbördighets överlägsna lugn”, samtidigt som hon själv inser att hans ”bottenlöst egenkära” leende i själva verket tillhör en förförare (C, s. 135).

Hur ska man då förhålla sig till dessa plötsliga växlingar mellan nykter insikt och till synes frivillig självuppgivelse, mellan det traditionellt maskulina och det minst lika traditionellt feminina? I kapitlet sammanfattas den dubbelhet som i övrigt sätter sin prägel på hela romanen: de kursiverade mellanpartierna i vilket ett bräckligt och ångestfyllt jag söker bekräftelse av en svikande man bryter konsekvent mot den feministiska, och enligt min mening maskulina, identifikation som barndomsberättelsen bidrar till att etablera. Av någon orsak återkommer Vega i kapitlet om kanariefåglarna till den ”förklädnad” hon tidigare tagit avstånd från. Som jag beskrivit ovan, blir förklädnadstemat i romanen ett led i en allmän relativisering av kön: på grund av Vegas ständiga vacklan mellan ytterligheter verkar identiteten konstitueras av de återkommande bytena av mask, av en säregen kombination av det dolda och det som döljer. I en uppmärksam och numera klassisk artikel från år 1929 tar psykoanalytikern Joan Rivière upp frågan om ”kvinnligheten” som just maskerad.⁵⁵² Rivières poäng är att intellektuella kvinnor som strävar efter maskulinitet kan ikläda sig en ”mask av kvinnlighet” för att avvärja ångest och en förväntad vedergällning från männens sida.⁵⁵³ Den ”kvinnlighet” Rivière beskriver framstår, trots hennes ordval (”womanliness”), som en överbetonad femininitet, präglad av heterosexuellt, erotiskt koketteri.

I artikeln upprätthåller Rivière skenbart en föreställning om en naturgiven ”kvinnlighet”, men slår sedan fast att det mellan denna ”kvinnlighet”

552 Om de olika tolkningarna av artikeln inom forskningen, se till exempel Heath (1986); Butler (1999[1990]); Case (1993). Också Teresa de Lauretis (1994) anknuter sporadiskt till artikeln i boken *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994).

553 Rivière (1992[1929]), 19.

och maskeraden i själva verket inte finns någon skillnad.⁵⁵⁴ Men om femininiteten, och därför även maskuliniteten, är en föreställning leder detta till frågan om vem som i så fall iscensätter vad, för vem och varför. Rivière åskådliggör med hjälp av både enskilda patientfall och vardagsiakttagelser av kvinnor i bekantskapskretsen, hur kvinnor som i själva verket är tekniskt eller intellektuellt kompetenta, aktivt döljer denna kompetens i samröre med män, och i stället tar på sig en understrukt feminin och förförisk mask. Ett specifikt patientfall tilldrar sig Rivières intresse: en amerikansk kvinna, rutinerad både i egenskap av talare och skribent, ville via analysen bearbeta den ångest och det starka behov av att bli lugnad som infann sig efter varje viktigt framträdande. Hon sökte sig tvångsmässigt till manliga fadersfigurer som efter flirt och koketteri kunde ge henne uppskattning, både i form av komplimanger för själva framträdandet och sexuell uppmärksamhet.⁵⁵⁵ Rivière understryker dock att kvinnan samtidigt hade medvetna rivalitetsföreställningar och idéer om sin egen överlägsenhet, uttryckligen i förhållande till många av dessa fadersfigurer vars uppmärksamhet hon sedan trots allt sökte. Detta bottnar i hennes olösta konflikter med föräldrarna – rivaliteten med både modern och fadern hade tidigare varit mycket stark. I vuxen ålder bygger så hennes intellektuella arbete enligt Rivière på en tydlig identifikation med fadern, dock hade ungdomsåldern präglats av en medveten revolt mot honom, innefattande både rivalitet och förakt.⁵⁵⁶ Iklädandet av masken blir här ett sätt att ”blidka hämnaren”, det vill säga att undgå vedergällning uttryckligen från faderns sida. Att framträda med sina intellektuella förmågor, var som att uppträda med ett synligt resultat av faderns kastration – med rädsla för straff som direkt följd. Den trygghet Vega kopplar till namnet Maria och som hon följdriktigt

554 Rivière (1992[1929]), 21. Heath (1986, 49) tydliggör: “In the masquerade the woman mimics an authentic – genuine – womanliness but then authentic womanliness is such a mimicry, is the masquerade (‘they are the same thing’); to be a woman is to dissimulate a fundamental masculinity, femininity is that dissimulation”.

555 Ibid., 20

556 Ibid.

betonar i citatet ovan, sammanfattar Rivière i den trygghetsaspekt som också bottenar i en tvångsmässig ”omvändning”:

Syftet med det tvångsmässiga handlandet var således inte enbart att hon [Rivières patient]ville framkalla en vänlig inställning från mannen, huvudsakligen var det att tillförsäkra sig om trygghet genom att maskera sig som oförvitlig och oskyldig. Det var en tvångsmässig omvändning av hennes intellektuella prestationer, och tillsammans formade de två tendenserna ”dubbelheten” hos en tvångsmässig handling – på samma vis som hennes liv i stort bestod av alternativt maskulina eller kvinnliga aktiviteter.⁵⁵⁷

Det sena 1990-talets diskussion kring performansens betydelse för till exempel butch/femme-positionerna lät sig tydligt inspireras av Rivières resonemang – de blir ett ironiskt-parodiskt ogiltigförklarande av hela den ”falliska ekonomin”.⁵⁵⁸ Överlag problematiserar Rivières studie föreställningen om ett givet original, medan maskeradtemat fäster uppmärksamheten vid det performativas betydelse i sammanhanget. Detta möjliggörs eftersom hon, som Butler noterat, koncentrerar sig på ett slags mellantyper (”intermediate types”), som suddar ut gränsen mellan homo- och heterosexualitet och därför också implicit utmanar Ernest Jones inflytelserika kategoriseringar av kvinnlig sexualitet som Rivière nämner i början av sin artikel.⁵⁵⁹ Rivières resonemang kan med andra ord bidra med en klagörande bakgrund för den könsmässiga komplikationen i fallet Vega/Maria. Ju äldre Vega blir, desto starkare växer sig hennes trygghetslängtan och samtidiga strävan efter att rätta sig efter förväntningarna, trots den starka identifikationen med fadern och de förebilder han indirekt representerar. ”Kvinnligheten”, i betydelsen överbetonad femininitet i kombination med heterosexuellt svärmeri,

557 Rivière (1992[1929]), 21. Observera att ordet ”feminine” i originalet översatts till ”kvinnlig” – “das ewig Weibliche” blir i översättningen synonymt med uttrycket “den fullt utvecklade femininitetens väsentliga natur” (s. 25). Feminin och kvinnlig används alltså här parallellt för att markera samma fenomen. Citatet ovan lyder i original ”Thus the aim of the compulsion was not merely to secure reassurance by evolving friendly feelings towards her in the man; it was chiefly to make sure of safety by masquerading as guiltless and innocent. It was a compulsive reversal of her intellectual performance: and the two together formed the ‘double-action’ of an obsessive act, just as her life as a whole consisted alternately of masculine and feminine activities.”

558 Case (1993), 300.

559 Butler (1999[1990]), 64.

blir den mask som fyller funktionen av att dölja den redan införlivade maskuliniteten. Eftersom denna maskulinitet teatraliskt byggs upp av heroisk retorik och är en imitation av mer eller mindre fiktiva förebilder, framstår även denna som en konstruktion, oavsett det faktum att den döljs av femininitetens mask. Detta konstituerar *Chitambo* som förklädnadsroman: vad vi sist och slutligen har är en lager på lager- modell av mer eller mindre fiktiva föreställningar kring kön och identitet. Hela processen underbygger sammantaget föreställningen om att ett givet original trots allt står att finna och gör gräsen mellan det sanna jaget och förklädnaden otydlig.

***Cross-dressing* och queera ögonblick**

Som jag konstaterade i samband med analysen av *Det blåser upp till storm* återfinns det potentiellt subversiva i de undersökta texterna inte sällan i form av så kallade queera ögonblick – passager där det skenbart normala för en kort stund krackelerar som ett resultat av något antytt eller dissonant. Som jag visat är romanernas utgångsläge sällan inställt på könsmässig förändring; upplägget kan utan överdrift kallas både heteronormativt och könskomplementärt. Även i *Chitambo* är de icke-heterosexuella referenserna effektivt kamouflerade i textmassan, vilket ofta är fallet i den litteratur Liv Saga Bergdahl kallat ”kodad”, det vill säga litteratur som inte explicit lägger fram samkönat begär som ett synligt tema men som trots allt tar upp det i någon form.⁵⁶⁰ Som Martha Vicinus understrukt, bör man vara uppmärksam på det som kan benämnas ”nuance, masks, secrecy and the unspoken”⁵⁶¹ om man vill få syn på samkönade begärskonstellationer i historien. Samma sak gäller givetvis för manifestationer av dessa i skönlitteraturen.

Textens queera inslag fäster på nytt uppmärksamheten vid de tre ”M” jag nämnde tidigare, det vill säga ”Masculinity”, ”Mirrors” och ”Mothering”, eftersom samtidens föreställningar om kvinnlig homosexualitet tenderar

560 Bergdahl (2010), 280.

561 Vicinus (1993), 434.

att kretsa kring dessa. Det "M" som står för "Masculinity" representeras i *Chitambo* av införlivandet av den kvinnliga maskulinitet jag beskrivit ovan. "M":et i "Mirrors" syftar på det spegelmotiv som är vanligt förekommande i litteratur som tangerar samkönat begär, detta på grund av den vedertagna kopplingen som ofta gjordes mellan homosexualitet och narcissism. Också i teoribildningen kring narcissism är spegelbilden ett återkommande inslag.⁵⁶² Under 1800-talet länkades speglingsmotivet explicit till kvinnlig sexualitet, både inom litteratur och konst. I kvinnliga författares texter är det kontroversiella motivet laddat, inte minst eftersom avspeglingen är knuten till föreställningar om identitetsskapande processer.⁵⁶³ Den narcissistiska kvinnan blir en samhällsfara eftersom hon drar sig undan manligt inflytande när hon uppslukas av sig själv – eventuellt så till den grad att en annan kvinna blir en ersättning för kärleken till det egna jaget.⁵⁶⁴

Också Vega försöker, med spegel i hand, "lösa sfinxens gåta", det vill säga utreda vem hon *egentligen* är (C, s. 142). Sfinxen representerar "det stora okända" för Vega och eftersom skapelsen är hennes egen kan hon också urskilja dess "outgrundliga stenleende" i sitt inre (C, s. 102). "Vad b e t y d e r Vega Maria Eleonora", frågar hon sig sedan: den "ovärdiga" mask hon tvingas bära antas dölja hennes "ande".⁵⁶⁵ Självbespegladets lockelse blir uppenbar, men också det destruktiva i all form av självbespeglning: spegelbilden avslöjar Vegas klarsynta öga som ett "spräckligt slemdjur" och föreställningen om något obesudlat rent och äkta grumlas därför. Associationen till sfinxen och dess koppling till förstelning framstår som dekadent, framförallt i kombination med den raffinerade bild som uppstår när Vega kommenterar spegelbildens "döda" pupill i förhållande till dess "levande" iris som sammandrar och vidgar sig turvis (C, s. 142). Sfinxen hör till dekadensen bildgalleri och komprimerar dess

562 Fjelkestam (2002), 113.

563 Ibid., 113f.

564 Fjelkestam (114, 93) exemplifierar med Bell von Wenden i Pahlensviten: (...) "att famna en bild snarlik en själv, fastän vackrare och mera utvecklad, det är att söka forma sig efter fullkomligheten".

565 Namnet Eleonora anspelar sannolikt på Ibsens Nora och markerar det feministiska uppvaknandets betydelse.

ambivalens.⁵⁶⁶ Ambivalens och dekadens går hand i hand även i de rader som avslutar det ovan beskrivna kapitlet om kanariefågeln – Vega vandrar i sin barndoms redan frostskaadade trädgård, bland förmultnade blommor samtidigt som hon kan höra tropiska fåglar sjunga i de avlöva-de träden (C, s. 138).⁵⁶⁷ Dessa metaforer aktualiserar sammantaget den koppling till (kvinnl) narcissism, urartning och dekadens som återfinns också i *Chitamba*.

Spegelmotivet understryker de envetna frågor romanen ställer om identitet och identitetsskapande, självklart innefattande sexualitet eller sexuell identitet. Som jag beskrivit ovan, i samband med introducerandet av Freuds fallstudie som kontext, sker ett byte av objektval som ett resultat av sveket från fadern. När Vega insjuknar närmar sig mor och dotter varandra för första gången vilket leder till att moderns gestalt genomgår en förvandling, något som aktualiserar det tredje ”M”-et, det vill säga ”mothering”. Ur den tidigare så gråa och inskränkta moderns ögon strålar nu plötsligt ”ett innerligt och milt ljus”. Vegas sjukdomsprocess beskrivs i sensuella ordalag. De stridiga känslorna lägger sig till ro i en ”ljuv domning” samtidigt som dagar och nätter flyter ihop i en ”melodiös vaggång”. Febern beskrivs som ”en mjuk och silkeslen katt med ögonen glimmande mellan smala springor”(C, s. 66). Modern vakar ständigt över sin dotter och ibland kan Vega höra henne upprepa: ”Min flicka”, ”min älskade lilla flicka”, lycksalig som hon är för att nu få ha dottern för sig själv (C, s. 66f). Långt senare, efter det som av forskningen uppfattats som ett självmordsförsök, upprepas scenen när en sköterska, uppenbarligen en ställföreträdare för modern, sitter vid

566 Lyytikäinen (1997), 214. ”Dekadenti ja dekadenssi samastuvat sfinksiin-sä: elämän ja kuoleman, seksin ja väkivallan sekoittavana hybridinä dekadenssi on myös yhtäaikaan houkutteleva ja kammottava, viettelevä ja luota-antyöntävä.” Dekadenten och dekadensen identifierar sig med sin sfinx: som en livets och dödens, sexualitetens och våldets hybrid är dekadensen samtidigt både lockande och ryslig, förförisk och fränstötande” (övers. EK). Sfinxen symboliserar allmänt livets mysterium – den spegelbild som inget svar ger på frågan ”vem är jag”. Som Lyytikäinen (1997, 10) framhåller är myten om Narkissos inskriven som undertext i sekelskiftets moderna kultur och ett namn för individualismens olika ansikten, för solip-sism och egoism, men också för idealism och sökande.

567 Även Lival-Lindström (2009, 251) noterar trädgårdens ”dekadens och vil-da lockelse”.

Vegas säng. Också då andas rummet lugn och trygghet medan dagar och nätter flyter samman (C, s. 203).

Det är trots allt viktigt att notera att den nya närheten till modern för Vegas del inte leder till identifikation med henne. Vegas modersrelation är fortsättningsvis ambivalent beskriven och framstår sist och slutligen som betydligt mer motstridig än hennes fadersrelation – inte minst på grund av att hon, också sedan hon närmat sig modern, så totalt vägrar identifiera sig med henne. Enligt den psykoanalytiska tankegången är en kvinna i kärleksrelationer med andra kvinnor på jakt efter ett moderssubstitut, en föreställning som går igen i till exempel Radclyffe Halls tjugotalsböcker *The Unlit Lamp* (1923) och *The Well of Loneliness* (1928). Esther Newton framhåller att en central komponent i det hon benämner ”lesbian orientation” är en subtil erotisk laddning i relationen mor – dotter (”mother-daughter eroticism”), något som blir betydelsebärande i Halls båda romaner, och som jag uppfattar att också *Chitambo* indirekt ger uttryck för via den såriga modersrelationen:

I write ”eroticism” because sexual desire is distinct from either “identification” or “bonding”. A woman can be close to her mother (“bond”, “identify”) in many ways and yet eroticize only men. Conversely, one can hate one’s mother and have little in common with her, as did Radclyffe Hall, and yet desire her fiercely in the image of other women.⁵⁶⁸

Det feministiska uppvaknandet jag beskrivit ovan och som jag kopplat till den materialiserade maskuliniteten i Vegas gestalt, förstärker hennes så kallade objektval men leder fortsättningsvis inte till direkt identifikation med andra kvinnor, eller med modern. Här har vi samtidigt orsaken till att Vegas förhållningssätt till kvinnorna som kollektiv leder till att hon förhåller sig till ett ”dem”, en helhet som hon på grund av sin identifikation själv inte entydigt hör hemma i. Hon blir den stolta, fria kvinnans riddare – också denna kungörelse markerar en distans: hon är entydigt feminist, men inte lika entydigt kvinna. I samma veva blir det ”trångt” i det Dysterska hemmet eftersom det nu härbärgerar två personligheter, inte en (C, s.152). För att markera sitt nya avståndstagande från resten av familjen flyttar herr Dyster ut sin säng i förmaket (C, s.

568 Newton (2000), 185.

153), varpå det bli uppenbart att Vega åtminstone symboliskt erövrar hans plats. Modern reagerar med sorg och vanmakt, medan Vega insisterar på att modern och hon borde förekomma herr Dyster genom att själva lämna hemmet: Vega är fullt kapabel att ta hand om både sin mor och kvinnosaken (C, s.158f). När herr Dyster sedan lämnar sin familj går Vega in till modern som sluter henne i sin famn och som för första gången erkänner henne som självständigt subjekt genom att kalla henne "Vega" (C, s.193). Försoningen mellan mor och dotter är ett faktum, liksom faderns slutgiltiga frånvaro, som också sluter den oidipala cirkeln.

Vegas tal är tre, vilket den mystiska Doktorn slår fast i samband med sin analys av hennes kommande öde. Sagans och mytens laddade trel är inte nödvändigtvis det enda som aktualiseras i sammanhanget. Doktors sanning uttalas nämligen medan herr Dyster närvarar, och leder till att han åtminstone för stunden glömmet bort det fruntimmerskap han i detta skede redan pådyvlat dottern. Nu möts far och dotter på nytt och den oändliga horisont de bara kan urskilja i varandras "dysterska" ögon, hägrar igen (C, s. 136). Scenen återanknyter därmed till den maskulinitet som kunde tänkas återfinnas under "kvinnlighetens" mask, i enlighet med resonemanget ovan. Som Birgitta Svanberg påpekat, var det inte riskfritt att under tiden efter första världskriget gå ut öppet med samkönat, kvinnligt begär, att skildra lyckligt, "lesbiskt" samliv en direkt omöjlighet. Svanberg nämner lånet av maskulina drag för kvinnliga huvudpersoner och introducerandet av ett "tredje kön", ett fenomen som rymde möjligheter till överskridanden och förnyelser av gamla könsbegrepp.⁵⁶⁹ Detta tredje kön är förenligt med sexologernas uppfattning om den tidigare nämnda, "manhaftiga lesbianens" position som både icke-kvinna och icke-man.⁵⁷⁰ I sin stora förklädnadsstudie *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992) lyfter Marjorie Garber likaledes fram trellets betydelse för ifrågasättandet av binära könsmodeller i skönlitterära texter och exemplifierar med Théophile Gautiers roman *Mademoiselle de Maupin* (1835). Garber understryker

569 Se Birgitta Svanbergs artikel "Den mörka gåtan" i NKLH (2012), [http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-m%C3%B6rka-g%C3%A5tan.\[12.5.2015\]](http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-m%C3%B6rka-g%C3%A5tan.[12.5.2015]).

570 Fjelkestam (2002), 97.

dock att det tredje i sammanhanget inte bör betraktas som ett kön eller ens en term: ”The third is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge”.⁵⁷¹ Hon tydliggör att det handlar om upplösning av det binära tänkandet, inte om att etablerat något köns-
mässigt ”nytt”:

(...) one of the most important aspects of cross-dressing is the way in which it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of “female” and “male”, whether they are considered essential or constructed, biological or cultural. The current popularity of cross-dressing as a theme in art and criticism represents, I think, an undertheorized recognition of the necessary critique of binary thinking, whether particularized as male and female, black and white, yes and no, Republican or Democrat, self and other, or in any other way.⁵⁷²

Förklädnadsakterna i *Chitambo* och det faktum att maskerna ständigt verkar bytas fäster läsarens uppmärksamhet vid identiteten och dess könsmissiga ryggrad. Införlivandet av det maskulina handlar i Vegas fall inte om en blind idealisering av något som fadern representerar, utan om en felimitation som avslöjar de tillbudsstående alternativen som otillräckliga och som trots det heteronormativa fängelsystemet möjliggör just den ”space of possibility” Garber hänvisar till. Felimiterandet och parodierandet bidrar till att skapa den märkliga brist på struktur och koherens som präglar romanen och som i sin tur gett upphov till vitt skilda tolkningar. Ingenting slås fast eller förklaras, men desto mer löses upp och bereder väg för möjligheter, något som Vegas tretal kunde tänkas understöda. Mycket riktigt är rörelsen framåt det enda bestående,

571 Garber (1992), 11. Garber (1992, 11f) åskådiggör tretalets betydelse till exempel hos Sofokles, där protagonist och antagonist kompletterades av en tredje talare, vilket möjliggjorde en friare och mer dynamisk dramaturgi. Garber understryker att denna ”third actor” inte spelade en enskild roll, utan möjliggjorde flera olika karaktärer inom ett skådespel: “The third deconstructs the binary of self and other that was itself a comfortable, because commutable and thus controllable, fiction of complementarity. But – or and – it is not itself a third *one*; it is rather something that challenges the possibility of harmonious and stable binary symmetry”.

572 Garber (1992), 10f. Garber (1992, 133) återkommer till vad ”in any other way” kan innebära: ”The cultural effect of transvestism is to destabilize all such binaries: not only “male” and “female”, but also “gay” and “straight”, and “sex” and “gender”. This is the sense – the radical sense – in which transvestism is a “third”.

tillförlitliga och trovärdiga, vilket slutligen manifesteras i romanens avslutande upprop: ”Framåt, kamrat” (C, s. 209).⁵⁷³

Det samkönade begäret träder också i övrigt fram via subtila, queera ögonblick, som tillfälligt förskjuter läsarens fokus, till exempel från det traditionella, romantiska narrativ som i övrigt dominerar. Samtidigt möjliggörs en alternativ tolkning. Som jag konstaterat ovan är bildningen viktig för Vegas (maskulina) frigörelse. Där herr Dyster tidigt öppnar vägen till förebilderna blir det sedan hans bror, Vegas farbror, som på motsvarande sätt gör henne uppmärksam på böckernas betydelse – ett medel med hjälp av vilket hon kan trotsa sin omgivning och höja sig över sitt ”feminina öde” (C, s. 93). Farbror Eberhard framstår som en särpling och outsider, han har försörjt sig via tiggeri och ströjobb och lever nu som ”nådehjon” i sin fars hus. I familjen innehar han en dubbelroll: han är visserligen allas tjänare, men ingen är hans herre (C, s. 86). Han särskiljer sig också från sin patriarkaliske far och bror genom sin habitus: hans spinkiga falsettröst kompletterar hans sirliga bugningar (C, s. 76). Farbror Eberhard tar den vilsna Vega under sina vingars beskydd och tillsammans drar de sig tillbaka till ladugården för intellektuella samtal:

Tänker jag på den violdoftande musiska akademien på Lesbos vet jag sannerligen inte om jag skulle önska byta ut stallskullen och den övergivna lagården på Kangais mot den. I dessa akademier var doften visserligen inte så utsökt – den var kärv som mitt land och mitt folk – men en god lärare, en frigjord människa, inplantade i min själ en kärlek till ljuset, till den inre u p p l y s n i n g e n, som blivit min ledfyr i ett för stämningars vindkast utsatt liv. (C, s. 93)

Själva uttalandet är inte det minsta betydelsebärande i sig, men det skenbart harmlösa ordet ”Lesbos” och den i sammanhanget något oväntade associationen till den musiska akademien, aktualiserar trots allt en icke-heterosexuell kontext som läsarens fritt kan tillskriva mening, eller låta bli. Som jag visat ovan, leder Vegas nya bildningsiver henne ut ur hemmets fångelse. I kombination med det feministiska uppvaknande som äger rum i Kangais vaknar hon till nytt liv, inte minst när hon en kväll ska gå på teatern för att se Ida Aalberg spela Nora i *Ett dockhem*

573 Redan Helen Svensson (1975, 309) noterade att detta obestämda, visionära men trosvisa är en attityd ”djupt karaktäristisk för Hagar Olsson”.

– ett pjäsval som ytterligare understryker feminismens betydelse i detta nya liv. Den som går på teatern är till synes den gamla vanliga flickan Dyster, men egentligen ”en hjälte, en befriare, en ung Napoleon”(C, s. 144) – inför teaterbesöket återupptas med andra ord barndomens maskulina förklädnadsakt. Dramat är mycket riktigt Vegas:

Hörde ni det alla? Först och främst människa! Jag skall själv tänka över sakerna och ta reda på dem! Förstår ni nu vad det är fråga om? Om ingen annan förstår, så gör i varje fall Vega Dyster det. I samma stund jag hör dörren slå igen om Nora, dörren genom vilken hon bryter sig ut ur sitt hem, anar jag att ridån går upp för ett mäktigt drama där jag själv är korad att spela med.(C, s. 145)

Teaterkvällen når sin absoluta höjdpunkt när Ida Aalberg efter föreställningen överränner den ros, som för Vega blir den ultimata symbolen för feministisk frigörelse. Hon bestämmer sig då för att bli den ”stolta fria kvinnans riddare” – Atahualpas hämnare dyker upp ur barndomen än en gång med klirrande svärd och härar som rustar sig (C, s. 148.) Både Merete Mazzarella och Maria Lival-Juusela har understrukt hur Vega här uttryckligen utser sig själv till kvinnans *riddare*, inte till den stolta fria kvinnan.⁵⁷⁴ Lival-Juusela menar att berättarens ordval tydliggör Vegas fortsatta behov av en publik, framförallt herr Dyster och Fridolf, och att hon fortfarande är inlåst i sin egen barndoms dockhem.⁵⁷⁵ Jag uppfattar tvärtom att överräckandet av rosen kan ses som ytterligare ett queert ögonblick eftersom rosen, som symbol för heterosexuell kärlek, här bevisligen går från kvinna till kvinna. Rosenöverlämnandet ter sig, i kombination med maskulinitetsattributen som plötsligt aktualiseras, och den ur samtidsperspektiv kontroversiellt starka feministiska övertygelsen, ett flyktigt brott mot den heterosexuella könsordningen.⁵⁷⁶ Det till synes harmlösa valet av ordet riddare ger upphov till en subtil

574 Mazzarella (1985), 110; Lival-Lindström (2009), 252.

575 Lival-Lindström (2009), 252.

576 Wayne Koestenbaum (1993, 218) granskar Strauss' opera Rosenkavaljeren (1911) ur ett queerperspektiv och konstaterar: "When the silver rose arrives, Sophie falls in love with a woman. This lesbian moment depends on roses, which exceed and baffle nomenclature (a rose is a rose is a rose). Duets usually speak the number two: but Gertrude Stein's conundrum suggests that a rose introduces a third term, a third sex, into the two-pronged gender system".

koppling mellan den maskulina identifikationen och den feministiska övertygelsen som här alltså inte utesluter, utan kompletterar varandra.

Ett annat, lika subtilt ögonblick uppstår i samband med barndomens iscensättningar av manliga erövrarbragder. I *Chitambo* ingår en scen i vilken Vega, av ett flertal uttolkare, ansetts identifiera sig med slavinnan Donna Marina, som ingår i en av herr Dysters berättelser om den spanska erövraren Fernando Cortez. I samband med Vegas nattliga fantasier skjuts han åt sidan varefter hans älskarinna istället träder fram (C, s. 47). Strängt taget avslöjar textpartiet dock inte hela sanningen – det står inte klart om Vega identifierar sig med slavinnan eller om Donna Marina i själva verket, åtminstone delvis, blir scenens åtrådda objekt. Jag uppfattar att båda alternativen kan beaktas parallellt. Tidigare läsningar har ofta understrukt det ”kvinnligt” masochistiska i Vegas gestalt: hennes väg till det erotiska går snarare via bundenhet än frigörelse, vilket understryks av slavinnemotivet.⁵⁷⁷ Lival-Juusela nyanserar bilden genom att introducera Irigarays tanke om kvinnors mimetiska utforskande och genom att därefter tolka Vegas ”masochism” i enlighet med föreställningen om kvinnors symboliska hemlöshet.⁵⁷⁸ Meurer-Bongardt presenterar ett alternativt synsätt när hon lyfter fram slavinnemotivet som ett led i förverkligandet av en egen kvinnlighet med tillhörande sexualitet, som tydligt avviker från det modern representerar.⁵⁷⁹ Samtliga tolkningar utgår dock från en fastslagen, om än odefinierad, syn på ”kvinnlighetens” vara och förutsättningar. Tolkningarna placerar Vega, inte minst med hjälp av denna ”kvinnlighet”, i en tydlig offerposition och de utgår från att både femininiteten och heterosexualiteten är självskrivna. Meurer-Bongardt undviker visserligen offerpositionen, men betonar likaledes betydelsen av en ”kvinnlighet” som i sammanhanget ter sig aningen vagt definierad, inte minst mot bakgrund av de dekonstruktiva ansatser Meurer-Bongardt i övrigt lyfter fram som kännetecknande för Hagar Olssons författarskap.⁵⁸⁰ Vegas maskulina förebilder och den identifikation hon uppenbart eftersträvar tillskrivs heller inte någon större betydelse, vilket

577 Schoolfield (1973), 230; Mazzarella (1985), 99.

578 Lival-Lindström (2009), 235.

579 Meurer-Bongardt (2011), 423.

580 Ibid., 399, 429.

bidrar till att understryka det heterosexuella alternativet som det enda tillbudsstående.

Slavinnemotivet återkommer senare, i det kursiverade mellanparti kallat ”Fanfar till en död” som jag inledningsvis redogjorde för. Textpartiet består av enskilda, icke-kronologiskt återgivna drömsekvenser. Vega ser sig själv i likkistans mörker, varpå hon förflyttar sig till Operan där hon själv blir delaktig i ett drama på liv och död. Scenens intertext är naturligtvis *Aïda*, i vilken hjälten Radames döms för förräderi och till att bli levande begravd, varpå *Aïda* gömmer sig i hans gravkammare så att de sedan ska kunna dö tillsammans. I Vegas dröm är de könsmissiga konstellationerna omkastade. Oavsett Tas sporadiska medverkan går Vega döden till mötes ensam, en död som för hennes del, liksom för Radames, är utdömd och oundviklig. Också här kan man med andra ord ifrågasätta den automatiska tolkningen att Vegas identifikation måste gå via den egyptiska prinsessan. Inte heller i den här scenen är identifikationen entydig: det är snarare Radames som Vega delar öde med. Hennes starka ångest kan också kopplas till den tidigare nämnda, ångestmättade rädslan för repressalier, en rädsla som dominerar framställningen i sin helhet.

Sammanfattning

I likhet med Radames framstår Vega som en förrädare, om än bara på könsfronten – hon införlivar inte femininitet i enlighet med förväntningarna. Hennes ständiga byten av plagg och masker ger upphov till den förvirring och ångest som sätter sin prägel på texten, men visar samtidigt på det könsmissiga fängelsesystemets utgångar. Butlers fråga om huruvida kategorin kvinna blir koherent och stabil endast i förhållande till den heterosexuella matrisen⁵⁸¹ blir speciellt relevant i diskussionen om Den Nya Kvinnan, som Vega självklart representerar i egenskap av stridbar feminist. Som Victoria Blain påpekat är en fränkoppling mellan

581 Butler (1999[1990]) frågar sig: “To what extent does the category of women achieve stability and coherence only in the context of the heterosexual matrix?”

kvinnor och femininitet i det närmaste omöjlig: "Since femininity constitutes the grounds of masculine desire, a divorce between women and femininity is unthinkable".⁵⁸² Också Rivières artikel visar indirekt på hur "kvinnlighet" skapas i relation till heterosexualiteten. Att föreställa sig detta otänkbara, det vill säga en skilsmässa uttryckligen mellan kvinnor och femininitet samt mellan män och maskulinitet, blir trots allt Vegas uppgift med en svårtuktad ambivalens som följd. Än blir hon den stolta fria kvinnans riddare, än kastar hon sig i Tancreds armar och riskerar att gå under när han sviker, än ska hon som en upplyst Livingstone befria befolkningen i Afrikas inre, än identifierar hon sig med och uppgår i en kollektiv helhet där individualistiskt sanningssökande ter sig irrelevant. Romanens "cross-dressing" sker likaledes på flera nivåer: Vega iklär sig faderns rustning och moderns veckrika kjol, endast för att ta på sig de smutsstyva byxorna hos farfadern i Kangais, och slutligen återgå till sin förhatliga prinsessroll. Hon parodierar faderns maskulinitet – som redan i sig framstår som ett iscensättande – och döljer sedan den införlivade maskuliniteten med hjälp av "kvinnlighetens mask", likt de böcker som barndomens sömnad effektivt dolde. "But how is it possible to be a princess and slave, Livingstone and his suffering blacks, all at once"? frågar sig George C. Schoolfield⁵⁸³ och ringar därmed in endast ett par av Vegas förklädnadsakter. I det omklädningsrum *Chitambo* utgör återfinns betydligt fler möjligheter än så.

582 Blain (1990), 14.

583 Schoolfield (1973), 261.

6 Slutord: från dekadens till queer?

Hagar Olssons röst och position har ofta stått i vägen för tolkningarna av romantexterna. Hennes starka åsiktsyttringar och övertygelser har blivit riktgivande också då de enskilda texterna egentligen uttrycker motsatt ståndpunkt eller går i andra riktningar. Därför har jag i denna avhandling valt att enbart fokusera på de utvalda texterna och deras kontexter. Ambitionen har också varit att de olika kapitlen ska kunna läsas någotsånär fristående. Den feministiskt medvetna forskningen kring Olssons författarskap har varit ett självklart utgångsläge för undersökningen – jag har tillfört den queera läsningen som ett sätt att skapa en djupare förståelse för de olika texternas förhandlingar kring maskulinitet och femininitet. Jag har också fäst uppmärksamhet vid hur texterna ”läcker queerhet”, eller hur de uppvisar flyktiga, queera ögonblick.

När det gäller kön har jag lyft fram Judith Butlers tanke om performativitet som ett sätt att även här förmå urskilja hur parodiska upprepningar av kön i enlighet med samhällets obligatoriska manuskript aldrig kan vara heltäckande. Den som upprepar kan medvetet eller omedvetet upprepa en smula fel. Skönlitteraturen – också Hagar Olssons texter – bidrar till att upprätthålla de heteronormativa strukturerna men kan trots allt inte förhindra att det queera sipprar igenom. Texterna uppvisar ett flertal ”felupprepningar”, inte minst maskulina kvinnor eller feminina män som agerar stick i stäv med förväntningarna. Projektet är ambivalent

och sällan entydigt subversivt – till exempel kan den införlivade maskuliniteten fungera direkt anti-feministiskt – men det skapar trots allt en förskjutning av de heteronormativa strukturerna.

Det kulturmaterialistiska synsättet har fungerat som metodologisk bakgrund för de kontextualiserande läsningarna, inte minst eftersom jag poängterat att kontextualiseringen bör vara reflekterande när objektet för studierna är äldre litteratur. En kulturmaterialistiskt orienterad forskare anknyter till verkets historiska kontext, men håller samtidigt fast vid att verkets receptionshistoria är bred och inte enbart fixerad vid dess samtid. En queer/feministisk läsning försöker inte sticka under stol med de politiska implikationerna och de olika teoribildningarnas koppling till politisk aktivism, utan redovisar dem öppet i samband med läsningen. Kulturmaterialismens syfte är inte att slå fast en läsning som riktig eller ens rikgivande, utan att tillåta sig experiment med texten – här motarbetas givetvis samtidigt den hegemoniska tolkningstradition som gärna slagit fast sanningar om texten utan att någonsin problematisera de egna bevekelsegrunderna. Jag påstår att Hagar Olssons författarskap av den tidiga forskningen – börjandes från Olof Enckells fokus på Olssons problematiska psyke – placerats i marginalen på grund av att läsningarna konsekvent förbisett texternas könsproblematiserande anslag. De feministiska, kontextualiserande läsningarna har bidragit till ett försiktigt återupprättande av hela författarskapet.

Jag har valt att uppmärksamma hur det queera tänkandet bottenar i dekadensen, inte minst genom att lyfta fram fallet Oscar Wilde som dess symboliska rötter. Estetiserandet, den moraliska likgiltigheten och det luxuösa dagdriviet, men också den konsekventa oviljan till däst anpassning, sammanfattas här i en precis figur, den queera – avvikande, udda, fränstötande och tilldragande på samma gång. För att heterosexualiteten ska kunna definiera sig själv som norm, måste den positionera sig i förhållande till något annat, till exempel till denna figur och det som allmänt associeras med den. Som jag visat uppgår det dekadenta projektet här i det queera, vilket tydliggör sambandet dem emellan: åskådliggörandet av hur naturlighet och äkthet uppbackas och upprätthålls socialt

och kulturellt, inte minst genom uteslutning av det som avfärdas som onaturligt. Introducerandet av det ”tredje” könet stör det binära tänkandet och relativiserar både kön och sexualitet. Sexualiteten framställs i sin tur som destruktiv och kopplas till sterilitet och död, inte till romantik och reproduktion, och utmynnar i ett lakonisk-ironiskt, passivt men kritiskt betraktande. Dittills självklara storheter som ”kvinnligheten” – till exempel via fallet Riviére – framställs plötsligt som resultatet av den maskerad som tvingas fram av den heterosexuella kulturen.

Avhandlingens fokus ligger på fyra nyckelromaner i Hagar Olssons tidiga produktion: *Lars Thorman och döden* (1916), *På Kanaanexpressen* (1929), *Det blåser upp till storm* (1930) och *Chitambo* (1933). Syftet har varit att utreda hur debutromanens dekadenta motivkrets införlivar sekelskiftets relativisering av kön samt hur denna problematik sedan går igen i de tre romaner jag valt att se som författarskapets könsproblematiserande triptyk. Det dekadenta utgör en röd tråd genom hela det tidiga författarskapet. I *På Kanaanexpressen* tvinnar dekadensen in sig i moderniteten, i *Det blåser upp till storm* ingår den som en knappt synlig, men desto obehagligare, degenerationstanke och i *Chitambo* går den fortsättningsvis igen, till exempel i form av dödsföreställningar, spegel-, kist- och medusamotiv. I samtliga texter problematiseras kopplingarna mellan kön och identifikation i form av den maskulina kvinnans och den feminina mannens representationer.

Sekelskiftets misogyni, som ventileras i både litteratur och bildkonst, bottnar i en kollektiv rädsla för samhällelig förändring. Dekadensen återfinns här som en av de centrala mekanismer med hjälp av vilka en genomgående omdefiniering av det dittills självklara sker. Föreställningen om Geniets död, och den diletterism som inträder i dess ställe, understryker det imitativa betydelse. Detta kan utsträckas till att omfatta även kön: dekadensen utgör en utmärkt skådeplats för ett ”könsbråk” i form av maskulina och feminina felimitationer. I det litterära omklädningsrummet är maskuliniteten inte något självskrivet som per automatik förkroppsligas av mannen, utan något som kan felciteras och parodieras och som därmed avslöjar sin bräcklighet. Lars Thormans kotteri av manliga

vänner och bekanta bekräftar hur dandy- och dagdrivargestalterna varierar, också så att Lars Thorman i förhållande till männen tvingas inta en socialt sett feminin position. Också i relationen till Marianne blir Lars position omdefinierad och de bildar tillsammans ett dekadensens radarpar. De förebådar därför också den konstellation som återfinns senare, en konstellation inom vilken de traditionella könspositionerna ter sig ombytta och där kön och identifikation inte nödvändigtvis längre sammanfaller (Peter-Tessy, Herbert-Sara, Tancred-Vega). Som jag har visat är den vanligaste formen av könsöverskridande i Olssons tidiga prosa, börjandes från debutromanen, kombinationen feminina män och maskulina kvinnor. Valet av berättarperspektiv förstärker uppfattningen om maskuliniteten som en konstruktion – den kan felciteras, och genom fokaliseringsbyten fås att framstå som något parodierbart löjväckande snarare än hegemoniskt.

Dandykaraktären och den nu ganska illa tilltygade maskuliniteten återfinns som jag visat i *På Kanaanexpressen*, en roman som både införlivar och parodierar det moderna projektets alla attribut. Den dekadenta relativiseringen utmynnar redan här i det jag beskrivit som queer: identitetsuppfattningen splittras och blir samtidigt en indirekt kritik mot allt försoffat, borgerligt. *På Kanaanexpressen* placerar identiteten, de ”verkliga varelserna” inom citationstecken och kopplar deras identitetskonstruktion till de snabba samhällsprocesserna. Människorna ingår i komplicerade relationer till och med varandra på ett sätt som likaledes utmanar den hävdvunna tvåsamheten. Denna utmanas självklart också som ett resultat av att de samkönade relationerna infunnit sig som ett nertystat men möjligt alternativ, något som relationen mellan Amalia Vinge och Florrie tydligt visar. Storstadens urbana myller av möjligheter, dess ”dekadens”, utgör en välvald fond för allt detta. *På Kanaanexpressen* öppnar samtidigt vägen till det ”damernas paradiset” som innebär en helt ny konsumtionskultur, innefattande både varor och människor, och med kommersialisering och reklam som främsta kännetecken.

I *På Kanaanexpressen* rekonstrueras historien om det moderna med andra ord ur ett konsumtionsperspektiv. Som jag har visat är campestetikens

ommöblering av maskulinitet och femininitet, inte minst i form av tragisk-triumfatoriska dandy- och divakaraktärer därför viktig. Den parodiska överdriften avslöjar både normerna och den kulturella kraft som upprätthåller dem, men fungerar också som konkret överlevnadsstrategi för människor som av någon orsak tvingats ut i marginalerna. Femininiteten problematiseras på ett flertal sätt och lämnar den naturliga kvinnokroppen när den förkroppsligas av den manliga dandyn. Romanen kan här också relateras till det tidiga 1900-talets diskussioner kring ”kvinnlighetens” gränser. Exempel på detta är den dissonanta *Divan* i form av den ovan nämnda Amalia Vinge, komplett med fysiska defekter och kroppshydda, och ”pojkflickan” Florrie, farligt nära en av samtidens mest kontroversiella representationer, nämligen den manhaftiga lesbianens.

Denna ”manhaftighet” i form av kvinnlig maskulinitet utvecklas och fördjupas i *Det blåser upp till storm*. Huvudpersonen Sara Ellman är socialistiskt medveten och beskrivs som en människa som hör framtiden till, medan hennes följeslagare Herbert reduceras till en representant för en degenererad, feminiserad och ålderdomlig överklass. I kapitlet om *Det blåser upp till storm* har jag klargjort hur romanens könskomplementära anslag och inte helt oproblematiska syn på kvinnor delvis är förenlig både med primitivismens och särartsfeminismens. Romanen är såtillvida ett intressant och brokigt debattinlägg i det tidiga 1930-talets diskussion: den idealiserar och romantiserar det heterosexuella samlivet men tar samtidigt häftigt ställning mot sedlighetsiver och sexuell dubbelmoral, den etablerar en särartsfeministisk och religiöst färgad syn på moderskapet, men propagerar samtidigt för detta moderskap som ett samhälleligt projekt vilket fungerar klart av-biologiserande. Den förankrar därtill kvinnan i blod och jord, men återskapar henne i följande stund som ett emanciperat och självständigt, och dessutom utpräglat maskulint identifierat subjekt.

Den könsmässiga felimitationens betydelse kan ändå inte underskattas: hur moderligt jordbunden Sara Ellman än beskrivs som, är hennes föreställningsvärld, förebilder och handlingsmönster utpräglat maskulina.

Som jag påpekat är projektet trots allt inte entydigt subversivt: upprätthållandet av den maskulina dominansen innefattar ett förakt mot allt feminint konnoterat, ett skeende som är bekant från *Lars Thorman och döden* där upprätthållandet av Filips dandyposition utmynnar i misogyni. *Det blåser upp till storm* uttrycker som helhet ett omfattande femininitetsförakt, oavsett om föremålet är kvinnor eller män som förses med feminint associerade egenskaper. Herbert utsätts för skärskådning och blir ofta det betraktade, vackra objektet, han beskrivs som psykiskt instabil och anses ha ärvt sitt heta, ”sydländska” temperament av sin italienska farmor. Överklassdragen, antydningarna om att hans förhållande till vännen Stenka är intimt och hans psyke labilt, liksom exotiserandet och objektifierandet placerar Herbert i en feminin position, medan Sara erövrar den motsatta. Det könskomplementära projektet ”läcker” med andra ord på flera sätt och är samtidigt betydligt mer kontroversiellt än romanen som helhet vill låta påskina.

Den kvinnliga maskuliniteten som en självklar och alternativ position, sätter sin prägel också på *Chitambo*, som jag valt att läsa som en förklädnadsroman i vilken de maskulina och feminina plaggen kläs av och på i ett skönlitterärt omklädningsrum. I likhet med *På Kanaanexpressen* uppvisar även *Chitambo* parodiska eller teatraliska drag vilket utmanar läsarens föreställningar om identitet och autenticitet. Romanen åskådliggör huvudpersonen Vega Marias balansgång mellan konvention och revolt, hennes vacklan mellan den position hon tillskrivits och den hon upplever sig hemmahörande i. Faderns pojkkuppfostern och hans konsekventa införlivande av dottern i en maskulint dominerad fantasivärld och deras iscensättning av gemensamma äventyr präglar henne tidigt. Till en början förhåller hon sig föraktfull till allt det kvinnorna representerar – men vaknar så småningom både feministiskt och bildningsmässigt, paradoxalt nog samtidigt som hennes maskulina identifikation förstärks. Hon blir följaktligen ”den fria kvinnans riddare” – en markering som symboliskt förenar maskulinitet och feminism.

Som jag påpekat är denna koppling problematisk i 1930-talets kontext och kan belysas med hjälp av queerforskningens tre ”M”, ”masculinity”,

”mirrors” respektive ”mothering”. Dessa ”M” förmår sammantaget skapa retroaktiv förståelse för samtidens snåriga, sexologiska och psykoanalytiska förklaringsmodeller för avvikande ”kvinnlighet”. Vegas feminism, hennes införlivade pojkflickskap och problematiska modersrelation går i indirekt dialog med Freuds fallstudie från 1920. Jag har därför också tillskrivit den maskulina symboliken i *Chitambo* en större betydelse än inom tidigare forskning och uppfattat den som ett led i en identitetsformande process. Symboliken kompletteras av en överspelat maskulin havs- kamp- och krigsretorik som visar på hur maskuliniteten införlivas samtidigt som den parodieras via ett avancerat ”mimicry”. Jag har också understrukit de queera ögonblickens betydelse: det samkönade begäret är av naturliga skäl undertryckt också i *Chitambo* men sipprar fram i form av ambiguiteter och oväntade referenser.

När Vega så plötsligt byter om till något som liknar förförisck femininitet är läsarens förvirring total. Liksom sömnaden symboliskt dolde Vegas bildningshunger i ett tidigare skede verkar flickigheten återkomma, som den mask som döljer den införlivade och givetvis ytterligt problematiska maskuliniteten. I sammanhanget har jag valt att kontextualisera med ytterligare en psykoanalytisk referens, Joan Rivière’s välkända artikel om ”kvinnligheten” som maskerad. Rivière’s tankegång förebådar senare tiders resonemang kring performativitetens betydelse i subjektsskapande processer, och utmanar själva föreställningen om att ett givet original existerar. Som jag visat blir Vegas överbetonade femininitet i kombination med det heterosexuella svärmeriet ytterligare en mask, som i sin tur kan bytas ut mot en ny. I enlighet med detta har jag valt att presentera *Chitambo* som en förklädnadsroman som envetet suddar ut gränsen mellan jaget och förklädnaden. Samtidigt synliggörs heterosexualitetens obligatorium som centralt också i de könsskapande processerna: kvinnan och hennes ”normalitet” skapas alltid på villkor som dikteras av heteronormativiteten.

I mina läsningar av Olssons romaner har fokus legat på tematiska aspekter och på belysandet av det performativa, det vill säga hur karaktärerna skapar sig själva genom handlingar, föreställningsvärld, förebilder samt

via sina relationer till de övriga karaktärerna. Jag har också lyft fram berättarperspektivets betydelse där det varit relevant som komplettering: i både *Lars Thorman och döden*, *På Kanaanexpressen* och *Chitambo* parodieras (den hegemoniska) maskuliniteten då den belyses ur olika perspektiv. I *Det blåser upp till storm* plockas de berättartekniska russinen ur kakan då jagberättaren flyter ihop med en utomstående berättare, vilket ger karaktären fullständiga befogenheter att uppträda som auktoritet i sin egen berättelse. Samtidigt låter texten henne betrakta sina medkaraktärers sjäsliv inifrån.

Överlag kännetecknas samtliga romaner av en osäkring av språk och stil, ett fenomen som ofta gett upphov till att romanerna avfärdats som otidsenliga eller språkligt icke-övertygande. Som jag påvisat kompletterar dock de formmässiga svajigheterna tematiken på ett sätt som bör tillskrivas betydelse. I *Lars Thorman och döden* är det uttryckligen kaskaderna av äckelmetaforer som underbygger romanens dekadensstämningar. *På Kanaanexpressens* collageupplägg med reklamtext, fotografier och populärkulturella hänvisningar bidrar till iscensättandet och parodierandet av det moderna. Det förvirrade helhetsintrycket, inte minst pendlingarna mellan ålderdomligt och nytt, suggererar fram en känsla av brytningstid, ett grepp som också Olavi Paavolainen utnyttjar i sin *Nykyäikää etsimässä*. I båda böckerna är formen och de stämningsskapande elementen betydligt mer relevanta än själva innehållet. I *Det blåser upp till storm* stöder den (ny-)sakliga hållningen och berättarperspektivet huvudpersonens införlivande av maskulinitet. I *Chitambo* fyller den maskulina, heroiska retoriken och symboliken samma funktion.

—

Lars Thorman, Peter, Sara Ellman och Vega Maria är varken entydigt tragiska eller emancipatoriska karaktärer och de kan gott stanna kvar i sina respektive världar, var och en hopplöst insnärjd i sin egen personliga problematik. De har inte förmått förändra någonting, men eventuellt har de luckrat upp, kanske till och med förskjutit det slutna och obligatoriska system som placerat dem i marginalen. För ett kort

ögonblick har de lyckats fästa läsarens uppmärksamhet vid det alternativa, det olevda, det som kunde kallas möjligheternas horisont. Bortom den kommer ingen i Hagar Olssons omklädningsrum, något som Peter i *På Kanaanexpressen* är väl medveten om:

Har någon utforskat människans väsen? Vet någon vad som döljer sig under medvetandets speglade yta? Är inte djupet outgrundligt, omger oss inte gåtan på alla håll, snuddar inte mörkret vid våra kläder?

LITTERATUR

- Olsson**, Hagar: *Lars Thorman och döden*. Holger Schildts förlag. Helsingfors, 1916.
- Olsson**, Hagar: *På Kanaanexpressen*. Holger Schildts förlag. Helsingfors, 1929.
- Olsson**, Hagar: *Det blåser upp till storm*. Bokförlaget Natur och Kultur. Stockholm, 1930.
- Olsson**, Hagar: *Chitambo. Romanen om Vega Maria*. Nyutgåva/Nya klassikerserien. (urspr. utgiven 1933). Schildts, 2004.
- Ahlund**, Claes: *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*. Acta universitatis upsaliensis. Historia litterarum 18. Uppsala, 1994.
- Allen**, Carolyn: *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1996.
- Barck**, P.O. : "Dynamikens apostel". *Dikt och förkunnelse*. Söderströms & co. Helsingfors, 1936.
- Bergdahl**, Liv Saga: *Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*. Diss. Umeå universitet. Umeå, 2010.
- Bernheimer**, Charles: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Eds. T. Jefferson Kline and Naomi Schor. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London, 2002.
- Bersani**, Leo: *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2010.
- Björk**, Nina: *Sireners sång. Tankar om modernitet och kön*. Wahlström & Widstrand. Stockholm, 1999.
- Björklund**, Jenny: *Lesbianism in Swedish Literature. An Ambiguous*

Affair. Palgrave Macmillan. New York, 2014.

Borgström, Eva: *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur*. Kabusa Böcker. Göteborg, 2008.

Braidotti, Rosi: "In the footsteps of Anna and Dora: feminism and psychoanalysis". *Women's Studies and Culture. A Feminist introduction*. Eds. Rosemarie Buikema and Anneke Smelik. Zed Books. London and New Jersey, 1993.

Brynhildsvoll, Knut: "Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*". *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. Red. Asmund Lien. Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim. Trondheim, 1991.

Blain, Victoria: "Cross-dressing in fiction: literary history and the cultural construction of sexuality". *Feminine, Masculine and Representation*. Eds. Terry Threadgold and Anne Cranny-Francis. Allen & Unwin. Sydney, 1990.

Bleibtreu, Renate: "Henry Parland går på bio". *erhållit Europa/vilket härmed erkännes. Henry Parland-studier*. Red. Clas Zilliacus. Svenska litteratursällskapet/Atlantis. Helsingfors/Stockholm, 2011.

Blomberg, Erik: *Tidens romantik. Perspektiv och program*. Frontens bibliotek/Bonniers. Stockholm, 1931.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 10th anniversary edition. Routledge. New York and London, 1999.

Butler, Judith: *Bodies that matter. On The Discursive Limits of "Sex"*. Routledge. New York and London, 1993.

Butler, Judith: *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg*. Översättning: Karin Lindeqvist. Stockholm. Natur och Kultur, 2005.

Case, Sue-Ellen: "Toward a Butch-Femme Aesthetic". *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale and David M. Halperin. Routledge. New York and London, 1993.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction*

and *Film*. Cornell University Press. Ithaca and London, 1978.

Chauncey Jr, George: "From Sexual Inversion to Homosexuality: The Changing Medical Conceptualization of Female "Deviance". *Passion & Power: Sexuality in History*. Eds. Kathy Peiss and Christina Simmons. Temple University Press. Philadelphia, 1989.

Cleto, Fabio: "Introduction: Queering the Camp". *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ed. Fabio Cleto. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1999.

Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey/Guildford, Surrey, 1983.

Core, Philip: "From Camp: The Lie That Tells The Truth". *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ed. Fabio Cleto. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1999.

Culler, Jonathan: *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Oxford, 2011.

Cullhed, Anders: "Från dekonstruktion till nyhistoricism". *Litteraturvetenskap*. Red. Staffan Bergsten. Studentlitteratur. Lund, 1998.

Davidson, Michael: *Guys like us. Citing Masculinity in Cold War Poetics*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2004.

Denisoff, Dennis: *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*. Cambridge University Press. Cambridge, 2001.

Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford University Press. Oxford, 1986.

Doan, Laura: *Fashioning Sapphism. The Origins of A Modern English Lesbian Culture*. Columbia University Press. New York, 2001.

Dollimore, Jonathan: *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford University Press. Oxford, 1991.

Dollimore, Jonathan & Sinfield, Alan: "Preface to the second edition". *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Eds. Jonathan

Dollimore and Alan Sinfield. Second edition. Cornell University Press. Ithaca and London, 1994.

Dollimore, Jonathan: "Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism". *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Second edition. Cornell University Press. Ithaca and London, 1994.

Donner, Jörn: "Ett stycke liv". *Hagar Olsson: Tidig prosa*. Holger Schildts förlag. Helsingfors, 1963.

Dowson, Jane: *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939*. Ashgate. Aldershot, 2002.

Edelman, Lee: *No future. Queer theory and the Death Drive*. Duke University Press. Durham and London, 2004.

Ekman, Michel: "Levande klassiker och död väninna" – Edith och Hagar vid hundra. *Nya Argus*, 86:8/1993.

Ekman, Michel: "Modernisterna i kritik och debatt". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2000.

Enckell, Olof: *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism 2*. Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors, 1949.

Eskilsson, Lena: *Drömmen om kamratsambället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad*. Carlsson Bokförlag. Stockholm, 1991.

Espmark, Kjell: *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*. Bonniers. Stockholm, 1964.

Fagerholm, Monika: "Hagar Olssons senare prosa". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2000.

Felski, Rita: *The Gender of Modernity*. Harvard University Press. Cambridge/London, 1995.

Fetterley, Judith: *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American*

Fiction. Indiana University Press. Bloomington, 1978.

Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press. Cambridge/London, 1980.

Figlio, Karl: *Psychoanalysis, Science and Masculinity*. Brunner-Routledge. Philadelphia, 2001.

Fjelkestam, Kristina: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Diss. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag, 2002.

Fjelkestam, Kristina: *Ta tanke. Feminism, materialism och historiseringens praktik*. Sekel bokförlag. Lund, 2012.

Forssell, Pia: "Skönandar och engagemang". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2000.

Foucault, Michel: *The History of Sexuality. An introduction*. Vol 1. Penguin Books. Harmondsworth, 1981.

Freud, Sigmund: *Sexualiteten. Samlade skrifter 5*. Natur och Kultur. Stockholm, 2002.

Friberg, Leif: "‘litet svalkande likgiltighet’. Henry Parland och den nya saktligheten". *erhållit Europa/vilket härmed erkännes. Henry Parlandstudier*. Red. Clas Zilliacus. Svenska litteratursällskapet, Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2011.

Fridell, Lena: *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats pantomim*. Diss. Göteborgs universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen. Göteborg, 1973.

Gagnier, Regenia: *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford University Press. Stanford, 1986.

Garber, Marjorie: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge. New York, 1992.

Geczy, Adam & Karaminas, Vicki: "Introduction". *Queer Style*. Eds. Adam Geczy and Vicki Karaminas. Bloomsbury. London and New

York, 2013.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second ed. Yale University Press. New Haven and London, 2000.

Haasjoki, Pauliina: ”Ambivalenssin ’arvoituksellinen sulo’”: Hagar Olssonin *Silkki-maalaus*”. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 3-4/2009.

Haettner Olaffson [Haettner Aurelius], Eva: *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*. Diss. Svenskt visarkiv. Stockholm, 1985.

Halberstam, Judith [Jack]: *Female Masculinity*. Duke University Press. Durham and London, 1998.

Halberstam, Judith [Jack]: ”The Anti-Social Turn in Queer Studies”. *Graduate Journal of Social Science*. Volume 5, issue 2. <http://gjss.org/sites/default/files/issues/chapters/papers/Journal-05-02--07-Halberstam.pdf> [11.5. 2017]

Hansson, Ola: *Sensitiva amorosa*. Andra upplagan. Albert Bonniers förlag. Stockholm, 1902.

Hapuli, Ritva: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, 1995.

Hapuli, Ritva, Mäkinen, Katriina, Paavolainen, Paula & Immonen, Kari: ”Esipuhe”. Paavolainen, Olavi: *Nykyäikää etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Neljäs painos. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, 1990.

Hayden, Sarah: ”What Happens When a Transvestite Gynaecologist Usurps the Narrator?: Cross-Gendered Ventriloquism in Djuna Barnes’s *Nightwood*”. *Cross-Gendered Literary Voices. Appropriating, Resisting, Embracing*. Eds. Rina Kim and Claire Westall. Palgrave Macmillan. London & New York, 2012.

Heath, Stephen: ”Joan Riviere and the masquerade”. *Formations of Fantasy*. Eds. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan.

Routledge. London and New York, 1986.

Hedman, Dag: *Eleganta eskapader. Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*. Bokförlaget Settern. Örkelljunga, 1985.

Heggestad, Eva: *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen. Uppsala universitet, 1991.

Heggestad, Eva & Williams, Anna: "Litteraturens omklädningsrum". *Omklädningsrum. Konsöverskriddanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Red. Eva Heggestad och Anna Williams. Studentlitteratur. Lund, 2004.

Hekanaho, Pia Livia & Tuhkanen, Mikko: "Queer-teorian sukupuoli ja paradigmaattisten erojen ongelma". *Niin&Näin*, 2/2005.

Hekanaho, Pia Livia: *Yhden äänen muotokuva. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Diss. Yliopistopaino. Helsinki, 2006.

Holmqvist, Bengt: *Modern finlandssvensk litteratur*. Söderström & Co Förlagsaktiebolag. Helsingfors, 1951.

Holmström, Roger: *Karaktäristisk och värdering. Studier i finlands-svensk litteraturkritik 1916-1929*. Diss. Åbo Akademis förlag. Åbo, 1988.

Holmström, Roger: "Romantiken som klangbotten i Hagar Olssons tidiga författarskap". *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel*. Hrsg. Bandle, Glauser, Holliger, Naumann. Helbing & Lichtenhahn Verlag AG. Basel und Frankfurt am Main, 1991.

Holmström, Roger: *Hagar Olsson och den öppna horisonten*. Liv och diktning 1920-1945. Schildts. Helsingfors, 1993

Holmström, Roger: *Hagar Olsson och den växande melankolin*. Liv och diktning. 1945-1978. Schildts. Helsingfors, 1995.

Holmström, Roger: "Modernisternas prosa". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Svenska litteratursällskapet i

Finland, Bokförlaget Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2000.

Huysmans, J.-K: *Vastabankaan*. Suomentanut ja selityksin varustanut Antti Nylén. Desura. Helsinki, 2005.

Immonen, Kari: ”Olavi Paavolainen ja nykyaika”. *Paavolaisen katse. Tulkintoja Olavi Paavolaisen kirjoituksista*. Toim. Ritva Hapuli. Avain/BTJ Finland Oy. Helsinki, 2012.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. An Introduction*. New York University Press. New York, 1996.

Jameson, Fredric. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Verso. London, 2002.

Jonsson, Bibi: *I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wägners trettio-talsromaner*. Diss. Werstam Media. Löderup, 2001.

Jonsson, Bibi: *Blod och jord i trettioalet. Kvinnorna och den antimoderna strömningen*. Carlssons Bokförlag. Stockholm, 2008.

Jonsson, Bibi: *Bruna pennor. Nazistiska motiv i svenska kvinnors litteratur*. Carlsson bokförlag. Stockholm, 2012.

Järvelä, Juha: *Waltari ja sukupuoli maailmat*. Diss. Avain. Helsinki, 2013.

Karjalainen, Tuula: *Tove Jansson: arbeta och älska*. Översättning: Hanna Lahdenperä. Schildts & Söderströms. Helsingfors, 2013.

Karkulehto, Sanna: ”Litteraturforskning och queerpolitisk läsning”. *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*. Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén. Rosenlarv förlag. Stockholm, 2012.

Karlsson, Maria: ”Travesti och tablå. Ett omklädningsrum hos Selma Lagerlöf”. *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Red. Eva Heggstad och Anna Williams. Studentlitteratur. Lund, 2004.

Karttunen, Päivi: ”Ehkä seuraava naissukupuolvi” - Hagar Olsson”. *”Sain roolin johon en mahdu”*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*.

Toim. Marja-Liisa Nevala. Otava. Helsinki, 1989.

Kekki Lasse: ”Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen”. *Pervot Pidot. Homo-, lesbo- ja queer- näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Like. Helsinki, 2004.

Keskinen, Mikko: ”Teksti ja konteksti”. Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 2001.

Kivilaakso, Katri, Lönnngren, Ann-Sofie & Paqvalén, Rita: ”Förord”. *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*. Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén. Rosenlarv förlag. Stockholm, 2012.

Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, homosexuality and the mystery of desire*. GMP. London, 1993.

Kollontaj, Aleksandra: *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen*. Gidlunds. Stockholm, 1972.

Kosofsky Sedgwick, Eve: *Tendencies*. Duke University Press. Durham, 1993.

Knutson, Ulrika: *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av Tidevarvets kvinnor*. Bonniers. Stockholm, 2004.

Koli, Mari: ”Hagar Olsson – den finlandssvenska litteraturens Greta Garbo-gestalt?” *Nya Argus*, 89:1/1999.

Koli, Mari: ”Hagar Olsson – naisintellektuelli kahdella kielellä”. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Suomen kirjallisuuden seura. Helsinki, 1997.

Kovala, Urpo: ”Konteksti – ongelma vai ratkaisu?”. *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta: Katarina Eskolan juhlakirja*. Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma ja Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä, 2000.

Laitinen, Kai: ”Suomen kirjallisuus 1920- ja 1930-luvulla. Yleispiirteitä ja taustaa”. *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja*

1930-luvun kirjallisuuteen. Turun yliopisto, Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. Turku, 1984.

Landquist, John: *Modern svensk litteratur i Finland.* Söderströms & C:o förlagsaktiebolag. Helsingfors, 1929.

Lanser, Susan: "Queering narratology". *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers.* Ed. Kathy Mezei. The University of North Carolina Press. Chapel Hill and London, 1996.

Lanser, Susan: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice.* Cornell University Press. Ithaca and London, 1992.

Laskar, Pia: *Ett bidrag till heterosexuallitetens historia. Kön, sexualitet och njutningsnormer i sexhandböcker 1800-1920.* Modernista. Stockholm, 2005.

Lennerhed, Lena: *Sex i folkhemmet. RFSUs tidiga historia.* Gidlunds förlag. Uppsala, 2002.

Liljeström, Marianne: "Sukupuolijärjestelmä". *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen.* Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere, 1996.

Lindén, Claudia: *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key.* Diss. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag, 2002.

Lindén, Claudia: "Är historien alltid redan queer? Karen Blixens lek med gotiken". *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori.* Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén. Rosenlarv förlag. Stockholm, 2012.

Linder, Erik Hjalmar: *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet.* Natur och kultur. Stockholm, 1955.

Lindholm, Margareta: *Talet om det kvinnliga. Studier i feministiskt tänkande i Sverige under 1930-talet.* Diss. Monograph from the Department of Sociology no 44. University of Gothenburg, 1990.

Lindholm, Margareta: "Vad har sexualitet med kön att göra?". *Lambda*

Nordica, vol 2, nr 3-4/1996.

Lival-Lindström[Lival-Juusela], Maria: *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Diss. Åbo Akademis förlag. Åbo, 2009.

Lorentzen, Jørgen & Ekenstam, Claes: "Inledning". *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*. Red. Jørgen Lorentzen och Claes Ekenstam. Gidlunds förlag. Hedemora, 2006.

Lundahl, Pia: "Vårt autentiska jag". *Lambda Nordica*, vol. 2, nr 3-4/1996.

Lundberg, Johan: *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904-1907*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag, 2000.

Lundkvist, Artur: *Atlantvind*. Albert Bonniers förlag. Stockholm, 1932.

Lyytikäinen, Pirjo: *Narkissos ja sfinks. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 1997.

Lyytikäinen, Pirjo: "Dekadenssi – rappion runous". *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 1998.

Lönngren, Ann-Sofie: *Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*. Diss. Elleströms förlag. Lund, 2007.

Malmio, Kristina: "Populärlitteraturen". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis. Helsingfors och Stockholm, 2000.

Malmio, Kristina: "Kontextuell forskning, ett ouppnåeligt ideal? Om problem och möjligheter i kontextuell forskning". *Bloch, butch, Bertel. Kontextuella litteraturstudier*. Avd. för nordisk litteratur, Nordica, Helsingfors universitet och Litteraturvetenskap, Åbo Akademi. Åbo,

2009.

Mauriala, Vesa: *Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki Tulenkantajien elämässä 1920 – ja 1930-luvulla*. Gaudeamus. Helsinki, 2005.

Mazzarella, Merete: *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur*. Söderström & C:o Förlags AB. Helsingfors, 1985

Melkas, Kukku: *Historia, halu ja tiedon käärmä Aino Kallaksen tuotannossa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 2006.

Meurer-Bongardt, Judith: *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons*. Diss. Åbo Akademis förlag. Åbo, 2011.

Meyer, Moe: *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge. London and New York, 1994.

Molarius Päivi: ”Suomenruotsalaisen dagdrivare-kirjallisuuden dandy ja modernin subjektin itsehahmotus”. *Dekadensi vuosisadanvaihteen taitteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 1998.

Mosse, George L.: *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press. Oxford, 1996.

Möller-Sibelius, Anna: *Roll, retorik och modernitet i Bertel Gripenbergs lyrik*. Svenska litteratursällskapet. Helsingfors, 2015.

Newton, Esther: *Margaret Mead Made Me Gay. Personal Essays, Public Ideas*. Duke University Press. Durham and London, 2000.

Nikolajeva, Maria: ”Crossvokalisering och subjektivitet: Den performativa rösten i litteraturen”. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1-2/2003. (2003a).

Nikolajeva, Maria: ”Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor. Genus och berättande”. *Berättaren. En gäckande röst i texten*. Red. Lars-Åke Skalin. Universitetsbiblioteket. Örebro, 2003. (2003b).

Nolin, Bertel: *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*.

Symposion. Stockholm, 1993.

Nordberg, Marie: ”’Kvinnlig maskulinitet’ och ’manlig femininitet’. En möjlighet att överskrida könsdikotomin”? *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1-2, 2004.

Nylén, Antti: ”Des Esseintesin asemasota”. Huysmans, J.-K: *Vastahankaan*. Suomentanut ja selityksin varustanut Antti Nylén. Desura. Helsinki, 2005.

Nyqvist, Sanna: ”’Herregud vad jag älskar gatorna’. Henry Parland och det moderna stadslivet”. *erhållit Europa/vilket härmed erkännes*. *Henry Parland-studier*. Red. Clas Zilliacus. Svenska litteratursällskapet/ Atlantis. Helsingfors/Stockholm, 2011.

O’Connor, Noreen & Ryan, Joanna: *Wild Desires and Mistaken Identities. Lesbianism and Psychoanalysis*. Virago. London, 1993.

Olsoni, Kristin: ”Hagar Olsson – trotserska och trösterska”. *Kulturtidskriften Horisont*, årgång 40, nr 5/1993.

Onerva, L.: *Mirdja*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 2002.

Paavolainen, Olavi: *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Neljäs painos. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, 1990.

Paglia, Camille: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press. London and New Haven, 1990.

Paqvalén, Rita: *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pablesviten*. Diss. Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur nr 16. Nordica, Helsingfors universitet. Helsingfors, 2007.

Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva’s Mirdja*. University of Turku. Turku, 2014.

Pedersen, Arne Toftegaard: *Urbana odysseer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*. Svenska litteratursällskapet. Helsingfors, 2007.

Person, Madeleine: *I ideologiernas och Guds skugga. Hagar Olssons litteratur- och kulturkritik i ett idéhistoriskt perspektiv*. Lunds universitet. Lund 2014, <http://lup.lub.lu.se/luur/>

[download?func=downloadFile&recordOID=4294360&file-Oid=4294361](#) [10.5. 2017]

Pettersson, Torsten: ”Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Red. Sven Linnér. Svenska litteratursällskapet. Helsingfors, 1986.

Pettersson, Torsten: *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*. Studentlitteratur. Lund, 2002.

Phelan, James: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca and London, 2005.

Pulkkinen Tuija: *The Postmodern and Political Agency*. Revised edition. SoPhi, University of Jyväskylä. Jyväskylä, 2000.

Rajala, Panu: *Tulisoihtu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä*. WSOY. Helsinki, 2014.

Rees, Ellen: ”Hagar Olsson’s *Chitambo* and the Ambiguities of Female Modernism”. *Scandinavian Studies*, 71/3, summer 1999.

Riikonen, H.K.: *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903-1964*. Gummerus. Helsinki. 2014.

Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Second ed. Routledge. London and New York, 2002.

Rivière, Joan: ”Kvinnlighet som maskerad”. Översättning Jurgen Reeder. *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*. Nr 5/nov. 1992.

Roof, Judith: *Come As You Are. Sexuality and Narrative*. Columbia University Press. New York, 1996.

Rojola, Lea: ”Sukupuolieron lukeminen. Feministien kirjallisuudentutkimus”. *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström & Anu Koivunen. Vastapaino. Tampere, 2004.

Rosenberg, Tiina: *Byxbegär*. Alfabetabokförlag AB. Stockholm, 2000.

Rosenberg, Tiina: *Queerfeministisk agenda*. Bokförlaget Atlas.

Stockholm, 2002.

Saarenheimo, Kerttu: *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. WSOY. Helsinki, 1966.

Salminen, Johannes: *Pelare av eld*. Söderström & C:o. Helsingfors, 1967.

Schoolfield, George C.: "Hagar Olsson's *Chitambo*: Anniversary Thoughts on Names and Structure". *Scandinavian Studies*, 45/3, summer 1973.

Sinfield, Alan: *Cultural politics – Queer Reading*. Second edition. Routledge. London and New York, 2005.

Sinfield, Alan: *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*. Routledge. London and New York, 2006.

Solander, Tove: "Queerblivanden. Försök till en queer-deleuziansk litteraturläsning". *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queer-teori*. Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén. Rosenlarv förlag. Stockholm, 2012.

Sontag, Susan: "Notes on 'Camp'". *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ed. Fabio Cleto. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1999.

Svanberg, Birgitta: *Sanningen om kvinnorna. En läsning av Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen*. Diss. Gidlunds. Stockholm, 1989.

Svanberg, Birgitta: "Hagar Olsson, döden och friheten". *Historiska och litteraturhistoriska studier 70*. Utg. Helena Solstrand-Pipping. Svenska litteratursällskapet. Helsingfors, 1995.

Svensson, Helen: "'Först och främst människa – '.Hagar Olsson och könsrollerna". *Horisont* nr 6/1973.

Svensson, Helen: "Hagar Olsson och 30-talets idévärld". *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War*. Institute

of Literary Research, University of Iceland. Reykjavík, 1975.

Tawaststjerna, Karl A.: *I förbund med döden*. Schildts förlag, 1925.

Valkama, Leevi: *Proosan taide. Viisi tutkielmaa*. WSOY. Helsinki, 1983.

Vicinus, Martha: "‘They Wonder to Which Sex I Belong’. The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity". *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michèle Anna Barale and David M. Halperin. Routledge. New York and London, 1993.

Warburton, Thomas: *Femtio år finlandssvensk litteratur*. Schildts. Helsingfors, 1951.

Warburton, Thomas: *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Schildts. Helsingfors, 1984.

Wegelius, Maria: "Att kämpa sig till tro – födelsedagsbrev till Hagar Olsson". *Kulturtidskriften Horisont*, årgång 40, nr 5/1993.

Weininger, Otto: *Sex and Character. An Investigation of Fundamental Principles*. Eds. Daniel Steuer with Laura Marcus. Translated from German by Ladislaus Löb. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 2005.

Wik, Inga-Britt: "Möte med Lars och Lisbeth Thorman". *Kulturtidskriften Horisont*, årgång 40, nr 5/1993.

Williams, Anna: *Tillträde till den nya tiden. Fem berättelser om när Sverige blev modernt*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag, 2002.

Witt-Brattström, Ebba: *Moa Martinson – skrift och drift i trettioalet*. Norstedts. Stockholm, 1988.

Witt-Brattström, Ebba: *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*. Norstedts. Stockholm, 2007.

Zilliacus, Clas: "Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år 1939". I: *Pegas och snöbollskrig. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér*. Stiftelsens för Åbo Akademi

Forskningsinstitut. Åbo, 1979.

Österlund, Maria: *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Diss. Åbo Akademis förlag. Åbo, 2005.

Summary

Decadence and Queerness in Hagar Olsson's Early Prose

In this thesis I study decadent and queer themes in four novels by the Finnish modernist author Hagar Olsson (1893-1978): *Lars Thorman och döden* ("Lars Thorman and Death", 1916), *På Kanaanexpressen* ("On the Kanaan-Express", 1929), *Det blåser upp till storm* ("A storm is brewing", 1930) and *Chitambo* (1933). The aim of the study is to continue the earlier feminist research on gender and identity in Olsson's prose by focusing on mismatches between sex, gender and desire in the texts. My aim is to show how the decadence presented in the first of the four novels develops into a more precise, queer approach in the later works written around 1930.

In my view, *fin de siècle* decadence constitutes a beginning rather than an end, and continues to shape modernity through its questioning of gender and "natural" sexuality. My starting point is the idea of Oscar

Wilde as the clear-cut figure of sexual deviance, the personification of an anarchist queer attitude that questions the very idea of naturalness.

Contextualization is used to show the connection between the texts and the literary and psychoanalytic ideas and the discussions of the time, concerning decadence, femininity, masculinity and same-sex desire. Cultural materialism, as a theoretical background, allows a form of close reading where both the contemporary context of the literary work and the context of the reader is taken into consideration simultaneously, and where the obvious “intention” of the text is questioned. The working method used here is the so called *queer reading*, with a particular focus on how the heteronormative starting point in the text is actually “leaking”, allowing normality to break down through different dissonant and ambivalent details. The word *queerness* in the title refers to details concerning both plot and form, as well as style and voice.

In the thesis I discuss three types of mismatches: female masculinity and male femininity, so called *queer moments* during which heteronormativity is briefly challenged, and cross-dressing. In *Lars Thorman and death* the masculine “New woman” and the feminine man are introduced as a decadent couple who destabilize traditional gender norms. Consequently, hegemonic masculinity is presented as something that is in fact possible to parody, through different themes related to degeneration. The same phenomenon occurs in *The Kanaan-Express* in a more dissonant, and queer manner. The bourgeois values and the notion of a coherent lifestyle for settled couples is questioned through complex characters with chaotic desires for each other and through the representation of a contemporary society in constant flux. Femininity leaves the female body and/or transforms into different camp representations such as the Diva, the Dandy or *la Garçonne*; the masculine woman expressing desire for other women. In both *A storm is brewing* and *Chitambo* the female protagonist incorporates masculinity in a way that has both personal and political implications as the process disturbs the very idea of coherent and natural identity formation. This disturbance creates something I have chosen to call the *masculine mother*, a figure

both subversive and conservative. *Chitambo* can be read as an identity experiment during which different genders are being tried on in a literary dressing room. The romantic, heterosexual plot exposes itself as constantly collapsing.

My main focus is on the thematic aspects of the texts, but I also consider the ethical consequences of the narration. Hegemonic masculinity becomes a subject of parody through shifting perspectives. The superiority and power of the woman who incorporates female masculinity is established through subtle switches between different modes of focalization, allowing the narrator full access to the story world and her own perspective, while also giving her access to the inner secrets of the other characters.

Previous research has expressed a concern about Olsson's novels being lesser literature due to their old-fashioned style and form. I argue that the aforementioned mismatches reveal a link between technique and ethics. *Lars Thorman and death* is a decadent novel also because of its decadent style and form which makes it impossible for the reader not to get anxious. In *The Kanaan-Express*, the pointless namedropping of different popular themes reveals modernity as a construction based on consumption. In *Chitambo*, the heroic rhetoric of the protagonist plays an important part in her construction of female masculinity.

