

Lunds universitet  
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum  
Handledare: Elisabeth Friis  
2013-05-30

Hanna Borglid  
LIVK10

# En gränsöverskridande historia

En analys av det fantastiska i Maria Gripes roman *Agnes Cecilia – en sällsam historia*.

# Innehållsförteckning

1 Inledning	3
1.1 Syfte och frågeställning	4
1.2 Tidigare gjord forskning	4
1.3 Barnlitteratur och Maria Gripe	5
1.4 Referat av <i>Agnes Cecilia - en sällsam historia</i>	7
2 Teori	8
2.1 Definition av det fantastiska	8
2.2 Det fantastiska utifrån Tzvetan Todorov	8
2.3 Kritik av Todorovs teori	12
2.3.1 Rosemary Jackson	12
2.3.2 Christine Brooke-Rose	14
3 Analys	15
3.1 Förändring av tid och rum	15
3.1.1 Cyklisk tid	15
3.1.2 Förändring av rum	17
3.2 Upplösning av gränsen mellan subjekt och objekt och metamorfos	18
3.2.1 Spegeln	19
3.3 Pan-determinism	20
3.4 En kuslig tolkning av händelserna	21
4 Slutdiskussion	25
5 Referenser	27

# 1 Inledning

Maria Gripe är en våra mest populära barn- och ungdomsförfattare med en gedigen utgivning som spänner över halva 1900-talet, och trots barn- och ungdomsstämpeln på hennes böcker läses de av människor i alla åldrar. Från debuten 1954 med *I vår lilla stad* till *Annas blomma* som kom 1997, har hon skrivit utifrån ett brett spektrum av olika genrer: om böckerna under 60- och 70-talen kan sägas vara social-realistiska med *Hugo och Josefin-serien*, *Pappa Pellerins dotter* och inte minst böckerna om pojken Elvis i spetsen, präglas hennes utgivning under slutet av 70-talet och hela 80-talet av en mer metafysisk och filosofisk stämning. Denna inriktning inleds med *Tordyveln flyger i skymningen* 1978 och avslutas med Skuggtetralogin som ges ut löpande under 1980-talet. 1981 publiceras *Agnes Cecilia – en sällsam historia* som räknas som en av hennes främsta klassiker.

Maria Gripe tar sina läsare på allvar och det märks. Hon skriver utifrån premissen att barn förstår mer än vad man tror – ”[d]et är fel av vuxna att säga åt barn att det där begriper inte du. Det är få saker som är så svåra att barn inte förstår dem. Det finns sånt som går utanför deras erfarenheter, men tänker gör de”<sup>1</sup> – vilket gör att hon inte väjer för svåra och allvarsamma ämnen som skilsmässor, barns utsatthet, ensamhet och döden.

*Agnes Cecilia – en sällsam historia* (i uppsatsen under den något kortare titeln *Agnes Cecilia*), skildrar hur två barn från två olika tidsepoker möts och förenas genom en gemensam känsla av utsatthet. Två tidsdimensioner krockar med varandra och genom mystiska ledtrådar försöker Nora och Cecilia förhindra att ett misstag som begicks i det förflutna begås igen.

I romanen skildras flera händelser som kan kallas för övernaturliga: steg hörs i lägenheten, tiden går baklänges och mystiska meddelanden dyker ständigt upp framför Noras ögon. Samtidigt finns det en känsla av tvekan i texten; är dessa händelser övernaturliga eller är de produkter av Noras inre? Texten väcker en osäkerhet hos läsaren och denna tvekan är central i Tzvetan Todorovs teori om det fantastiska. Den fantastiska berättelsen definieras av Todorov som en svårtolkad litteratur, där förklaringen till det som inträffar inte är självklar och där läsaren tvekar huruvida det som sker i berättelsen beror på övernaturliga krafter eller om det finns logiska och rationella förklaringar.

---

<sup>1</sup> Maria Gripe citerad av Birgitta Fransson, *Barnboksvärldar. Samtal med författare*, Stockholm 2001, s. 73.

## 1.1 Syfte och frågeställning

Uppsatsen utgår från Tzvetan Todorovs teori om det fantastiska som han definierar den i sitt verk *Introduction à la littérature fantastique*, i engelsk översättning *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Som kan utläsas av den engelska titeln har Todorovs teori sin grund i strukturalismen och hans syfte är dels att skapa ett teoretiskt schema över genrer, dels att försöka placera in den fantastiska litteraturen i detta schema.

Även om Todorovs teori har varit ledande sedan verkets publicering 1970, har den inte fått stå oemotsagd. Kritik har kommit från ett flertal håll, varav en del av den tas upp i teorikapitlet. Kritiken har bland annat gällt Todorovs snäva definition av det fantastiska, vilket har lett till att det fantastiska i hans bemärkelse är en mycket kortvarig genre vars storhetstid inträffade under 1800-talet, och som försvann i samband med psykoanalysens uppkomst i början av 1900-talet.<sup>2</sup>

Ungefär 80 år efter den fantastiska litteraturens fall utkom Maria Gripe med *Agnes Cecilia – en sällsam historia*, vars historia på många sätt är tvetydig och väcker frågor. Jag ämnar undersöka huruvida man kan finna drag av det fantastiska, som det definieras av Todorov, i *Agnes Cecilia – en sällsam historia*. Min övergripande frågeställning lyder:

*Kan man i Agnes Cecilia – en sällsam historia finna belägg som strider mot Todorovs uppfattning om det fantastiska som en död genre?*

## 1.2 Tidigare gjord forskning

Maria Gripes popularitet som barn- och ungdomsförfattare gör att forskningen om och kring hennes författarskap är relativt omfattande, till skillnad från forskningen om *Agnes Cecilia*, som måste sägas vara tämligen begränsad. Bland de uppsatser, avhandlingar och studier som publicerats om Maria Gripes författarskap har några fått mer uppmärksamhet än andra. Ying Toijer-Nilssons *Skuggornas förtrogna* är en ambitiös studie som undersöker Maria Gripes omfattande författarskap, bok för bok. Om *Agnes Cecilia* skriver Toijer-Nilsson att flera olika tolkningar av boken är möjliga och att Maria Gripe själv var ovillig till att ge en tydlig

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca 1975, s. 160.

förklaring: ”varför skall allt nödvändigtvis förklaras?”<sup>3</sup> som hon uttryckte det i en intervju med Toijer-Nilsson.

Gudrun Fagerströms studie *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare* gavs ut redan 1977 och har en tydlig pedagogisk inriktning. Fagerström gör en läsarundersökning för att se om och i vilken grad yngre läsare kan ta till sig Gripes böcker, och hon utgår även ifrån frågan om Gripe kan anses vara en renodlad barnboksförfattare eller inte. Eftersom studien publicerades fyra år innan *Agnes Cecilia* gavs ut har den inte varit speciellt aktuell i denna uppsats, jag har dock till viss del använt mig av hennes undersökning av barnboksgenren.

Carina Lidström har i sin avhandling *Sökande Spegling Metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, analyserat Skuggserien utifrån tre teman som hon menar är tonsättande för serien.<sup>4</sup> Studien undersöker främst hur två unga kvinnor förändras och utvecklas i mötet med det okända. Dessutom undersöker Lidström hur Maria Gripe blandar realism och symbolism i serien och vad det får för konsekvenser.

Förutom nämnda studier och avhandlingar har en otalig mängd artiklar som berör Gripes produktion och biografi publicerats i olika tidskrifter genom åren. Därtill tillkommer ett flertal C- och D-uppsatser som berör Maria Gripes författarskap, många med fokus på Skuggseriens innehåll och berättartekniker.

### 1.3 Barnlitteratur och Maria Gripe

I sin studie skriver Gudrun Fagerström att man i stora drag kan definiera barnlitteratur efter två kategorier: den första som litteratur utgiven för barn; den andra som litteratur som barn läser.<sup>5</sup> Men huruvida det faktiskt existerar litteratur speciellt skriven för barn är en omdebatterad fråga som Fagerström tar upp. Åsikterna går från att barnlitteratur till skillnad från vuxenlitteratur är av en speciell karaktär och att barnlitteratur har ett speciellt pedagogiskt syfte, till uppfattningen att det egentligen inte finns någon litteratur för barn, utan att det är ett koncept skapat med kommersiella avsikter.<sup>6</sup>

Om vi accepterar åsikten att det finns vissa utmärkande egenskaper för barnlitteraturen, är adaptation, enligt Fagerström, ett centralt begrepp.<sup>7</sup> Med adaptation menas att böcker

---

<sup>3</sup> Ying Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna om Maria Gripe*, Stockholm 2000, s. 152.

<sup>4</sup> Carina Lidström, *Sökande Spegling, Metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, Stockholm 1994, s. 10.

<sup>5</sup> Gudrun Fagerström, *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*, Stockholm 1977, s. 9.

<sup>6</sup> Fagerström, s. 125.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 128.

skrivna för yngre läsare anpassas efter deras språk och verklighetsuppfattning, vilket inte nödvändigtvis betyder att författaren undviker ämnen som kan upplevas som alltför svåra, utan att ämnet behandlas på ett sätt som gör att barn kan tillgodogöra sig det.<sup>8</sup> Vilken åsikt man än har, är det ett faktum att vissa böcker marknadsförs som barnlitteratur och att de därmed riskerar att skrämja bort potentiella vuxna läsare. För Fagerström är dock titeln barnboksförfattare alltför snäv när det gäller Maria Gripe, trots att markörer som val av ämne, karaktärens ålder, språk etc., signalerar att böckerna riktar sig till en yngre läsarskara.<sup>9</sup> Den stora skillnaden är kanske att Maria Gripe skriver *om* barn och inte enbart *för* barn, med motiveringen att barndomen är en central och betydelsefull period i vårt liv.<sup>10</sup>

Maria Gripe sätter stor tilltro till sina läsare och i hennes berättelser blandas fiktion med religionsfrågor, filosofi, naturvetenskap och existentiella livsfrågor. Arthur Schopenhauer och Friedrich Schillers filosofi sätter sin prägel, liksom Carl G. Jungs teorier om det undermedvetna och R. D. Laings tes om det kluvna jaget. Inspiration kommer bl.a. från romantiken och H. C. Andersens sagor, men även från nordisk mytologi i form av *Den poetiska Eddan*.<sup>11</sup> En berättelse där utrymme att tänka inte finns är fel skriven och för Maria Gripe inte intressant: ”händelser blir bara intressanta i relation till människor och deras tankar och utveckling. [...] Att bara skriva om konkreta ting är att stympa [barnen]”.<sup>12</sup>

Barn och fantastik är ett välkänt par och det anses ofta att ”sagan kan lösa neurotiska knutar och hjälpa barnen att bearbeta sina problematiska relationer”.<sup>13</sup> För Maria Gripe innebar fantastiken ett sätt att skriva om allvarliga ämnen och svåra frågor med hjälp av fantasin: ”- Jag har tagit till skräckromantiska effekter för att sedan, under ytan, i skikt efter skikt ge psykologi, tankar om existentiella frågor, visa på livets mångtydighet”.<sup>14</sup> Även Maria Nikolajeva är inne på samma tankegångar. För henne är fantastiken ett medel som ”allows children’s writers to deal with important psychological, ethical and existential questions in a slightly detached manner, which frequently proves more effective with young readers than straightforward realism”.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Fagerström, s. 130.

<sup>9</sup> Ibid., s. 7-8.

<sup>10</sup> Ibid., s. 96.

<sup>11</sup> Ibid., s. 108 ff.

<sup>12</sup> Gripe citerad av Fransson, s. 73.

<sup>13</sup> Ying Toijer-Nilsson, *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Uppsala 1981, s. 15.

<sup>14</sup> Gripe citerad av Fransson, s. 72.

<sup>15</sup> Maria Nikolajeva, “The development of children’s fantasy” i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James & Farah Mendlesohn, Cambridge 2012, s. 60.

Fantastik för barn är en relativt ny genre, först under romantiken tillkommer de första fantastiska berättelserna där barn har huvudrollerna.<sup>16</sup> Under 1800-talet växer genren med populära författare som exempelvis Lewis Carroll, och i takt med att världen utvecklas från 1800-talets instängda och kontrollerade tillvaro till ett 1900-tal där teknik och vetenskap dominerar, förändras också den fantastiska litteraturen för barn. Berättelserna blir alltmer subtila och komplexa, och eftersom de kräver mer av läsaren uppskattas fantasy för barn många gånger även av vuxna.<sup>17</sup>

#### 1.4 Referat av *Agnes Cecilia – en sällsam historia*

Som liten förlorar Nora sina föräldrar i en bilolycka och hon placeras av släkten hos sin pappas faster Karin, hennes man Anders och deras son Dag. Trots att familjen anstränger sig för att Nora ska känna sig hemma växer hon upp med en känsla av utanförskap och av att inte tillhöra någon. När Nora är 14 år flyttar familjen till en stor våning och snart upptäcker hon att konstiga saker händer. Hon får mystiska telefonsamtal, en klocka hon hittar börjar gå baklänges och steg hörs i lägenheten. En dag ringer en dam och säger att hon ska åka till Stockholm och fråga efter Agnes Cecilia, som väl där visar sig vara en docka vid namn Cecilia. Dockan är mycket verklighetstrogen och Nora känner med en gång samhörighet med henne. Hon måste lova damen att aldrig visa den för någon och Nora gömmer därför Cecilia i en nisch i rummets kakelugn.

När en vas krossas hittar hon hundratals pappersremsor med meddelanden, skrivna av Cecilia, en ung flicka som bodde i lägenheten många år innan Nora flyttade dit. Dockan är gjord i hennes avbild. I ett försök att få veta mer om henne träffar Nora Hulda som växte upp samtidigt som Cecilia, och hon berättar om Cecilians tragiska öde. Född utanför äktenskap blir Cecilia tidigt övergiven av sin mamma och hon växer upp i en rotlös tillvaro, ensam och övergiven. 17 år gammal dör hon i barnsäng och för hennes son Martin väntar en liknande tillvaro.

Familjens hund Ludde är orolig i den nya lägenheten och flera gånger rymmer han för att sedan lämnas tillbaka av en okänd flicka. En dag händer det något märkligt. Noras rum förändras, möbler byter plats, vädret och årstiden är annorlunda och plötsligt ser Nora en flicka dansa genom rummet. Visionen varar bara ett fåtal minuter men Nora känner ändå igen

---

<sup>16</sup> Maria Nikolajeva, *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm 1988, s. 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s 18.

Cecilia från dockan. Genom Hulda får hon veta att hon är släkt med Cecilia, som var hennes mormors halvsyster. I ett dramatiskt möte konfronterar Nora sin mormor för att få reda på vad som hände med Cecilias son. Det visar sig att innan han dog fick han en dotter som är jämngammal med Nora. Hon heter Agnes Cecilia. Upplösningen av boken sker genom ett telefonsamtal till vårdcentralen där Nora ringer och råkar höra en sjuksköterska nämna namnet Agnes Cecilia. Hon rusar dit och de möts. Agnes Cecilia är naturligtvis flickan som lämnade tillbaka Ludde och hon är också Dags hemliga flickvän. I sista scenen står Nora och Agnes Cecilia i Noras rum, tillsammans och inte längre övergivna.

## 2 Teori

### 2.1 Definition av det fantastiska

En snabb granskning av den forskning som gjorts om fantastik visar att det är ett begrepp som vållat problem för teoretiker. Som teoretiskt begrepp har det varit oklart huruvida fantastiska klassificeras som en egen genre eller som ett element i en text. Även skillnaden mellan fantasy och fantastik, om det existerar en sådan eller inte, har inneburit svårigheter. Många gånger används de två begreppen som synonymer. När det gäller svensk forskning menar Ying Toijer-Nilsson att begreppet fantastik inte är etablerat, varför mycket av forskningen hamnar under begreppet fantasy.<sup>18</sup> Forskningen utanför Sveriges gränser är mer omfattande och ett försök att redogöra för alla definitioner som finns på fantastik och fantasy skulle kräva en uppsats i sig. I teoridelen redovisas tre synsätt, där tyngdpunkten ligger på Tzvetan Todorovs definition.

### 2.2 Det fantastiska utifrån Tzvetan Todorov

I *Introduction à la littérature fantastique* presenterar Todorov sin teori om det fantastiska. Todorov ser det fantastiska som en genre och hans teori utgår till större del från berättelsens

---

<sup>18</sup> Toijer-Nilsson, *Fantasins Underland*, s. 8.



syntagmatiska plan, dess struktur, och till en mindre del utifrån dess innehåll. Todorovs tes bygger på premissen att litterära genrer måste förhålla sig till litterära teorier, det är en fara att ”reduce [literary themes] to a complex of categories borrowed from psychology or philosophy or sociology”.<sup>19</sup>

Världen som presenteras i en fantastisk berättelse är en realistisk värld, där samma naturlagar gäller som i läsarens värld.<sup>20</sup> Denna igenkänning är ett viktigt faktum eftersom det möjliggör för det fantastiska elementet att framträda än starkare och kontrastera mot den realistiska bakgrunden.<sup>21</sup> I denna bekanta värld uppstår således en händelse ”which cannot be explained by the laws of this same familiar world”<sup>22</sup>, och förklaringar till det som inträffat måste sökas utanför våra begreppsramar. Två lösningar uppenbarar sig: antingen utspelar sig händelserna i protagonistens inre, de är produkter av galenskap, av en illusion eller av fantasi, drömmar eller olika knep för att förvilliga den utsatta. Eller så har något till synes oförklarligt verkligen inträffat och det finns ett behov av en omformning av naturlagarna eftersom det oförklarliga har blivit en del av verkligheten. Denna tvekan, ”hesitation”, mellan verklighet och illusion, huruvida våra rationella naturlagar är intakta eller inte, är enligt Todorov den fantastiska litteraturens främsta kännetecken: ”[t]he fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event”.<sup>23</sup>

Den fantastiska genren befinner sig precis på gränsen mellan två genrer; å ena sidan *det kusliga* (the uncanny, l'étrange) där det övernaturliga i texten får en rationell förklaring, vilket betyder att ”the laws of reality remain intact”.<sup>24</sup> Å andra sidan, om vi istället tror att det som har inträffat verkligen har hänt, tillåter vi att övernaturliga fenomen och skeden tar plats i bokens universum, och vi träder in i *det underbara* (the marvellous, le merveilleux), där det är nödvändigt att nya naturlagar skapas.<sup>25</sup> Tvekan mellan illusion och verklighet, ovetskapen om verket ska sägas tillhöra det kusliga eller det underbara, är således Todorovs definition av det fantastiska.

Todorov bygger sin teori utifrån tre kriterier. Det första är, som redan nämnts, tvekan mellan illusion och verklighet. Så fort läsaren gör ett val stiger hen ut ur det fantastiska och in i det kusliga respektive det underbara. Det andra antagandet är att läsarens tvekan finns

---

<sup>19</sup> Todorov, s. 22.

<sup>20</sup> Ibid., s. 25.

<sup>21</sup> Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, 1981, s. 234.

<sup>22</sup> Todorov, s. 25.

<sup>23</sup> Ibid., s. 25.

<sup>24</sup> Ibid., s. 41.

<sup>25</sup> Ibid., s. 41.

representerad hos protagonisten i texten. Detta är inget krav, men de flesta fantastiska berättelser uppfyller även detta villkor, eftersom det underlättar för läsaren att identifiera sig med karaktären.<sup>26</sup> Slutligen kräver det fantastiska en speciell sorts läsning, där man avvisar såväl en allegorisk som en poetisk läsning av texten. Detta på grund av att det allegoriska motsätter sig en bokstavlig läsning på samma sätt som det poetiska står i opposition mot fiktion. Båda förstör således det fantastiska i en text och det fantastiska kan med andra ord enbart uppträda i fiktion och i en bokstavlig läsning.<sup>27</sup>

Dessa tre krav är vad som ligger till grund för Todorovs definition av det fantastiska, och av de tre är det första och det tredje kravet nödvändiga medan det andra är fakultativt.<sup>28</sup>

Eftersom Todorovs teori bygger på strukturalism söker han efter det fantastiskas kännetecken som formar den fantastiska diskursen.<sup>29</sup> Det första utmärkande draget berör retoriska figurer. Det fantastiska använder sig av retoriska, symboliska och idiomatiska uttryck, vilka ofta introduceras av modala hjälpverb som uttrycker tvekan, som exempelvis ”as if, as though”, och låter dem få en bokstavlig mening.<sup>30</sup> Det fantastiskas andra strukturella karaktär berör problemet med berättaren. Fantastiska berättelser har ofta en berättare i första person, vilket ökar känslan av identifiering mellan läsare och berättelse eftersom en berättare i första person inte placeras på samma nivå som karaktärerna: ”[a] character can lie, the narrator must not”.<sup>31</sup> Den tredje och sista egenskapen rör själva läsningen av en fantastisk text. Enligt Todorov är det viktigt för en fantastisk läsning att den görs på ett konventionellt sätt, det vill säga från början till slut. Att hoppa i texten, läsa slutet först etc., är förödande för den fantastiska effekten. I och med detta skapar en andra läsning aldrig samma effekt som den första.<sup>32</sup>

Slutligen använder sig Todorov av ett antal teman som han menar är centrala för den fantastiska litteraturen.<sup>33</sup> Dessa teman, som är anslutna till uppfattningen om de kusliga händelser som tar plats i berättelsen, kopplas till två grupper: ”themes of the self” – teman kopplade till jaget, och ”themes of the other” – teman kopplade till den andre. Det ska sägas

---

<sup>26</sup> Todorov, s. 32.

<sup>27</sup> Ibid., s. 60-64.

<sup>28</sup> Ibid., s. 33.

<sup>29</sup> Ibid., s. 76.

<sup>30</sup> Ibid., s. 77-80.

<sup>31</sup> Ibid., s. 85.

<sup>32</sup> Ibid., s. 89.

<sup>33</sup> Notera att teman enligt Todorov inte är teman i normal litteraturvetenskaplig bemärkelse, utan kan snarare ses som speciella fenomen som inom den fantastiska berättelsen är vanligt förekommande och som skapar en effekt av tvekan, förundran och ibland rädsla.

att dessa teman inte på något sätt är obligatoriska för den fantastiska effekten, men de framträder ändå så pass ofta att de enligt Todorov är väsentliga för den fantastiska genren.<sup>34</sup>

I den första kategorin finner vi teman som undersöker förändring av tid och rum, upplösning av gränsen mellan subjekt och objekt, metamorfos och pan-determinism. I den fantastiska berättelsen förändras tid och rum och blir instabila enheter. Tiden kan på samma gång upplevas som oändlig och väldigt kort, och på samma sätt förändras miljön och tar oförklarliga former.<sup>35</sup>

Upplösning av gränsen mellan subjekt och objekt är ett av de mest centrala teman inom fantastiken. Subjektet kan både träda in i en annan person såväl som i ting och gränserna som vanligtvis existerar mellan subjektet och verkligheten runt omkring upplöses.<sup>36</sup>

Metamorfos, förvandling av en människa till något annat, oftast ett djur men även ting förekommer, är vanlig inom fantastiken. Ett uttryck som ”stark som ett lejon” är inte längre en bildlig formulering, utan får inom fantastiken en bokstavlig mening.<sup>37</sup> Personen som är stark som ett lejon kan också förvandla sig till ett lejon. Metamorfosen förknippas också med multipla personligheter, en person som känner sig som flera personer blir också det i verkligheten.<sup>38</sup>

Slutligen är pan-determinism i Todorovs tolkning en mer allmän determinism som förkastar all form av slump och sammanträffanden. Slumpen är inget annat än en inbillad kausalitet,<sup>39</sup> och bakom allt finns en orsak, ”even if this cause can only be of a supernatural order”.<sup>40</sup>

För alla teman inom den första kategorin gäller att gränsen mellan ord och sak, mellan materia och sinne, raseras, och Todorovs tes är att ”the transition from mind to matter has become possible”.<sup>41</sup> Det är inte längre självklart att vad som verkar på en abstrakt nivå förblir där; att ”dö av skratt” får med detta en mer morbida innebörd.

I den andra kategorin, teman förbundna med den andre, placerar Todorov de teman som rör tabun av olika slag, kopplade till sexualitet och döden. Begär, ofta personifierat av

---

<sup>34</sup> Todorov, s. 157.

<sup>35</sup> Ibid., s. 119.

<sup>36</sup> Ibid., s. 116.

<sup>37</sup> Ibid., s. 113.

<sup>38</sup> Ibid., s. 116.

<sup>39</sup> Ibid., s. 110.

<sup>40</sup> Ibid., s. 110.

<sup>41</sup> Ibid., s. 114.

djävulen, leder vidare till andra sexuella tabun som exempelvis incest, och via det sadistiska våldet kopplas begär, våld och död samman.<sup>42</sup>

Todorov menar att den fantastiska litteraturens dragningskraft under 1800-talets hårt kontrollerade sociala klimat var att ämnen som ansågs tabubelagda, som exempelvis sexuella preferenser som gick utanför normen och galenskap, fann i den fantastiska litteraturen ett forum där de kunde omskrivas.<sup>43</sup> Dessa ämnen påverkades både av den samhälleliga censuren, men även av författarens egen censur: det är lättare enligt Todorov, att beröra tabubelagda ämnen om man tillskriver dem olika övernaturliga fenomen, t.ex. djävulen.<sup>44</sup> I psykoanalysens spår följde ett upphävande av censuren kring dessa ämnen och behovet av den fantastiska litteraturen försvann.<sup>45</sup>

## 2.3 Kritik av Todorovs teori

När Todorovs teori publicerades fick den mycket uppmärksamhet, och hans verk anses av många som det mest betydelsefulla skrivna om den fantastiska litteraturen. Trots det har han fått utstå kritik. Följande kapitel tar upp en del av den kritik som har fått mest gehör.

### 2.3.1 Rosemary Jackson

Rosemary Jacksons *Fantasy: The Literature of Subversion* publicerades första gången 1981 och tar upp hennes syn på det fantastiska/fantasy (Jackson alternerar mellan namnen). Till skillnad från Todorov ser hon inte det fantastiska som en egen genre, utan som ett ”mode”, en stämning, som finns i texten.<sup>46</sup> Hennes teori utgår från Todorovs, men hon finner den alltför snäv och hon saknar även en social och politisk medvetenhet som hon menar är essentiell för att till fullo förstå ett verk.<sup>47</sup> För Jackson kan det fantastiska definieras som litteratur som står i opposition till samhällets normer, för även om hon anser att den fantastiska texten, liksom alla texter, bestäms och definieras utifrån samhällets sociala kontext, ser hon fantasy som litteratur som gör motstånd till samhällets ramar. Detta leder till att fantasy enligt Jackson ”attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of

---

<sup>42</sup> Todorov, s. 135.

<sup>43</sup> Ibid., s. 159.

<sup>44</sup> Ibid., s. 158-159.

<sup>45</sup> Ibid., s. 160.

<sup>46</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London 1981, s. 32.

<sup>47</sup> Jackson, s. 3; 6.

desire, which seeks that which is experienced as absence and loss”.<sup>48</sup> Fantastisk litteratur synliggör det som ligger utanför samhällets ramar, och ”fantasy is fantasy because it contravenes the real and violates it”.<sup>49</sup> Den subversiva effekten sker när läsaren besväras av den avvikande berättarstrukturen.<sup>50</sup>

Jackson finner Todorovs val av det kusliga som en motsats till det underbara problematiskt. För henne är det kusliga inte en genre, utan hon placerar istället det mimetiska, det verklighetsavbildande, som motsats till det underbara.<sup>51</sup> Den fantastiska världen är således mimetisk avbildande vars grund är i det verkliga, och där det fantastiska fungerar i en ”parasitical or symbiotic relation to the real”.<sup>52</sup> Detta förhållande mellan den verkliga världen och den fantastiska dito, att den fantastiska litteraturen inte tydligt skiljer på dem båda, har ibland väckt kritik. Toijer-Nilsson skriver i sin studie att Maria Gripe ibland blev kritiserad för att inte tydligt sätta upp en skiljelinje mellan den realistiska och den fantastiska världen. I en uppsats om ungdomslitteratur, citerad av Toijer-Nilsson, beskylls vissa av hennes böcker för att vara ”ockulta” och att läsningen av dessa verk ”blir i bästa fall enbart ett tidsfördriv, i värsta fall föder den vidskepelse”.<sup>53</sup> Detta synsätt går, som vi ser, totalt emot både Todorovs och Jacksons teorier.

Maria Nikolajeva stödjer Jacksons teori om fantasy som en subversiv kraft, och hon skriver att fantasy riktad till barn, kan utforska maktförhållanden på ett helt annat sätt och att den även kan “empower a child protagonist in a way that realistic prose is incapable of doing”.<sup>54</sup>

Även Todorovs ovilja att inte använda sig av psykoanalys är något Jackson kritiserar. Den är enligt henne central för att förstå fantastiken, eftersom det är i det omedvetna som sociala strukturer och normer reproduceras och upprätthålls.<sup>55</sup> Enligt Jackson är Todorovs två teman båda kopplade till relationer mellan subjekt och omvärld och mellan subjekt och omedvetna begär,<sup>56</sup> vilket gör att psykoanalysen är nödvändig.

---

<sup>48</sup> Jackson, s. 3.

<sup>49</sup> Joanna Russ citerad av Jackson, s. 22.

<sup>50</sup> Jackson, s. 23.

<sup>51</sup> Ibid., s. 32-33.

<sup>52</sup> Ibid., s. 20.

<sup>53</sup> Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna*, s. 152.

<sup>54</sup> Nikolajeva, ”The development of children’s fantasy” s. 61.

<sup>55</sup> Jackson, s. 61.

<sup>56</sup> Ibid., s. 61.

### 2.3.2 Christine Brooke-Rose

Christine Brooke-Rose ifrågasätter i sin studie *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*, Todorovs tillvägagångssätt när han definierar det fantastiska. Hon menar att Todorov, vars syfte är att presentera en studie i genredimensionering, inte är konsekvent i sitt utförande: trots att han säger sig utgå från en teoretisk aspekt av genrer och förkastar den historiska indelningen av genrer, förlitar han sig ändå på en historisk förklaring av genrer i sin analys.<sup>57</sup> Precis som Rosemary Jackson vill inte Brooke-Rose att det fantastiska ska ses som en genre, utan som ”an evanescent *element*”.<sup>58</sup> Detta eftersom den tvekan som är avgörande hos Todorov är så pass flyktig att den kan försvinna med en enkel förklaring, vilket i sin tur innebär att det enligt Todorovs definition endast finns ett fåtal berättelser (två stycken närmare bestämt) som kan anses vara äkta fantastiska berättelser.<sup>59</sup> Todorovs åtgärd för att tolka fler texter som fantastiska genom att helt enkelt bara läsa vissa stycken av en fantastisk text och ibland hoppa över slutet, tilltalar inte Brooke-Rose.<sup>60</sup>

Brooke-Rose är inte heller nöjd med det faktum att det som skiljer det fantastiska från det kusliga respektive det underbara är tvekan, eftersom hon menar att flera verk som inte berör övernaturliga element kan skapa en tvekan hos läsaren. Todorov måste enligt henne precisera att tvekan endast rör övernaturliga element ”or treat such other non-’fantastic’ texts as a displaced form of the fantastic [...]”.<sup>61</sup> Dessutom är hans klassificering av det fantastiska och dess två närliggande genrer alltför godtycklig. Hon exemplifierar med Todorovs svårighet att kategorisera *Förvandlingen* av Franz Kafka, vilken i slutändan hamnar i både det underbara och det kusliga; novellen är därmed ”the coincidence of two apparently incompatible genres”,<sup>62</sup> vilket visar på den logiska omöjligheten med Todorovs teori (även om Todorov hävdar att det fantastiska som genre var död innan *Förvandlingen* publicerades).<sup>63</sup>

Brooke-Rose menar att den fantastiska litteraturen fortfarande kan anses existera och hon ser den fantastiska litteraturen som föregångare till modern litteratur där möjligheten att

---

<sup>57</sup> Brooke-Rose, s. 62.

<sup>58</sup> Ibid., s. 63.

<sup>59</sup> Ibid., s. 63-64.

<sup>60</sup> Ibid., s. 64.

<sup>61</sup> Ibid., s. 65.

<sup>62</sup> Ibid., s. 66.

<sup>63</sup> Ibid., s. 67.

tolka ett verk på olika sätt, (och därmed existerar en tvekan), ”can and perhaps should be found in all sophisticated (complex) narrative”.<sup>64</sup>

## 3 Analys

För att fastställa huruvida det finns en tvekan i *Agnes Cecilia* utgår analysen från några av de teman Todorov presenterar i sin studie. För dessa teman, som alla ingår i den första kategorin och är kopplade till jaget, gäller samma princip: ”the transition from mind to matter has become possible”.<sup>65</sup> Dessa teman berör både förhållandet mellan övernaturliga händelser och perception – problemet med hur dessa händelser ska beskrivas<sup>66</sup> – och även förhållandet mellan subjekt och omvärld,<sup>67</sup> ett förhållande som är problematiskt eftersom det är omöjligt att separera jaget från omvärlden.<sup>68</sup> Vi kan därmed sluta oss till att för dessa teman gäller att ”perception as knowledge” är ett tvivelaktigt påstående.<sup>69</sup>

Analysen presenterar först en översikt av övernaturliga händelser från *Agnes Cecilia* indelade efter Todorovs teman och givna en underbar tolkning. Därefter presenteras i ett separat delkapitel en rationell tolkning.

### 3.1 Förändring av tid och rum

#### 3.1.1 Cyklisk tid

I *Agnes Cecilia* upplever Nora att någon från en annan tid försöker ta kontakt med henne. I lägenheten där familjen är nyinflyttade hörs plötsligt steg. De stannar alltid på tröskeln in till Noras rum och samtidigt förändras atmosfären i rummet, vädret utanför fönstret ändras och en trasig väckarklocka, upphittad i ett gömt skåp i lägenheten, börjar plötsligt gå baklänges. Trots att det som händer förbryllar Nora blir hon inte rädd. Hon förstår ganska snart att hennes besökare, Cecilia, inte tillhör denna värld: ”[h]on och den osynliga måste tillhöra olika världar, förstår hon, skilda tider och rum. Olika dimensioner som det heter. I vanliga fall

---

<sup>64</sup> Brooke-Rose, s. 71.

<sup>65</sup> Todorov, s. 114.

<sup>66</sup> Ibid., s. 104.

<sup>67</sup> Ibid., s. 120.

<sup>68</sup> Jackson, s. 50.

<sup>69</sup> Ibid., s. 51.

brukar det vara vattentäta skott mellan dessa världar. Bara nån enstaka gång kan man passera varandras gränser. Det är ganska ovanligt, men henne händer det visst då och då”.<sup>70</sup>

Om vi accepterar att övernaturliga fenomen tar plats i boken, accepterar vi att en besökare från en annan tidsdimension vill komma i kontakt med Nora. Todorov menar att ”time and space of the supernatural world [...] are not the time and space of everyday life”,<sup>71</sup> ett förhållande som är tydligt i romanen, där tiden inte ses som linjär utan snarare som cyklisk och där det förflutna och det nuvarande kan mötas. När Nora får besök av Cecilia börjar den trasiga klockan att ticka och gå baklänges, och under de få minuter då Cecilia och Nora möts går tiden bakåt. Väckarklockan hittades i ett sedan länge igentapetserat skåp i Noras rum, och öppnandet av detta skåp kan ses som en symbolisk öppning till en annan tidsdimension. Även om Nora och Cecilia kan känna av varandras närvaro i rummet kan de inte ta kontakt med varandra genom att tala med varandra. På samma sätt som de är fria från sin tid är de också bundna av den: ”[d]e kan känna varandras närvaro, men de kan inte tala och når inte varann, de är fångna var och en i sin tid”. (190-191)

Idén om en cirkulär tid kan kopplas till den tyske filosofen Arthur Schopenhauer, som också citeras: ”[d]jupare sett är det alldeles otänkbart, att det, som en gång existerat med verklighetens hela styrka, någonsin skulle kunna bli till intet, och sedan genom hela den kommande evigheten fortfara som ett ingenting”. (191) Schopenhauer motsätter sig tanken om att vi existerar under en kort tid för att sedan aldrig mera existera, och Maria Gripe använder sig av resonemanget i sin tillämpning av en olinjär tidsuppfattning.<sup>72</sup> I romanen är det Dag som utvecklar Schopenhauers resonemang om tiden som något som rör sig åt olika håll: ”som ett hav med tusen underströmmar. Den måste kunna röra sig både framåt, bakåt och åt sidorna”. (129)

Även om mysteriet som Nora måste lösa utspelar sig i dåtiden, sker de övernaturliga händelserna i Noras egen tid. Detta är också en viktig poäng hos Todorov, eftersom det fantastiska enligt honom endast kan inträffa i nutid;<sup>73</sup> det fantastiska rör sig i det korta spannet mellan förfluten tid och framtid, på samma sätt som det fantastiska placerar sig på gränsen mellan det kusliga och det underbara. Att Nora och Cecilia kan mötas över olika tidsdimensioner tillhör en av fantastikens grundstrukturer, och enligt Jackson är ”[c]lassical

---

<sup>70</sup> Maria Gripe, *Agnes Cecilia – en sällsam historia*, Stockholm 2011, s. 10-11. Fortsättningsvis refereras boken direkt i löptexten.

<sup>71</sup> Todorov, s. 118.

<sup>72</sup> Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna*, s. 154.

<sup>73</sup> Todorov, s. 42.



unities of space, time and character [...] threatened with dissolution in fantastic texts”.<sup>74</sup> När väckarklockan går baklänges är det inte bara ett tecken på att Nora rör sig bakåt i tiden, utan det även ett fantastiskt begrepp eftersom fantastiken berör det osedda och det som är icke-norm, det vill säga tiden som går åt fel håll. Tid blir därför sedd som ostabil, som ”arbitrary and insubstantial units [...] made flexible and fluid”.<sup>75</sup> Att Noras rum är cirkelrunt är kanske inte en slump, utan knyter an till idén om den cirkulära tiden.

Enligt Maria Nikolajeva fungerar och upplevs tiden annorlunda av barn, och förändring av tid tillåter författare att ta sig an viktiga faktorer som ”change, growth, ageing and death, major issues in serious children’s literature”<sup>76</sup>, samtidigt som det möjliggör utforskning av teman som ”predestination and free will [...] and the various time paradoxes”,<sup>77</sup> och andra filosofiska frågor.

### 3.1.2 Förändring av rum

Även miljön, ”space”, runt Nora förändras när Cecilias och hennes egen tid krokar. Vädret utanför fönstret ändras, grått och mulet väder blir till solsken. Även Noras rum ser annorlunda ut: ”[v]ad har hänt? Alldeles förvirrad stannar hon på tröskeln. Hon känner inte igen sitt eget rum!”. (188) Där hennes skrivbord egentligen ska stå, står nu ett stort klädska. Genom rummet dansar Cecilia, samtidigt som pianomusik hörs, stycket ”Timmarnas dans” ur operan *La Gioconda*. Nora, som befinner sig i dörröppningen, kan inte nå Cecilia utan endast betrakta henne. Att det är vid tröskeln in till rummet som de två tiderna möts är ingen slump. Dörren och dörröppning är en klassisk symbol för inträdet mellan den verkliga och den överkliga världen. En symbol ofta använd, se till exempel Hades port in till dödsriket och motsvarande himmelska.<sup>78</sup>

Även om de övernaturliga händelserna till största delen utspelar sig i det runda rummet, vilar det något hemlighetsfullt över hela lägenheten som familjen har flyttat till, med sina långa korridorer, ”mystiska vinklar och vrår”, (29) och igenspikade skåp. Idén om hus bebodda av något övernaturligt diskuteras av Nora och Dag: ”[h]us var som levande väsen. Besjälade. Hus och människor kunde inte kopplas ihop och leva tillsammans hur som helst. Det var inte alltid de trivdes med varandra. Det kunde finnas saker som inte stämde helt

---

<sup>74</sup> Jackson, s. 46.

<sup>75</sup> Ibid., s. 47.

<sup>76</sup> Nikolajeva, ”The development of children’s fantasy” s. 53.

<sup>77</sup> Ibid., s. 53.

<sup>78</sup> Nikolajeva, *The Magic Code*, s. 76.

enkelt. Men Nora och det här huset, de hörde ihop, det hade hon känt med samma hon kom in här”. (29) Även ett övergivet hus i utkanten av staden har anknytning till Noras uppdrag. Hon upptäcker huset på en promenad med familjens hund Ludde. När hon ser det för första gången är det övergivet och nedgången. Grindens färg flagnar och stora barrträd täcker och förmörkar trädgården. När hon besöker huset igen förändras det framför ögonen på henne till ett vackert, nymålat hus med en prunkande trädgård. Även årstiden och tid på dygnet förändras. Precis innan förändringen sker hör hon en ung flickas röst ropa på Hero. Vem flickan är går att tolka på två sätt, det kan antingen vara Cecilia som ropar på sin hund Hero och Nora befinner sig med detta redan i dåtiden. Eller så är flickan Agnes Cecilia, Cecilias barnbarn, som känner Ludde som Hero på grund av hans halsband där namnet Hero står ingraverat. Halsbandet hittade Nora i ett av de stängda skåpen. Det är därmed tvetydigt vem flickan är och också i vilket tid Nora befinner sig i. Strax efteråt förändras miljön runt omkring henne. Om man jämför med förändringen i rummet och hur den alltid introduceras av väckarklockans tickande, är det närmast till hands att tänka sig att rösten tillhör Cecilia och att det är ljud som föregår och introducerar förändringen av tid och rum.

### 3.2 Upplösning av gränsen mellan subjekt och objekt och metamorfos

Enligt Todorov utgår vi vanligen ifrån ett rationellt schema där ”the human being as a subject [enter] into relations with other persons or with things that remain external to him, and which have the status of object”.<sup>79</sup> Den fantastiska litteraturen bryter denna uppdelning och gränsen mellan subjekt och objekt upplöses. Ett exempel som Todorov själv nämner är när musik hörs utan att något instrument finns närvarande.<sup>80</sup> Nora hör pianomusik när hon ser Cecilia dansa, men i lägenheten i nutid finns inget piano. Objekt har inte längre några gränser gentemot subjekt och de kan smälta samman. På samma sätt skulle gränsen mellan två personer kunna suddas ut och personerna blir en och samma person, och kommunikation kräver inte längre någon form av talakt, de kan ”each [...] become the other and know what the other is thinking”.<sup>81</sup> Cecilia och Nora behöver inte kommunicera med ord, utan känner av varandras närvaro.

---

<sup>79</sup> Todorov, s. 116.

<sup>80</sup> Ibid., s. 116.

<sup>81</sup> Ibid., s. 117.

Ytterligare en version av denna form av kommunikation sker mellan Nora och dockan hon har fått av Hedvig, Cecilias moster. Dockan hämtar hon i en dockbutik i Gamla stan i Stockholm och den är skulpterad efter Cecilias avbild. För Nora blir den som en verklig person, det är som om Cecilia genom dockan kan kommunicera med Nora. Dess ansiktsuttryck och kroppsspråk förändras ständigt, den förflyttar sig utan att Nora vet hur och tycks leda Nora på hennes sökuppdrag. Dockan är ett vanligt föremål i fantastisk litteratur för barn och används ibland i samband med sökande och mognad och kan även sägas fungera som ett element som kan ge makt åt ett barn.<sup>82</sup>

Att dockan för Nora känns mer som en människa än en leksak, är enligt Todorov ett fenomen där en retorisk figur får en bokstavlig innebörd. Enligt Nora ser dockan ut som ”en skulptur av en riktig människa” och ansiktet är inte ett dockansikte ”[u]tan en människas ansikte”. (75) Enligt Todorov kan ett figurativt uttalande följas av ett förverkligande,<sup>83</sup> och dockan blir därför levande. Det kan förklara hur den kan försvinna från nischen där Nora placerat den och dyka upp i sängen morgonen efter, utan att Nora har något minne av att ha flyttat den.

### 3.2.2 Spegeln

Nora och Cecilia möts för första gången genom en spegel där Nora ser Cecilias ansikte. Speglingen är ett centralt berättartekniskt begrepp hos Gripe, vilket Lidström visar i sin avhandling. Lidström anmärker att speglingen är en form av metamorfos: ”i speglingen förvandlas subjektet till objekt, jaget blir ett du, föremål spegelvänds, förvrids och främmandegörs”.<sup>84</sup> När Nora står i dörröppningen till sitt rum och ser in i spegeln borde hon se, förutom Cecilia, även sin egen spegelbild. Men dörröppningen där hon står är tom, istället för sin egen spegelbild syns Cecilias.

Spegeln problematiserar förhållandet mellan kunskap och perception. Eftersom spegeln är en bild av verkligheten är också spegelbilden en illusion av den verkliga världen.<sup>85</sup> Denna illusion går emot förnuftet och blir därmed ett fantastiskt koncept, eftersom ”[i]ndirect vision is the only road to the marvellous”<sup>86</sup> enligt Todorov. Även för Jackson har spegeln en viktig funktion eftersom den framställer “images of the self in another space (both familiar and

---

<sup>82</sup> Nikolajeva, "The development of children's fantasy", s. 55.

<sup>83</sup> Todorov, s. 79.

<sup>84</sup> Lidström, s. 14-15.

<sup>85</sup> Todorov, s. 122.

<sup>86</sup> Ibid., s. 122.

unfamiliar), [...] provides versions of self transformed into another, becoming something or someone else”.<sup>87</sup> Spegeln visar verklighetens instabilitet och är med andra ord en form av metamorfos, där subjektet förvandlas till någon annan.<sup>88</sup>

För Jackson problematiserar fantastiken förhållandet mellan syn och kunskap, där den realistiska uppfattningen att ”seeing is knowing”<sup>89</sup> inte längre gäller. Icke-seende och det som inte syns eller upplevs som suddigt, bedöms som ett hot eftersom vi inte längre kan lita på att verklighetens gränser är solida, och visar hur arbiträr subjektets gräns till omvärlden är.<sup>90</sup> När Nora och Cecilia möts kan de inte se varandra, de är osynliga för varandra. Osynlighet ”disturbs the premises and the promises of the ’real’”<sup>91</sup>, och kan här alltså fungera som en indikator på att det som händer är en övernaturlig händelse. Metamorfos och spegling kan förenas genom den bokstavliga tolkningen av metamorfosen: ”we are several persons mentally, we become so physically”,<sup>92</sup> som Todorov hävdar. I det här fallet förvandlas Nora, bokstavligt talat, till Cecilia.

### 3.3 Pan-determinism

Pan-determinism, tanken att alla händelser hänger samman, innebär enligt Todorov att företeelser som chans och slump inte existerar utan allt som inträffar har bakomliggande orsaker. Det existerar med andra ord en kausalitet, även där det till synes inte föreligger någon, och för den fantastiska litteraturen måste övernaturliga faktorer tas med i beräkningen. Kausaliteten blir här en ”imaginary causality”.<sup>93</sup>

Pan-determinism leder till ”pan-signification”, det vill säga att allt har en mening och är betydelsefullt: ”beyond the primary, obvious meaning, one can always discover a deeper meaning”.<sup>94</sup> För Nora innebär detta att hon överallt ser tecken som tycks tala till henne: ”[s]log hon upp en tidning till exempel föll hennes blickar strax på en bild eller några ord, som tycktes innehålla ett hemligt budskap just till henne. [...] Allting tycktes peka på en och samma sak: någonstans väntade någon. Hon måste söka. Söka!”. (91) Nora upplever det som

---

<sup>87</sup> Jackson, s. 87.

<sup>88</sup> Ibid., s. 88.

<sup>89</sup> Ibid., s. 49.

<sup>90</sup> Ibid., s. 49.

<sup>91</sup> Ibid., s. 45.

<sup>92</sup> Todorov, s. 116.

<sup>93</sup> Ibid., s. 110.

<sup>94</sup> Ibid., s. 112.

att hon leds av någonting, en känsla hon inte tycker om: ”[h]on ville inte känna att hennes steg var utstakade och förutbestämda. Av okända krafter som hon inte visste nånting om”. (59)

Kvällen innan Nora reser till Stockholm där hon kommer att få dockan, läser hon ur en bok med ryska folksagor. På måfå slår hon upp ett stycke där följande står skrivet: ”Lägg mina sista ord på minnet. Jag skall dö, och med min välsignelse ger jag dig nu denna docka. Göm den väl och visa den inte för någon. Men om någon olycka drabbar dig, tag då fram dockan och be den om råd”. (60) Utdraget kommer från sagan om Vasilisa den fagra och berättar om en docka som blir levande och hjälper en ung flicka genom flera svårigheter.<sup>95</sup> Paketet med dockan måste Nora öppna när hon är ensam, ingen annan får se dockan.

Nora får också flera telefonsamtal som förbryllar henne. Damen från dockaffären vet om att hon ska resa till Stockholm innan Nora själv vet om det, och två gånger räddas hon från allvarliga olyckor när en flicka ringer och uppehåller Nora som därmed undviker faran. Det skrivs aldrig uttryckligen att flickan som ringer är Agnes Cecilia, men för Nora blir händelserna betydelsefulla.

Även Maria Nikolajeva pekar på pan-determinismens betydelse för berättelsen. Hon visar att många av de händelser som först ser ut att bero på slumpen – upphittandet av de gömda skåpen där urverket och andra viktiga föremål hittas; Anders som bjuder med henne till Stockholm bara dagar efter telefonsamtalet där hon uppmanas att åka dit och det faktum att Noras vän Lenas gammelmormor råkade bo i huset som ung<sup>96</sup> – i själva verket inte alls sker av en tillfällighet. Nora försöker själv vid flera tillfällen hitta logiska förklaringar på det som har inträffat. Slumpen, tekniska och naturliga lösningar presenterar sig för henne, men samtidigt har hon en känsla av att det som sker måste ha en mening, ”som om det inte kunde vara en enstaka händelse, en slump, utan snarare ett led i ett större sammanhang. Ett okänt sammanhang”. (39)

### 3.4 En kuslig tolkning

Om vi ser förändring av tid och rum, metamorfos och pan-determinism som något som har en rationell förklaring, accepterar vi Todorovs förklaring till händelsernas uppkomst som något som sker i Noras inre. Todorovs förklaring till kusliga händelser kan synas vara en aning outvecklad. Eftersom hans teori endast berör litteratur utgiven under 1800-talet, är de

---

<sup>95</sup> <http://www.ungafakta.se/sagor/folksagor/vasalisadenfagraochhaxan/> Hämtad 2013-04-29.

<sup>96</sup> Nikolajeva, *From Mythic to Linear*, s. 163.

förklaringar han ger symptom på det rådande sociala klimatet. Dessa teman, där en upplösning av gränsen mellan materia och sinne sker, förknippades under 1800-talet med galenskap, där de sågs som en oförmåga att skilja på illusion och verklighet. Även användandet av droger och hur man antar att spädbarn uppfattar verkligheten förknippas med denna övergång.<sup>97</sup> Att Nora skulle vara galen är naturligtvis en tänkbar förklaring, men är den tillräckligt tillfredsställande? Vore det inte mer intressant att försöka kartlägga orsaken till hallucinationerna?

Rosemary Jackson vänder sig till psykoanalysen i sin teori eftersom det fantastiska enligt henne ”deals so blatantly and repeatedly with unconscious material [...]”<sup>98</sup> att det är nödvändigt med en psykoanalytisk läsning för förståelsen. Psykoanalysens forskningsfält är, får man säga, enormt och jag kommer endast att ta upp en mycket liten del. För Sigmund Freud förbinds det kusliga (uncanny) med rädsla och han läser det kusliga ”as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people. Frightening scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject, who then interprets the world in terms of his or her apprehensions”.<sup>99</sup> De kusliga fenomenen som uppstår är enligt Freud omedvetna projektioner, det vill säga ”qualities, feelings, wishes, objects, which the subject refuses to recognize or rejects in himself [and which] are expelled from the self and located in another person or thing”.<sup>100</sup> I Noras fall kan man utifrån Freuds teori se de kusliga händelserna som en reaktion på ett sorgearbete hon gick miste om som liten. Det hela börjar med att Nora hör steg ute utanför rummet som hon tolkar som Cecilias. En annan möjlig förklaring skulle vara att det är henne undermedvetna som lyssnar efter föräldrarnas steg. Nora, som förlorade båda sina föräldrar i tidig ålder, fick aldrig sörja dem. I tron att de skyddade henne från vetskapen om vad som hänt, ljög släkten i flera år för henne och det sades att Noras mamma och pappa var bortresta. Först efter ett par år fick hon veta sanningen, i ett dramatisk avslöjande vid deras grav. Stegen hon hör väcker förundran hos Nora, men ingen rädsla, de ”tränger sig på, tvingar henne att lyssna spánt varje gång”. (9) Detta kan antyda att de för henne hör ihop med minnet av hennes föräldrar och det står uttryckligen i texten att Nora som liten flicka ”ofta [satt] ensam i sitt lilla rum och lyssnade efter deras steg i de andra rummen. Hon kunde höra dem gå omkring därute och ibland närma sig hennes dörr och stanna för att se till att hon hade det bra”. (124) När

---

<sup>97</sup> Todorov, s. 115.

<sup>98</sup> Jackson, s. 6.

<sup>99</sup> Ibid., s. 64.

<sup>100</sup> Ibid., s. 66.

förändringen är över och hon är ensam igen känner hon sig lättad, men samtidigt finns ”också en saknad. Och en längtan. Efter vad? Till vem?”. (11)

Innan Nora får vetskap om vad som hänt hennes föräldrar, söker hon efter sanningen till deras frånvaro, vilket kan ses som ett inledande ”quest” som förebådar sökandet efter Agnes Cecilia. Det trauma som skapas när hon efter år av ovetskap får veta sanningen, skapar en känsla av utanförskap trots att hon bor hos en familj som älskar henne: ”[d]e ansträngde sig på alla sätt för att hon skulle känna sig som medlem av familjen. Inte kunde de ana att de just därför avslöjade att hon inte var det. Det låg liksom i sakens natur. Hon var helt enkelt inte deras barn. Det kunde ingen ändra på. Men de ville inte erkänna det”. (14) Samtidigt känner hon också skam för att hon blir arg på Karin, Anders och Dag och en rädsla över att förlora fosterföräldrarna och speciellt Dag, hennes närmsta förtrogna.

För Nora har förlusten av föräldrarna inneburit att hon aktivt har raderat dem ur minnet och ”[d]e var ju för henne numera mest drömmar och fantasier. Det var nästan som om de aldrig hade funnits. För att uthärda hade hon måst skära bort dem ur verkligheten, utplåna och döda deras minne”. (73) Sorgen finns ständigt närvarande, ”[d]en kunde ingen befria henne ifrån om de trodde det. Bestulen kände hon sig, inte befriad”. (22) Man kan argumentera för att traumat för Nora inte är förlusten av föräldrarna, utan det faktum att släkten runt omkring henne och familjen närmast henne ljög och undanhöll sanningen för henne. Hon berövades därmed på ett sorgearbete. Sissela Bok, en svensk-amerikansk filosof som arbetat med etiska frågor, har myntat begreppet paternalistisk lögn, där människor ljuger för att skydda någon, vilket kan innebära stora risker. Att undanhålla något i tron att man handlar i den andres bästa intressen kan i längden leda till att tilliten försvinner och att en känsla av svek uppstå: ”it is [...] obvious that the intention of guarding from harm has led, both through mistake and through abuse, to great suffering”.<sup>101</sup>

Ett trauma som det här kan göra att sorgearbetet förskjuts och yttrar sig när barnet blir äldre, i Noras fall, vid fjorton års ålder.<sup>102</sup> När Nora börjar söka efter sanningen om Cecilia börjar hon även fundera mer på sin egen situation. Direkt efter visionen där hon ser Cecilia dansa tänker Nora på vad de två har gemensamt: ”[m]er och mer började hon också förstå vad Cecilia kunde vilja henne. Eller snarare vad de hade gemensam, hon och Cecilia. Egentligen var det så tydligt. Redan av pappersremsorna i vasen hade hon förstått det”. (192) På lapparna har Cecilia skrivit ner varje gång hon blev övergiven som barn, och när Nora hittar lapparna upplever hon det som om de var skrivna av henne själv. Sökandet efter Cecilians identitet blir

---

<sup>101</sup> Sissela Bok, “Lying to Children”, *The Hastings Center Report*, Vol. 8, No. 3, s. 10.

<sup>102</sup> Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna*, s. 151.

för Nora både ett yttre sökande och ett inre där hon söker efter sig själv och efter sin egen identitet. Enligt Maria Nikolajeva är det inre sökandet, ”quest”, vanligt för kvinnliga protagonister inom fantasy, och i motsats till manliga karaktärers yttre sökande som ofta involverar resor, är det kvinnliga sökandet kopplat till identitet.<sup>103</sup>

När psykoanalysen uppstod ansåg man att faktorer som ”alienation, metamorphosis, doubling, transformation of the subject, were expression of unconscious desire” och de var inte alls tecken på övernaturliga händelser.<sup>104</sup> Noras begär kan tolkas som en önskan om att få slutföra sitt sorgearbete. Hon använder sig av Cecilias upplevelser för att bearbeta sitt eget trauma, vilket gör att hon får svårt att separera sitt eget jag från Cecilias. Detta är en konsekvens av de teman som är kopplade till jaget, där ”subjects are unable to separate ideas from perceptions, or to distinguish differences between self and world”.<sup>105</sup> Precis som vi har sett i analysen av spegeln smälter Cecilias och Noras spegelbilder samman och det går inte längre att skilja på dem båda. Genom sina närbesläktade livsöden – båda upplever utsatthet, ensamhet och en känsla av att inte tillhöra någon – smälter de samman till en person. Om vi ser Cecilia som en del av Nora kan vi knyta an till idén om dubbelgångaren som framkallar ångest: ”[a]nxiety may derive from the protagonist’s double: a guardian angel, a soul or a ghost”<sup>106</sup>, eftersom dubbelgångaren påminner om döden.

Även det faktum att mycket av det som händer Nora inte händer någon annan medlem i familjen talar för att det rör sig om inbillade händelser. Redan den första meningen i boken kopplar samman det oförklarliga med Nora: ”[d]et hände nästan bara när Nora var ensam hemma, när ingen mer än hon fanns i våningen”. (7) Hon känner också instinktivt att hon inte kan tala om det med någon, ”[d]et var liksom självklart från början, att hon skulle behålla det här för sig själv”. (7) Men trots att det är Nora som upplever alla händelser, finns indikationer i texten att även Dag och Agnes Cecilia märker att något sker i lägenheten. Även Agnes Cecilia hör stegen och upplever att något förändras i rummet, (306) och Dag är med i rummet när Nora hör stegen. Han hör dem inte, men märker att klockan går baklänges och ”han hade känt något obeskrivligt i luften strax innan klockan började ticka. Han hade fått en underlig känsla av att de var observerade, sa han. Att de inte var ensamma”. (130)

Som vi ser är det inte helt enkelt att tyda händelserna. Känslan av övergivenhet för samman Nora med det förflutna, hon känner samhörighet med Cecilia. Maria Gripe har själv

---

<sup>103</sup> Maria Nikolajeva, *From Mythic to Linear. Time in Children’s Literature*, Lanham 2000, s. 164.

<sup>104</sup> Jackson, s. 62.

<sup>105</sup> Ibid., s. 50.

<sup>106</sup> Andrew M. Butler, ”Psychoanalysis”, i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge 2012, s. 95.



gett en möjlig förklaring till boken och säger att "[d]et är riktigt att det är en symbolisk skildring av ensamhet. Nora berövades sitt sorgearbete, när föräldrarna dog. Det är därför det undermedvetna slår tillbaka med sinnesvillor och hjärnspöken".<sup>107</sup> Men hon är ändå tvetydig och enligt Toijer-Nilsson lämnar hon tolkningsutrymme för andra förklaringar.<sup>108</sup>

## 4 Slutdiskussion

Åsikterna om vad som konstituerar den fantastiska litteraturen går isär, men bilden av fantastik som något flyktigt, som existerar i ett gränsland eller till och med utanför gränserna, har alla teorier gemensamt. Den här uppsatsen har försökt att applicera en teori som behandlar ett ambivalent och tvetydigt innehåll på ett verk som själv ställer många frågor. Maria Gripes roman *Agnes Cecilia – en sällsam historia* berättar en historia om ensamhet, saknad och utanförskap. Men det är också en historia om en ung kvinna som i jakt efter lösningen på ett mysterium kommer till insikt om sig själv. När boken slutar har Nora träffat Agnes Cecilia och samtidigt som hon får en vän förändrar hon också historien. När Cecilia överges av sin mamma är det startpunkten för en dominoeffekt av övergivna barn som inte slutar förrän Nora och Agnes Cecilia finner varandra. Nora bryter därmed med konventioner som styrt och bundit kvinnor genom historien.

Finns det då faktorer i *Agnes Cecilia* som strider mot Tzvetan Todorovs uppfattning om att fantastiken är en död genre? Jag vill svara ja på den frågan. Genomgående i boken ställer sig läsaren frågande till om förklaringen till det som händer måste sökas utanför vår världs naturlagar eller om de tillkommer i Noras inre. Todorovs första krav tillfredsställs med andra ord. En allegorisk läsning av texten känns svårgjord, å andra sidan hävdar Christine Brooke-Rose att den fantastiska effekten inte försvinner även om man läser texten på ett allegoriskt plan. Utifrån ett kusligt perspektiv hamnar föräldrarnas död och förlusten av ett sorgearbete i fokus, och Jacksons syn på det fantastiska som litteratur som berör "absence or loss" kan förklara hur föräldrarnas död fungerar som ett tomrum som sätter igång en kedja av händelser. Sett från det underbara hållet blir det inträffade tecken på att vår verklighet är mer komplicerad än vad den ger sken av. Olinjär tid där olika dimensioner kan mötas,

---

<sup>107</sup> Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna* s. 151.

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 152.

förutbestämda skeden och gränsöverskridande förändringar av människor och saker är alla faktorer på att tillvaron är mystisk och magisk.

Todorovs tes rör sig ständigt på det strukturella planet och han framhåller att en genre måste definieras utifrån litterära begrepp. Men Rosemary Jackson visar att det i fantastikens fall blir svårt att bortse dels från dess politiska och sociala aspekt, dels från det psykologiska perspektivet. Todorovs starka sammankoppling av sina två teman med subjektets relation till sig själv och till omvärlden gör att en tolkning utan en psykologisk grund inte känns fullständig. Även Jacksons tes om den fantastiska litteraturens utforskning av det som anses ligga utanför samhällets ramar och normer är förbunden med psykoanalysen, vilket gör att det är befogat att använda den som komplement i en analys.

Slutligen, genom att undersöka och gå på djupet av Maria Gripes roman, inser jag hur mångfacetterad dess struktur är. Vad som vid en första anblick ger sken av att vara en enkel historia, avslöjar vid en närmare skärskådning en väv av olika aspekter. Individens relation till sig själv och omvärlden, filosofiska och existentiella frågeställningar om tid och existens och förhållandet mellan verklighet och illusion utforskas alla. Jag kan fortfarande inte med säkerhet säga vad det är som händer, trots flera omläsningar. Vad jag kan säga är att jag läste boken med lika stor glädje som jag gjorde när jag var liten.

*Agnes Cecilia – en sällsam historia* är verkligen, i ordets alla bemärkelser, en fantastisk roman.

## 5 Referenser

Bok, Sissela, "Lying to Children", *The Hastings Center Report*, Vol. 8, No. 3. 1978, s. 10-13.

Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge 1981.

Butler, M. Andrew, "Psychoanalysis" i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James & Farah Mendelsohn, Cambridge 2012, s. 91-101.

Fagerström, Gudrun, *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*, Stockholm 1977.

Fransson, Birgitta, "Maria Gripe och de djupa skuggorna i livet" i *Barnboksvärldar. Samtal med författare*, Stockholm 2001, s. 69-77.

Gripen, Maria, *Agnes Cecilia – en sällsam historia*, Stockholm 2011.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, London 1981.

Lidström, Carina, *Sökande, Spegling, Metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, Stockholm 1994.

Nikolajeva, Maria, "The development of children's fantasy" i *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James & Farah Mendelsohn, Cambridge 2012, s. 50-61.

Nikolajeva, Maria, *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm 1988.

Nikolajeva, Maria, *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Lanham 2000.

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca 1975.

Toijer-Nilsson, Ying, *Skuggornas förtrogna om Maria Gripe*, Stockholm 2000.

Toijer-Nilsson, Ying, *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Uppsala 1981.

<http://www.ungafakta.se/sagor/folksagor/vasalisadenfagraochhaxan/> Hämtad 2013-04-29.