

Lunds universitet

Avd. för litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum

Handledare: Bibi Jonsson

2021-06-01

Lisa Lundström

LIVR07

Hur känns det?

Rytm i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn,*

Sörja för de sina och Liv till varje pris

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte och frågeställning.....	2
Avgränsningar och metod	5
Tidigare forskning och teori.....	6
<i>Tidigare forskning om Kristina Sandberg.....</i>	<i>6</i>
<i>Tidigare forskning och teori om rytm</i>	<i>7</i>
Begreppet rytm: tid, rum och kopplingen till den mänskliga kroppen.....	7
Omtagning och variation, riktning och balans	11
Interpunktionens roll	13
Teori om paus och tystnad	16
Kvantitativ rytmforskning	17
Att läsa rytm.....	19
Analys	21
<i>Interpunktion</i>	<i>21</i>
Skiljetecken	21
Kursiv	29
Paus och tystnad	32
<i>Ord-, menings- och styckesnivå</i>	<i>36</i>
Riktning och rörelse på ordnivå	36
Ledmotiv	39
Uppräkning och listande.....	45
Citat och citatliknande element	49
<i>Stilistiska verkningsmedel</i>	<i>56</i>
<i>Den gemensamma kompositionen</i>	<i>62</i>
Avslutande sammanfattning.....	66
Käll- och litteraturförteckning	

Inledning

Kristina Sandbergs trilogi om hemmafrun Maj:s liv med böckerna *Att föda ett barn* (2010), *Sörja för de sina* (2012) och *Liv till varje pris* (2014) är ett stycke episk diskbänksrealism som samtidigt formmedvetet leker med prosakonstens konventioner i syfte att skapa rytm. Trilogin följer protagonisten Maj under flera årtionden, från slutet av 1930-talet då hon oplanerat blir gravid och därför gifter sig med den mycket äldre fabriksrssonen Tomas till slutet av 60-talet då hennes egen dotter hunnit bli mamma. Verken spänner över 1500 sidor genom vilka läsaren får ta del av hemmafruns vardag. Maj städar och lagar mat, planerar för bjudningar och kalas, tar hand om barnen och maken. Romanernas berättare kliver stundtals fram och visar sitt jag, men övervägande del av berättandet är genom fokalisering av Maj (och ibland av hennes man Tomas). Genom denna fokalisering ligger berättaren mycket tätt intill sin protagonist och tränger sig obehindrat in i hennes tankar och känslor, som skildras i vad som ofta känns som en otämjbar tankeradda, ett stream of consciousness. De tankar och känslor som skildras är nästintill genomgående ångestfyllda, skamfyllda, bittra eller ilska. Maj:s liv är ingen hemmafruidyll. Livet blir, på grund av hennes graviditet, något helt annat än vad hon tänkt sig. Hon känner, speciellt i början av sitt nya liv, att hon inte har kontroll över situationen, men ändå förväntas hon finna sig i den. Hon förstår ju att hon fått allt det som en kvinna i hennes samtida drömma om: man, barn, trygghet. Men det är ständigt något som skaver.

Kampen mellan, och ångesten över, att foga sig och att samtidigt bära på starka ångestkänslor, framställs i romanerna på ett iögonfallande sätt. Vid första anblick kan texten upplevas som att den på ett oundvikligt sätt maler på med en frammanande och mässande ton. Prosan är dock inte, visar det sig ganska snabbt, genomtjockt monotont och upprepande. Sandberg har själv, i en intervju med Johanna Wiman för *Skriva* (2014) berättat att "[n]är jag redigerar tänker jag jättemycket rytm. Var det måste vara dissonans, var det ska få klinga, var det blir för rytmiskt, var jag måste stoppa upp".¹ Och att prosan är rytmiskt bearbetad gör sig tydligt synligt. Texten skiftar livligt mellan att välla fram, lunka på, hacka sig, avbrytas, upprepa sig, höja tonläget eller viska fram det skrivna. Texten flyter stundtals friktionsfritt fram, tills den plötsligt inte gör det längre – det blir istället tvärstopp.

¹ Johanna Wiman, "Kristina Sandberg: skammen satte igång någonting", *Skriva (Göteborg)*, 2015:1 2014-12-20. <https://tidningenskriva.se/portratt/skammen-satte-igang-nagonting/> (hämtad 2021-05-18).

Syfte och frågeställning

Syftet med min uppsats är att undersöka prosarytm. Avsikten är att studera både den trilogispecifika rytmen som finns i Kristina Sandbergs romansvit om Maj samt, genom detta, prosarytm som fenomen, på ett mer generellt plan. Syftet är också att bredda litteraturforskningen om Sandbergs författarskap.

Allra mest har Sandbergs trilogi blivit hyllad för sitt kvinnohistoriska ärende. Hon skriver om en del av svensk historia som, fram till dess, till stor del legat i skugga; om hemmafruns, husmoderns, historia och position i ett samhälle i förändring. Det är också en berättelse om den icke-rebelliska kvinnan som inte bryter sig loss från patriarkala strukturer utan ständigt försöker forma sig själv enligt de krav som läggs på henne från omgivning och normer. Kulturjournalisten Anders Q Björkman ger, i tidningsartikeln ”Välförtjänt succé för Kristina Sandberg” (2014) i *Svenska Dagbladet*, romansviten epitetet ”modern feministisk klassiker”.² Även flera litteraturvetenskapliga studier, som litteraturprofessor Annelie Bränström Öhmans ””Är inte att komma och kräva kärlek en smula för mycket begärt?” Om kärleksvägran och småkakor i Kristina Sandbergs Maj-trilogi” (2016) och litteraturprofessor Anna Williams ”Modern i Maj: Om Kristina Sandbergs romantrilogi” (2016) vittnar om att verkens tema har stor vikt.

Samtidigt som det kvinnohistoriska ärendet för det mesta står i huvudfokus nämner dock flertalet recensioner och studier Sandbergs säregna sätt att skriva. Anna Williams beskriver i sin artikel ”Solidariskt memento över hemmafrun” (2014) i *Svenska Dagbladet* Sandbergs stil som ”frenetisk monoton avbruten av glipor som smärtsamt öppnar sig mot rymder av längtan, drömmar och frågor”,³ och kulturjournalisten Henrik Sahl Johansson benämner *Liv till varje pris* som ”en förunderlig roman. Med ett flödande, nästintill hypnotiskt språk”⁴ där ”de långa, obrutna passagerna till en början [kan] kännas täta, men man finner sig med oväntad lätthet i Majs tankeflöde”.⁵ Kritikern Ulrika Milles skriver, i sin kommentar om Sandberg som

² Anders Q Björkman, ”Välförtjänt succé för Kristina Sandberg”, *Svenska Dagbladet* 2014-11-24.

<https://www.svd.se/valfortjant-succer-for-kristina-sandberg#:~:text=Den%20h%C3%A4r%20h%C3%B6sten%20har,Svenska%20Dagbladets%20litteraturpris%20f%C3%B6r%20boken> (hämtad 2021-04-04).

³ Anna Williams, ”Solidariskt memento över hemmafrun”, *Svenska Dagbladet* 2014-09-15.

<https://www.svd.se/solidariskt-memento-over-hemmafrun> (hämtad 2021-04-06).

⁴ Henrik Sahl Johansson, ”Stor litteratur i folkhemmets marginal”, *Svenska Dagbladet* 2014-11-03.

<https://www.svd.se/stor-litteratur-i-folkhemmets-marginal> (hämtad 2021-04-06).

⁵ Sahl Johansson, ”Stor litteratur i folkhemmets marginal”, *Svenska Dagbladet* 2014-11-03.

Augustprisvinnare 2014, om hur romansviten påminner henne om lika delar svensk arbetarlitteratur och Virginia Woolf.⁶

Inom forskningen har Sandbergs stil givits viss uppmärksamhet. Ett intresse för romanernas form kan skönjas hos forskare som Åsa Arping, Ebba Witt-Brattström och Annelie Bränström Öhman, som har uppmärksammat det kursiverade inslaget i Maj-trilogin och ser detta som ett speciellt stilgrepp. Det kursiva analyseras dock i ljuset av litterära teoribildningar som kärleks- och kvinnorollsstudier (Bränström Öhman och Witt-Brattström) eller klassanalys (Arping). Witt-Brattström ser, till exempel, det kursiverade som en ”bitterhetens kursiv” och menar att Sandberg använder detta som stilgrepp för att gestalta ”kvinnoförtryckets urgrund”, en ”ångestvibrerande tankemassa som likt glödande lava kursivt ormar sig igenom romanverket”.⁷ Den rytmiska aspekten av det kursiva snuddas vid stundtals av Bränström Öhman, Arping och Witt-Brattström men hamnar aldrig helt i fokus.

Att det finns något speciellt i stilen som trilogin är skriven med har alltså uppmärksammats av både forskare och recensenter. Det är detta ”något” som läsaren, i kroppen, tydligt kan känna som intensiv monoton eller flödande tankevändningar om vartannat. *Vad* detta ”något” riktigt är, är svårare att besvara, men att det uttrycker sig genom rytmen i texten är tydligt.

Rytmanalys är ett mer beforskat ämne när det kommer till poesi, än prosa. För lyrik är verktygslådan av begrepp, teorier och metoder betydligt större. Här är koncept som takt, versfötter och meter grundläggande analysverktyg, redskap som blir svåra, om ej omöjliga, att applicera på prosa och som dessutom ofta begränsar undersökningen till detaljnivå i ett material som kännetecknas av att bestå av ett större textflöde.⁸ Genom att undersöka rytm i prosa på poesivis går alltså något förlorat, då de två litterära uttryckssätten skiljer sig radikalt från varandra. Prosarytmforskning är dock inte ett särskilt utbrett forskningsområde, även om man i regel är överens om att fenomenet existerar. Som språkprofessor Marianne Nordman uttrycker det i artikeln ”Stilforskarna och rytmen. En kartläggning av observationer om rytm i prosa” (1993) är ”[p]roblemet [...] alltså inte huruvida vi kan tala om prosarytm eller inte. Svårigheterna förefaller att ligga på ett metodiskt plan”.⁹

⁶ Ulrika Milles, ”Ulrika Milles kommenterar Sandbergs Augustpris”, *SVT nyheter* 2014-11-25. <https://www.svt.se/kultur/bok/ulrika-milles-om-sandbergs-augustpris> (hämtad 2021-04-06).

⁷ Ebba Witt-Brattström, ”Lyssna på Majs inre kursiva röst”, *Dagens Nyheter* 2015-02-02. <https://www.dn.se/dnbok/lyssna-pa-majs-inre-kursiva-rost/> (hämtad 2021-04-04).

⁸ Marianne Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, i *Bidrag till en nordisk metrik Vol. 1*, red. Eva Lilja och Marianne Nordman, Göteborg: Centrum för metriska studier, Göteborgs universitet 1999, s. 168.

⁹ Marianne Nordman, ”Stilforskarna och rytmen: en kartläggning av observationer om rytm i prosa”, i *Metrik och modernism: rapport från Tredje nordiska metrikkonferensen på Hanaholmens kulturcentrum den 10-12 oktober 1991*, red. Lars Huldén, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 1993, s. 49.

Eftersom romanerna så tydligt leker med form och rytm, och detta genomgående påverkar framställningen av berättelsen, finns ett syfte i att lyfta fram denna aspekt av trilogin. Texten bjuder in till rytmisk läsning och det är därför relevant att tacka ja till denna inbjudan och försöka förstå vad detta betyder. Det finns också ett behov av att bredda den befintliga forskningen om Sandberg, där det kvinnohistoriska innehållet till största del fått stå i centrum, till att låta rytmen i *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* få stå i rampljuset. Dessa två aspekter av verken står heller inte i motsats till varandra. Innehåll och form arbetar tillsammans i texten och genom att undersöka det rytmiska ökar också förståelsen för den innehållsliga framställningen. Min avsikt är alltså att vidga perspektivet på trilogin om Maj, inte att bryta upp med tidigare mer historiskt och/eller feministiskt inriktade läsningar.

Syftet med uppsatsen är också att öka förståelsen för prosarytm på ett mer generellt plan. Då prosarytmforskningen fortfarande kan sägas befinna sig i sin linda och ingen enighet kring vare sig rytmteori eller metod råder, kommer jag att konstruera en egen metod som bygger på valda delar av tidigare forskning som finns på ämnet, både inom språkvetenskap och litteraturvetenskap. Denna metod kommer att undersöka rytm på flera nivåer i text, alltifrån detaljnivå till ett strukturellt plan. Analysen kommer att utgå från Sandbergs svit men ansatsen är också att säga något, utöver den verkspecifika rytmen, om det relativt outforskade ämnet och fenomenet prosarytm.

Uppsatsens frågeställningar blir således: Vad skapar rytm i Kristina Sandbergs romantrilogi om Maj? Hur skapas prosarytm i verken? Hur ter sig rytmen? Och vad blir effekten av den?

Avgränsningar och metod

Jag kommer i denna uppsats att undersöka det rytmiska i Kristina Sandbergs romaner *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*. Val av primärmaterial har utgått ifrån att det är rytmiskt relevant vilket uppmärksammats inte bara av mig, utan även av diverse recensenter och forskare, som nämnt i uppsatsens inledning. Jag har valt att inkludera samtliga av romansvitens delar i analysen eftersom de tre böckerna på ett tydligt vis utgör en gemensam helhet. Övergångarna böckerna emellan är nästan sömlösa då nästa tar vid i handlingen där den föregående slutat och den frammanande stilen är konstant. Det finns en poäng i att utforska rytm inte bara i en av de tre romanerna eller i dem var för sig, utan också i de tre verken som en enhet, det vill säga på ett övergripande plan.

Undersökningen är en kvalitativ närläsning och har låtit primärmateriallets utformning leda den till en uppdelning i fyra delar för att kunna utforska trilogins rytm ur flertalet vinklar och på flera nivåer. De fyra delarna är som följer:

1. Interpunktion
2. Ord-, menings- och styckesnivå
3. Stilistiska verkningsmedel
4. Den gemensamma kompositionen

I uppsatsens första del kommer jag att analysera interpunktionens rytmiska betydelse. Jag kommer här att undersöka hur skiljetecken används, vilken roll romanernas kursiva delar spelar samt hur paus och tystnad gestaltas. Del två kommer att rikta blicken på utvalda ords riktnings- och rörelseskapande effekt, på hur ledmotiv liksom uppräknings ger rytm till texten samt hur citatliknande inslag påverkar läsningen. Den tredje delen analyserar vilken betydelse stilistiska verkningsmedel så som anafor, allitteration, assonans, rim och onomatopoetiska element har för rytmen i trilogin. Analysens fjärde och avslutande del är fortsatt textnära, men kommer att studera den övergripande kompositionen och undersöka om det även här finns rytmiskapande inslag.

Tidigare forskning och teori

Tidigare forskning om Kristina Sandberg

Forskning som tidigare bedrivits om Kristina Sandbergs trilogi om hemmafrun Maj har dominerats av ett tydligt fokus på kön och kvinnlig erfarenhet. Anna Williams diskuterar till exempel moderskap i kapitlet ”Modern i Maj. Om Kristina Sandbergs romantrilogi” i *Litterär kalender 2016* och Annelie Bränström Öhman undersöker hemmafrurollen i relation till folkhemstanken och kärlekskrav i sin studie ”Är inte att komma och kräva kärlek en smula för mycket begärt?”. Moderskap i trilogin har också undersökts i en kandidatuppsats av Anna Westerlund, ”Majs dubbla modersröst: Dialogen med moderskapsnormer i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*” (2016). Westerlund undersöker i sin uppsats detta tema utifrån ett dialogiskt perspektiv då hon menar att det i Majs berättelse finns spår efter en dialog mellan henne och andra mödrar och röster om moderskap. Den dialogiska aspekten hos romanen har undersökts även utanför en tematisk moderskapsläsning, med betoning på trilogins avslutande del, *Liv till varje pris*. Detta görs i min egen kandidatuppsats ”Vem där? Röst och perspektiv i Kristina Sandbergs *Liv till varje pris*” där jag identifierar och analyserar romanens många röster som får komma till tals, trots att det finns ett så intimt och intensivt fokus på protagonisten Maj. I min kandidatuppsats börjar jag också att nysta i romanens rytmiska element, men analyserar dem som en del i användandet och skapandet av röster. Det är ett perspektiv på rytm i romanen som jag nu vill vidga.

Klass är ett annat område som analyserats i forskningen om Maj-trilogin. I ”Arbetslitteraturens döda vinkel. Hemarbete och klassmedvetande i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn* (2010)” (2017) belyser Åsa Arping både effekterna av Majs fiktiva klassresa samt ger utrymme för en mer strukturell analys av den klassresa det kan innebära att bli hemmafru och hur identitet påverkas av detta. Klass och kön vävs också samman i kandidatuppsatser som Nora Jonssons ”Maj – är du fin nog? En undersökning av klass och kvinnlig erfarenhet i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*” (2019) och Sara Runessons ”’Duka fram och sedan diska undan utan att knota’ – en analys av den levda erfarenheten i Kristina Sandbergs roman *Att föda ett barn*” (2015).

Tidigare forskning om Sandbergs trilogi är inte särskilt omfattande och det som skrivits har till störst del riktat in sig på genus- och klassanalyser. Även om vissa av nämnda studier och uppsatser är inne och nosar på, eller nämner, Sandbergs säregna sätt att skriva är det endast min egen kandidatuppsats som riktat in sig på att undersöka enbart formmässiga aspekter i en av romanerna. I kandidatuppsatsen uppmärksammar jag till viss del den rytmiska aspekten av

romanen, men jag kommer i denna masteruppsats att rikta strålkastarljuset än mer på det rytmiska hos Sandberg och undersöka detta i sin egen rätt. I omfånget av primärmaterial i denna uppsats ingår också hela trilogin vilket möjliggör en vidare, mer omfattande, analys av rytm i romansviten än min kandidatuppsats haft möjlighet till i sin analys av svitens sista del.

Tidigare forskning och teori om rytm

Prosarytm är ett relativt outforskat ämne inom litteraturvetenskapen, vilket blir tydligt vid jämförelse med till exempel poesiforskningens gedigna rytmforskning som genererat handfasta metodiska verktyg och analysmodeller, i och med till exempel metriken. Att undersöka prosarytm med en rytmanalys anpassad för lyrik riskerar att bli tandlös, i och med de två konstformernas stora formmässiga skillnader. Med detta sagt finns dock delar av poesins analysverktyg som är användbara också i prosarytmforskning. Den diskussion som finns inom rytmforskningsfältet angående definitionen av begreppet rytm, som i stor utsträckning förhållit sig till rytm i poesi, är till exempel av intresse också för prosarytmforskning. Istället för att avfärda poesiforskningens fynd inom området rytm behövs det snarare en kalibrering och komplettering av dess verktyg. Helt obeträdd mark är dock inte prosarytmforskning och ansatser till alltifrån mönstersökande teoribildningar till konkreta praktiska metoder finns att tillgå. Några utvalda rytmteorier, både med förankring i poesi och prosa, kommer att redogöras för här nedan.

Begreppet rytm: tid, rum och kopplingen till den mänskliga kroppen

Den kanske största utmaningen när det kommer till rytmforskning är själva *begreppet* rytm. Inom forskningen finns ingen enhetlig definition av termen och synen på vad rytm egentligen innebär är delad. Litteraturprofessorn Vincent Barletta påpekar i *Rhythm. Form and Dispossession* (2020) att så varit fallet i princip redan från första början. Barletta tar upp den grekiska poeten Archilochos som författare till den första kända beskrivningen av rytm.¹⁰ Barletta menar att Archilochos såg rytm som en typ av kraft som skapar en form som upplevelser uppfattas i, ”or to put it in more direct terms, it is *form*, both constituting us and holding us in check”.¹¹

¹⁰ Vincent Barletta, *Rhythm. Form and Dispossession*, Chicago & London: The University of Chicago Press 2020 s. 1.

¹¹ Barletta, *Rhythm. Form and Dispossession*, s. 3.

Att se rytm i förhållande till form är inget ovanligt även i senare forskning men det som skiljer Archilochos från många nyare föreställningar om rytm är dennes totalfokus på form, där andra istället poängterar rytmens starka band till tid. Att rytm är bundet till tid, skriver Barletta, är en så starkt befäst föreställning att detta samband inte alltid reflekteras kring. Det ses ofta som självklart och ”naturligt” då cirkulära, rytmiska, processer som växling mellan dag och natt ses som en oavbruten cykel som otvivelaktigt fortsätter framåt i evigt samma takt. Denna orubbliga rytm fortsätter framåt och formar vårt sätt att uppfatta vår omgivning och det som sker som framåtriktad linjär tid fylld av repetition och variation. Detta, skriver Barletta, blir på så sätt ”a principle for understanding different facets of being”.¹² Tid är så sammanlänkat med människans varseblivning att de är svåra att se som separata. Dessa två sätt att se på rytm, som temporalt eller icke-temporalt beroende, har skapat olika inriktningar inom forskningsfältet.¹³

Jag kommer i denna uppsats att ta starkt avstamp från en kroppslig utgångspunkt för rytm, där spatialitet likväl som tidslighet ingår i definitionen av begreppet. Det är en tolkning av termen som litteraturprofessorn Eva Lilja illustrerar väl genom konceptet ”the dancing body”. En dansande kropp rör sig både genom tid och rum, vilket även är fallet med rytm som kan vara både auditiv och visuell.¹⁴ Viktigt för Lilja är också just *kroppen* som utgångspunkt, som inte bara ska ses som en symbol för rytm. ”Min hypotes är att språkets rörelser i första hand får sin känslöfärg av biorytmernas kroppsliga erfarenheter”¹⁵, skriver hon i sin artikel ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av mitten’” (2012). Två år senare ges Liljas *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse* (2014) ut och här fördjupar hon på många sätt det resonemang om relationen mellan kroppslig rytm och rytm i poesi som hon påbörjat i sin tidigare artikel. Hypotesen är dock densamma. Kropp och rytm är i ett starkt förbund och går ej att skilja åt. För att förena kropp och litteratur använder Lilja sig i sin essä av en tvärvetenskaplig teori som blandar kognitiv forskning med semiotik till ett tillvägagångssätt hon kallar ”kognitiv metrik”. På så vis förenar hon två forskningsområden, hjärnforskning och litteraturvetenskap, som annars sällan blandas med varandra.¹⁶

Likt Lilja utgår också Marianne Nordman från en definition av rytm som något medfött mänskligt och egentligen en förutsättning för allt liv och världen runtomkring oss. Hon beskriver det som att ”[h]ela vår existens och funktion beskriver en rytmisk periodicitet på olika

¹² Barletta, s. xviii.

¹³ Jürgen Esser, *Rhythm in Speech, Prose and Verse. A Linguistic Description*, Berlin: Logos Verlag 2011, s. 2.

¹⁴ Eva Lilja, ”Towards a Theory of Aesthetic Rhythm”, i *Versatility in Versification. Multidisciplinary Approaches to Metrics*, red. Tonya Kim Dewey och Frog, New York: Peter Lang 2009, s. 273.

¹⁵ Eva Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, *Samlaren*, årgång 133 2012, s. 259.

¹⁶ Eva Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, Jelgava: Ariel litterär kritik 2014, s. 12.

nivåer. Därför ligger det inte något oväntat i att man antar, att vår tankeprocess och vår språkförmåga visar samma böjelse för rytmik som hela vår övriga kropp och som allt omkring oss”.¹⁷

Också litteraturforskaren Arne Florins syn på rytm tar i beaktande både tid och rum som förutsättningar. Han uttrycker det som att det finns en ambivalens eller dubbelhet hos rytmbegreppet i och med dessa två dimensioner, tid och spatialitet. Florin utvecklar i sin artikel ett, enligt honom, nytt och brett rytmbegrepp:

jag intresserar mig för hur verket tar form eller gestalt i tiden; hur det växer fram och förändras, men också för hur det struktureras (indelas, arrangeras i enheter eller gestalter) med hjälp av repetitioner och variationer. Utforskandet av rytmens temporala dimensioner kompletteras därtill av en uppmärksamhet på den roll som visuella/spatiala inslag – till exempel bruket av olika typografiska grepp – har för rytmupplevelsen.¹⁸

Genom att anamma det *ambivalenta* hos rytmbegreppet, som uppstår då det rör sig i både tid och rum försöker Florin förhålla sig till rytmbegreppets egen ombytliga natur.

I Liljas forskning, som hon kallar kognitiv metrik, finns ett antagande om kroppens stora inflytande på ”tankens djupstruktur”.¹⁹ Det är, enligt henne, kroppens ”biorytmer” som till stor del påverkar den mänskliga perceptionen. Till biorytmerna kan kroppsliga funktioner som hjärtslag eller andetag räknas, men det kan också handla om fysiska rörelser som till exempel att gå, dansa eller skutta. Lilja skriver också om det mänskliga minnets funktion, om hur korttidsminnet sträcker sig ungefär tre sekunder i tid och hur kort- och långtidsminne samarbetar. Alla dessa kroppsliga funktioner och rörelser påverkar således det mänskliga medvetandets sätt att ta till sig och processa information. Funktionerna och rörelsena skapar en sensomotorisk erfarenhet som sedan blir utgångspunkten för varseblivning av inte bara den egna kroppen utan också av omvärlden.²⁰ Till denna omvärld hör språk. Att språket influeras av det kroppsliga, av den sensomotoriska erfarenheten, kan bland annat ses i språkets användande av kognitiva metaforer. Kognitiva metaforer handlar om den täta sammanlänkningen mellan kropp och perceptionsmönster. Som exempel tar Lilja frasen ”kärlek är en resa” och skriver att ”[å]tminstone i den västerländska kulturen talar och tänker man på

¹⁷ Marianne Nordman, *Rytm och balans i svensk prosatext*, Umeå: Institutionen för nordiska språk, Umeå universitet [distributör] 1987, s. 9.

¹⁸ Florin “‘Get rhythm!’ Några reflektioner kring prosarytm och en exempelanalys av Willy Kyrklunds Mästaren Ma”, s. 38-39.

¹⁹ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 67.

²⁰ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 24-25, 39.

kärleksförhållanden i termer av gemensamma färder”.²¹ I frasen förenas det abstrakta begreppet ”kärlek” med det konkreta ”resa” och är alltså ett försök till att beskriva det abstrakta i konkreta termer. Att resa är något som kroppen konkret kan göra och att tanken och språket illustrerar kärlek med detta konkreta ord visar på att tankar gärna förstår koncept efter kroppsligt greppbara perceptionsmönster.²²

Det kroppsliga har dock inte suverän bestämmanderätt över den mänskliga varseblivningsförmågan, menar Lilja. Det är inte bara kroppens organs tempo, fysiska rörelser eller minnesspann som påverkar hur text skapas och uppfattas rytmiskt. Också kulturella konventioner eller traditioner formar rytmuppfattningen. Redan i Liljas exempel ”kärlek är en resa” poängterar hon hur det eventuellt finns en kulturell bundenhet till västvärlden i den kognitiva metaforen. En annan kulturell konvention och tradition med påverkan på rytm kan i poesi till exempel handla om historisk användning av olika versmått. Lilja skriver bland annat om versmättet jambisk pentameter, kanske mest känt från Shakespeares dramer, och beskriver hur måttet i västerländsk tradition ofta använts i tankedikter. Som följd har versmättet i denna kulturfär kommit att förknippas med ”klarhet och tankereda”.²³

Lilja uttrycker samspelet mellan kroppslighet och dikt som en trestegsraket när hon konstaterar att ”kroppens villkor är tvingande för vad man kan göra med poesins rytmer. Sedan tycks kulturen gå in och adla detta tvång för att därefter brodera vidare, dvs. utforma sina regelsystem enligt kroppens möjligheter”.²⁴ Det är alltså resultatet av ett samspel mellan kropp och kulturell miljö som tillsammans bildar rytmisk erfarenhet. En tredje aspekt som är med och påverkar rytmperception är ikonicitet, det vill säga likheter till olika ljud och rytmer. Det kan handla om onomatopoetiska drag där delar i en dikt ljudmässigt påminner om något annat, men behöver inte alltid använda sig av ljud, utan kan också handla om bruk av tystnad för att gestalta ljudlöshet eller avbrott.²⁵

Effekten av att leka med en kroppsligt förankrad rytm i text är att olika känslor, eller ”känslofärger” som Lilja använder som begrepp, kan framställas.²⁶ En dikt som växlar mellan väldigt långa och korta versrader påverkar med sin oregelbundenhet läsarens andning (vilket känns även vid tyst läsning), en text med rim för genom klang ihop ordpar och skapar på så vis

²¹ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 68.

²² Ibid.

²³ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 35, 119.

²⁴ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 122.

²⁵ Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, s. 246.

²⁶ Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, s. 259.

nya tankekombinationer, och om det skrivna gången på gången upprepar sig skapas ett tryck och en betoning som kan påverka betydelsehierarkin i en dikt.

Rytm är, som Barletta för fram i sin bok *Rhythm*, inget begrepp med en enhetlig och allmänt erkänd definition. Det är istället ett genom historien föränderligt begrepp som också förgrenat sig i flera tolkningar.²⁷ De tre forskarna Lilja, Nordman och Florin har olika inriktningar i sin rytmforskning. Lilja fokuserar på biorytmernas betydelse för rytm, Nordman på att hitta en fungerade rytmmetodik för prosa och Florin på rytmbegreppets ambivalens, men en nyckelaspekt som de har gemensamt är just synen på begreppet som verkande i både tid och rum. Min definition av rytm kommer därför att rota sig i en tolkning av begreppet som flerdimensionellt.

Omtagning och variation, riktning och balans

Nordman riktar i sin forskning in sig specifikt på rytm i prosa. I strävandet efter att förstå hur rytm ter sig i prosa har hon konstruerat en egen metodik för att ta sig an denna typ av text. Hon ifrågasätter tidigare poesiförankrad rytmforskning som applicerats på prosa, som hon menar är för detaljfokuserad. Hon pekar på att de rytmiska aspekter som finns i prosa inte framträder lika starkt som i poesi och att de i prosa uppträder annorlunda då rytmiska element i denna typ av text inte är ”lika strikta, regelbundna och påträngande som i vers”.²⁸ Hon förnekar inte att analys på detaljnivå är viktigt men poängterar att det stora helhetsperspektivet på en text är betydelsefullt, och speciellt i prosa, där textkroppen som helhet i regel är mycket större än i poesi. Därför behöver prosarytmen analyseras genom sin egen anpassade metod.²⁹

Som del i, och utgångspunkt för, Nordmans analysmetod finns ett resonemang kring själva begreppet *rytm*. Genom att gå i dialog med tidigare forskning, inte minst med Virginia Tufte, professor i engelska, och litteraturforskaren Sven Møller Kristensen, resonerar hon sig fram till tanken om rytm som *omtagning* och *variation*.³⁰ När Nordman sedan går vidare till att skapa sin analysmetod tar hon fasta på dynamiken mellan omtagning (det vill säga upprepning) och variation i upprepning på flera olika textnivåer. Det gäller alltifrån hur prosa påverkas av användningen av olika stilgrepp till hur stycken är utformade i jämförelse med varandra. Møller Kristensens term *rørelse* är också av betydelse för Nordman, som även den är en faktor i rytmiskapande.³¹ Hennes undersökningsmodell i ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess

²⁷ Barletta, 161-162.

²⁸ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 161.

²⁹ Nordman, ”Stilforskarna och rytmen: en kartläggning av observationer om rytm i prosa”, s. 60.

³⁰ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 160, 171-172.

³¹ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 184, 162.

tillämpning” (1999) är uppdelad i tre analysnivåer där hon forskar om rytm på ett strukturellt, innehållsligt samt ett språkligt plan där hon menar att rytmen i en prosatext yttrar sig.³²

Två, enligt Lilja, viktiga perceptionsmönster som tillsammans med kulturella konventioner och ikonicitet formar rytm i dikt är *riktning* och *balans*. Dessa hör dessutom ihop med ett tredje, *force* (på svenska ungefär ”kraft”), som ”hänger samman med tyngdkraften och dess inverkan på den mänskliga kroppen”.³³ Och både riktning och balans måste i den fysiska kroppen förhålla sig till tyngdkraften som ”är så absolut grundläggande för mänskligt liv att den tycks påverka det mesta”.³⁴ Just riktning och balans kan tydligt kopplas ihop med rytmsens två dimensioner, tid och rum, och båda är viktiga i poesi, även om tidsaxeln ofta är den mer påtagliga: ”[n]är man läser en dikt [och det] uppstår ett tidsligt förlopp av ljud där det ena följer efter det andra – också tyst läsning hörs i ett inre ljudande”.³⁵ Det tidsligt bundna ljudet har, enligt Lilja, starkare påverkan på läsoplevelsen än diktens visuella utseende. Viktigt att poängtera är dock att det tidsliga och rumsliga inte är i motsättning; de fungerar bara på två olika sätt. Den rumsliga aspekten av rytm framkommer genom synsinnen som börjar med att ta in en helhet för att sedan fokusera på detaljer medan den tidsliga aspekten gör tvärtemot, börjar i detaljerna för att sedan skapa en helhetsbild, bit för bit.³⁶ Många av de sätt som rytm tar sig uttryck i faktisk text arbetar både med tid och rum. Till exempel kan omtagningar, oregelbundenheter, betoning och tystnad alla framställas både visuellt och ljudligt.

Lilja har både i sin essä *Poesiens rytmik* och i artikeln om rytm i Ingemar Gustafsons ”Förföljd av mitten” utgått från rytm i poesi och har alltså inte försökt kartlägga hur rytm tar sig uttryck i prosa. Att hennes analysmetod till viss del skaver mot en prosatexts uppbyggnad blir tydligt när hon skriver ut de rytmiska gestaltnivåer hon analyserar: diktens helhet, strofen, versraden och frasen.³⁷ Att använda samma analysnivåer som Lilja presenterar i min egen undersökning, av prosamaterial, blir därför tandlöst. Hennes resonemang om den kroppsligt förankrade rytmen handlar dock inte bara om rytm specifikt för poesi utan är en mer generell förståelse av rytmsens ursprung och villkor. Detta gör själva teorin användbar också vid analys av prosatext. Jag har dessutom, i min analys, tagit fasta på Liljas idé om en metod där både textens små enheter och dess övergripande rytmiskapande utforskas och har delat upp min

³² Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 185, 227.

³³ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 138.

³⁴ Ibid.

³⁵ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 10.

³⁶ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 45, 55.

³⁷ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 78.

Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, s. 244.

analys i ett antal analysnivåer. Mina utvalda nivåer skiljer sig dock från Liljas, för att istället passa relevanta nivåer i prosa.

Likt Lilja poängterar i sin rytmforskning är det också för Nordman viktigt att undersöka textens rytm på flera textliga nivåer: från detalj- till strukturell nivå. Hon delar upp sin analysmetod i en strukturell, en innehållslig och en språklig nivå. Nordman poängterar således rytmupplevelsens multidimensionalitet.³⁸ När det kommer till den strukturella nivån analyserar Nordman styckesindelning, såsom varierande längd på stycken. Den innehållsliga nivån fokuserar mest på en texts tema och temavariation, det vill säga utforskandet av hur ofta olika teman tas upp i en text och hur länge de varar. Den språkliga analysen är utformad för att undersöka prosatext på bland annat menings-, fras- och stavelsenivå. Det är också i stor utsträckning här, på den språkliga nivån, som Nordman menar att *huvudrytmiken* finns.³⁹

Det som är den största styrkan i Nordmans metodik är hänsynen till rytm som multidimensionell vilket påverkar sättet att ta sig an texten vid en undersökning. Hon tar i beaktning prosans speciella natur som hon menar domineras av oregelbundenheter över upprepning.⁴⁰ I hög grad är det på grund av sin stora textkropp där mycket utrymme för variation finns. Det är också denna aspekt som min studie om Sandberg kommer att ta fasta på: element av variation, rörelse och upprepning. Nordmans olika analysnivåer kommer att beröras men jag har valt att dela upp materialet i andra analysnivåer än dem som används av henne då hon, trots sitt fokus på innehåll och struktur, tydligt har en språkforskningsinriktad ingång i sin analys. Jag kommer i denna studie både att syssla med detaljnivå, helhetsbild och det emellan, alltså såväl det språkliga, innehållsliga och strukturella i Maj-trilogin, men har utgått från primärmaterialet och en litteraturvetenskaplig snarare än språkvetenskaplig utgångspunkt vid val av punkter i analysdelen.

Interpunktionens roll

En forskare som studerat text på detaljnivå, närmare bestämt dess interpunktion, är språkforskaren Alva Dahl. I sin avhandling *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner* (2015) undersöker hon användandet av interpunktion och dess påverkan på romaners innehållsliga samt grafiska stil. Avhandlingen är inte centrerad kring prosarytm men tangerar ämnet när hon skriver om interpunktionens roll i text. Därför kan delar av hennes studie användas i min analys om Maj-trilogins rytm.

³⁸ Nordman, "Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning", s. 277.

³⁹ Nordman, "Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning", s. 181, 184, 225.

⁴⁰ Nordman, "Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning", s. 162, 181.

Dahls tolkning av interpunktionsbegreppet är brett. Hon utgår till stor del från litteraturprofessorn John Lennards definition av vad som räknas in i termen ”punctuation”. Lennards definition är uppdelad i åtta punkter som innefattar interpunktionens existens på olika textliga nivåer – från detaljnivå som skiljetecken eller bokstavsform upp till boken själv som en avslutad punkt eller ”[s]trukturer som omfattar grupper av sidor: avsnitt, kapitel, prolegomena (förord), bilagor och not- och källförteckningar”.⁴¹ Med i definitionen finns också *mellanrum*, vilket syftar på både det lilla utrymmet mellan två ord liksom på det större utrymme som uppstår mellan textsjok som är uppdelade i olika stycken via indrag eller blankrad.⁴² Dahl är dock väldigt noga med att understryka att trots att hon ser interpunktionstecken ”som resurser, och interpunktionen som en process där meningen uppstår i interaktionen [...] ska alltså [tecknen] inte förstås som havande någon given, inneboende mening; istället förknippas de av språkande individer med varierande mån konventionaliserade och kontextbundna meningspotentialer”.⁴³ Lennards uppdelning i åtta punkter hjälper alltså till i kategorisering av olika nivåer av interpunktion men att enheterna kan ha skiftande betydelse är ej att förglömma.

Ett av nyckelbegreppen i Dahls studie är *interpunktionstextur*. Med detta syftar hon på frekvensen av skiljetecken i en text liksom på tyngden hos de använda skiljetecknen. Interpunktionstextur kan vara både gles eller tät och tung eller lätt. ”Tyngden hos tecknen är [...] alltid relativ till textens inre och yttre kontexter”,⁴⁴ men Dahl tycker sig ändå kunna se någon typ av generell tendens i användningen:

Tecken som normalt skiljer större grafiska och syntaktiska enheter är tyngre än dem som normalt skiljer mindre enheter åt. Stycketecknet är alltså det tyngsta skiljetecknet följt av punkt, semikolon, kolon, tankstreck, kommatecken, oftast i ungefär den ordningen. Tecken som kan användas på många olika nivåer, som parentestecken, citattecken och suprasegmental variation tänker jag mig som lätta⁴⁵

Dahl hävdar att interpunktionstexturen är en rytmisk struktur och att en text genom att använda sig av en viss textur (gles eller tät och tung eller lätt) kan få innehållet att te sig på olika sätt. Hon menar till exempel att textpartier som präglas av en tätare och tyngre textur ofta används i berättande av referentiellt och formellt innehåll, medan en glesare och lättare textur många

⁴¹ Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*. PhD diss., Uppsala universitet, 2015, s. 29-30.

⁴² Dahl, *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*, s. 30.

⁴³ Dahl, s. 14.

⁴⁴ Dahl, s. 177.

⁴⁵ Dahl, s. 178.

gångar speglar ”samtidighet eller högt tempo”.⁴⁶ Dahl skriver också om framåt- och bakåtpekande interpunktion. Hon menar att viss interpunktion skapar en framåtrörelse i texten och syftar på något kommande, till exempel kolon som pekar mot, eller ”hör till” det som efterföljer tecknet. Bakåtpekande interpunktion hör istället ihop med det som kommit före. Ett frågetecken pekar, till exempel, bakåt då själva frågan kommer före skiljetecknet.⁴⁷ Genom användning av framåt- respektive bakåtpekande interpunktion kan alltså textens riktning och även tempo ändras och styras.

Dahl behandlar således i viss mån rytm i sin avhandling. Även om hennes undersökning om interpunktion inte stannar i det rytmiska och har detta som fokuspunkt nämner hon det och bollar även med koncept som riktning, tempo och paus/mellanrum. Hon skriver att ”[i]interpunktionen får oss att lyssna med ögonen och läsa med alla våra språkliga kroppsminnen aktiverade”,⁴⁸ ett resonemang som går väl ihop med Liljas teorier om det kroppsliga i rytm. Dahl tar också, likt Lilja, upp ikonicitetens betydelse. Dahl har dock en vidare föreställning av begreppet och menar att det även innefattar ”gestaltning av tonfall, röststyrka, tempo [...] och pauser”,⁴⁹ utöver rytm- och ljudligheter som Lilja beskriver det som. I sitt interpunktionsfokus tar hon, utöver den auditiva ikoniciteten, även upp den visuella ikoniciteten, som till exempel en blankrads visualisering av paus eller tomhet. Dessa två typer av ikonicitet kan givetvis användas i samma text och/eller samtidigt och Dahl uttrycker det som att ”[s]kriftkonst har [...] både något av bildkonst och ljudkonst i sig”,⁵⁰ vilket också Lilja poängterar.⁵¹

Denna dynamik mellan det visuella och det auditiva är en grundbult i rytmforskning av poesi, där relationen mellan form och innehåll undersöks. Prosa leker, generellt sätt, inte lika mycket med form som poesi, men Dahl påvisar i sin avhandling att det visuellt ikoniska också i romankonsten har en meningsskapande roll. I min studie vill jag fortsätta i fotspåren av att se till både det grafiska och ljudliga och hurdan interpunktionens roll är i denna dynamik. Jag kommer att använda mig av Dahls redskap för att analysera interpunktion utifrån interpunktionstextur och framåt- eller bakåtpekande riktning.

⁴⁶ Dahl, s. 177.

⁴⁷ Dahl, s. 181-182.

⁴⁸ Dahl, s. 46.

⁴⁹ Dahl, s. 145.

⁵⁰ Dahl, s. 212.

⁵¹ Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, s. 244.

Teori om paus och tystnad

En viktig del av både det grafiska och det auditiva är dess påverkan på, och meningsbärande av, paus och tystnad. Detta tas inte bara upp av Dahl utan också i Deborah Coles och Mizuki Miyashitas ”The function of pauses in metrical studies: acoustic evidence from Japanese verse” (2006). I detta kapitel utforskar Cole och Miyashita användningen av tystnad inom japansk tanka-diktkonst. Tankan använder sig av ett mycket strikt versmönster baserat på det japanska språkets minsta beståndsdel: mora.⁵² Forskarna hävdar att även om versraderna traditionellt använder sig av fem eller sju mora per versrad så bör dikten ses som en konstruktion baserad på åtta delar, där delarna efter fem eller sju mora består av tystnad.⁵³ På så sätt skapar dikten en dynamisk relation mellan både de skrivna verserna och med paus.

Den starkt regelbundna tanka-diktkonsten är långt ifrån lik prosatext och sannerligen annorlunda från Sandbergs flödande och oberäkneliga prosa i trilogin om Maj. Idén om pausens och tystnades betydelse, som presenteras av Cole och Miyashita, går dock att överföra också till annan typ av text än dikt. Mellanrum eller paus påverkar alla typer av text, om än kanske på olika sätt eller i varierande grad. Prosaformen arbetar inte lika mycket med radbyten som diktkonst, men kan likväl vara meningsbärande.

Litteraturteoretikern Wolfgang Iser skriver också om det meningsbärande i mellanrum, eller *tomrum*. I hans teori om relationen mellan text och läsare menar han att en text är fylld av både text och tomrum och att det är i textens möte med läsaren som dessa tomrum tillslut fylls och texten blir ”hel” genom läsaktens.⁵⁴ De tomrum som Iser talar om handlar inte nödvändigtvis om ett visuellt tomrum. Det handlar snarare om mellanrum som uppstår i innehåll, det implicita i en text.⁵⁵ Dessa innehållsliga tomrum kan handla om små detaljer, så som att färgen på ett klädesplagg i texten inte nämns, eller om större stycken, så som att flera år ur en romanfigurs liv utesluts ur historien. Läsaren förstår både att klädesplagget självklart har en färg eller att flera år har gått i texten när berättelsens figurer plötsligt är flera år äldre. Läsaren har i samspel med texten lyckats skapa mening i det som uteslutits, det som funnits i textens tomrum. Tomrum kan således vara både små och stora och dessutom bära på olika stor betydelse. Betydelsegrad kan i sin tur påverka en texts betoning, vilket är ett sätt att skapa rytm.

⁵² Mizuki Miyashita och Deborah Cole, ”The function of pauses in metrical studies: acoustic evidence from Japanese verse”, i *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, red. B. Elan Dresher och Nila Friedberg, Berlin och New York: Mouton de Gruyter 2006, s. 173.

⁵³ Miyashita, ”The Function of Pauses in Metrical Studies: Acoustic Evidence from Japanese Verse”, s. 174, 190.

⁵⁴ Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore och London: The John Hopkins University Press 1978, s. 166-167.

⁵⁵ Iser, *The Act of Reading*, s. 21-22.

Genom att kombinera Cole och Miyashitas syn på paus och tystnad med Isers resonemang om tomrum kan jag se till båda två dimensioner som det kroppsligt förankrade rytmbegreppet förhåller sig till: det rumsliga liksom det tidsliga. På så sätt kan jag undersöka paus och tystnad på ett dynamiskt sätt.

Kvantitativ rytmforskning

En annan forskare som inriktat sig på prosarytm specifikt är Lisa Holm, professor i svenska språket, med sin studie ”Rytm i romanprosa. En studie av rytmiska signalement i tio samtida svenska romaner” (2015). I denna undersöker Holm rytmiskapande i prosa på ett kvantitativt och komparativt vis. Detta gör hon genom att analysera inledningskapitlen i tio moderna svenska romaner, utgivna mellan 2000 och 2012, utifrån sju olika parametrar. Hon har i sin undersökning tagit avstamp från Marianne Nordmans metod och de analysdelar som ingår där men har i slutändan behållit endast två av dennes parametrar, meningen och frasen, och istället skapat andra grupperingar som analyserar bland annat antal och val av olika typer av skiljetecken samt antal meningar med huvudsats. Hon poängterar att somliga av parametrarna stundtals kan överlappa varandra.⁵⁶

Holm tycker sig som resultat av sin undersökning kunna urskilja en möjlig *neutral romanrytm*. Denna neutrala rytm ”utmärks av (relativt sett) långa meningar och fraser, hög andel meningar innehållande minst en huvudsats samt sparsamt bruk av skiljetecken, framför allt påfallande sådana som frågetecken, utropstecken, tre punkter, tankstreck för avbrott, semikolon och kolon”.⁵⁷ Den neutrala romanrytmen blir en slags nollpunkt på en skala varifrån man sedan kan gradera romaners särskilda rytmiska tendenser. Intressant är att de texter som Holm undersökt som avviker från den neutrala romanrytmen alla avviker på olika sätt. Det går alltså inte att dela in rytmiskapandet i två delar, då de verk med icke-neutral rytm inte bara skiljer sig från den neutrala nollpunkten utan också från varandra.⁵⁸

En senare studie i svensk prosarytm av Sara Stymne, Johan Svedjedal och Carin Östman, ”Språklig rytm i skönlitterär prosa. En fallstudie i Karin Boyes *Kallocain*” (2018) gör, istället för en jämförelse, ett fallstudium av Karin Boyes roman *Kallocain*. Metoden är dock även här baserad på kvantitativa data och dessutom automatiserad med hjälp av digitala

⁵⁶ Lisa Holm, ”Rytm i romanprosa. En studie av rytmiska signalement i tio samtida svenska romaner”, i *Det skönlitterära språket. Tolv texter om stil*, red. Carin Östman, Tyskland: Morfem 2015, s. 218, 222.

⁵⁷ Holm, s. 233.

⁵⁸ Holm, s. 234.

språkteknologiverktyg.⁵⁹ Både Holm och Stymne et al. inser att kvantitativa studier av rytm, samtidigt som de har styrkor i att kunna processa och hitta stora mönster, har sina begränsningar. Stymne et al. har bemött detta genom att komplettera sin, till största del, kvantitativa undersökning med kvalitativa nedslag på strategiskt utvalda punkter.⁶⁰ Holm gör i sin undersökning inga liknande nedslag men understryker att kvalitativa studier kan se och granska rytmiskapande på andra plan i text. Hon konstaterar ”att det med hjälp av kvantitativa data går att klassificera och jämföra olika romaners rytmiska signalement [...] [m]en romanrytm är mycket mer än så. Fler studier behövs för att vi ska förstå på djupet vad rytm i romanprosa är”.⁶¹ Hon menar alltså att fler rytmstudier, då också av kvalitativ natur, behövs.

En som håller med om bristerna med automatiserade datorbaserade undersökningar är Florin i artikeln ”’Get rhythm!’ Några reflektioner kring prosarytm och en exempelanalys av Willy Kyrklunds *Mästaren Ma*”. Han går i denna artikel i dialog med både Holms och Stymnes et al. artiklar och påpekar kantigheten i deras tillvägagångssätt. Vad gäller Holms undersökning påtalar han att hon trots sina sju parametrar har ett väldigt snävt fokus som endast innefattar rytmiskapande i fras- och meningslängd samt i skiljetecken. Andra viktiga aspekter, som till exempel styckesindelning och val av stilsort, undersöks alltså inte. Florin menar också att Holm går miste om att se hur *växlingar* mellan olika satser, meningslängder och styckesupbyggnader skapar rytm i sin studie. Stymne et al. riktar i sin artikel istället in sig allt för snävt på varierande längders betydelse, enligt Florin.⁶² På så sätt förbigås stilistiska rytmiskapare, ”som anafor, parallellism och tretal”,⁶³ i analysen.

I sin egen analys, som mestadels är en kvalitativ studie av Willy Kyrklunds *Mästaren Ma*, undersöker Florin såväl textens tematiska, strukturella som språkliga stil. Han utgår ifrån sin kritik mot Holm och Stymne et al. när han tar sig an sin egen studie och menar att ”ett rytmstudium i princip bör sträva efter synteser: den språkliga rytmen på mikronivå bör relateras till berättelsens rörelse i stort och till textens tematik. I själva verket är det textens tematik, struktur och språk som i *samspel* skapar textens rytm”⁶⁴ (min kursivering). En undersökning av detta samspel kan vara svårt att få till i en prosatexts ofta stora omfattning, med många ”delrytmer där den relativa betydelsen av dem varierar”.⁶⁵ Utmaningen, enligt Florin, blir därför

⁵⁹ Sara Stymne, Johan Svedjedal och Carin Östman, ”Språklig rytm i skönlitterär prosa. En fallstudie i Karin Boyes *Kallockain*”, i *Samlaren*, årgång 139 2018, s. 136.

⁶⁰ Stymne, Svedjedal och Östman, ”Språklig rytm i skönlitterär prosa. En fallstudie i Karin Boyes *Kallockain*”, s. 153.

⁶¹ Holm, s. 235.

⁶² Florin, s. 34, 36.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Florin, s. 37.

⁶⁵ Ibid.

att både urskilja relationerna mellan olika rytmiska element på flera olika textnivåer samt att kunna urskilja vilka av dessa många rytmiska samspel som är mest tongivande i en text, för att inte drunkna i detaljerna.

Holms *neutrala romanrytm* är en intressant hypotes, men den empiriska data kring påståendet är inte tillräcklig för att säkerställa idén som fakta och Florins motargument mot studiens, enligt honom, allt för kvantitativa och snäva syn på rytm är också att ta i beaktande. Därför kommer studien att betraktas just som en intressant hypotes att bolla mina egna rytmiska fynd mot, inte minst när det kommer till interpunktionstextur. Holms undersökning ger trots allt en indikation på hur vissa typer av rytmiska skiljeteckenmönster präglade romankonsten under början av 2000-talet, dit också Sandbergs svit kan räknas.

Att läsa rytm

”En generell problematik som studiet av rytm aktualiserar är spänningen mellan textens retoriska organisation och läsarens sätt att ’rytmisera’, det vill säga de perceptionsmönstren och modeller för mening som sätts i spel vid läsningen”,⁶⁶ konstaterar Florin och kommer här åt en springande punkt inom rytmforskningen. Med en syn på rytm som starkt kopplad till den mänskliga kroppen och dess upplevelse/uppfattning av rytm omfamnar man en definition av begreppet som innefattar en föreställning av att rytm skapas i läsakten. Att ta denna föreställning vidare till empiriska studier kan innebära vissa svårigheter i och med den inneboende ambivalens som läsakten bär på, för som Lilja argumenterar är det inte kroppens rytmik ensam som påverkar rytmuppfattningen. Också de för den aktuella läsaren kulturella konventionerna och traditionerna i texten har inverkan.⁶⁷

Lilja har valt att läsa och betona poesin som hon analyserar i *Poesiens rytmik* ”så normalt som möjligt, som vanligt talspråk”,⁶⁸ medan Florin, som väcker frågan i sin artikel, inte riktigt ger något klart svar angående sitt eget förhållningssätt. Han väljer istället att stanna i det ambivalenta han menar karakteriserar rytmbegreppet.⁶⁹ Nordman påpekar i sin tur att också själva språkssystemet påverkar rytmuppfattningen med sina specifika uttal av ord, förhållning till pausering, styckesindelning och ords betydelser.⁷⁰

Att helt bortse från sin egen subjektiva känsla för och kunskap om rytm blir således omöjligt och jag kommer därför att, på liknande sätt som Florin, stanna i det ambivalenta hos

⁶⁶ Florin, s. 39.

⁶⁷ Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mitten’”, s. 246.

⁶⁸ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 89.

⁶⁹ Florin, s. 39-40.

⁷⁰ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 172.

rytmbegreppet. Min subjektiva förståelse för rytmen i Sandbergs trilogi går inte att komma ifrån helt och fullt. Liljas förhållningssätt, att betona den lästa texten så ”normalt” som möjligt blir svårt att förhålla sig till eftersom det knappast finns en allmänt erkänd ”normal” betoning vid läsning. Däremot kan Liljas idé om talspråkighet ge någon typ av stabilitet. Då Sandbergs romantrilogi gärna inkluderas i en form av realistisk romantradition inbjuder den också till en inställning till det skrivna som realistiskt. Romanen har dessutom en viss muntlig ton som manar till talspråklig läsning. Viktigt att poängtera är att det är min egen talspråkighet som blir utgångspunkten, vilket kan medföra till exempel vissa dialektala skillnader mellan min uppländska och andras betoning.

Analys

Interpunktion

Skiljetecken

Skiljetecknen i Kristina Sandbergs romaner får texten att stundtals, på ett nästan stakande sätt, hacka sig framåt i berättelsen, stundtals lugnt lunka på och stundtals släppa alla hämningar och välla fram likt en ostoppar våg. Som verktygslåda använder Sandberg sig, förutom av komma och punkt, flitigt av frågetecken, tankstreck, tre punkter efter varandra och ett och annat utropstecken. Men det handlar inte bara om vilken typ av skiljetecken som hon använder, utan också med vilken frekvens dessa återkommer, ifall meningarna får stå långa och oavbrutna eller om de hålls korta och koncisa.

För att kunna analysera användningen och effekten av skiljetecknen har jag använt mig av Alva Dahls interpunktionstextursbegrepp som hon presenterar i sin avhandling om interpunktionens betydelse i prosa. Begreppet ser till både frekvens och tyngd hos skiljetecken för att se hur kombinationen av dessa variabler påverkar textens uttryck.⁷¹ Genom att undersöka interpunktionstexturen har jag funnit att Sandbergs prosa är mycket varierad vad gäller både tyngd och täthet hos tecknen. Maj-trilogin består, till exempel, stundtals av flitigt användande av punkt, stundtals av starkt avvaktande i användningen av sådan. I romanerna finns också ett typ av mellanläge där bruk av punkt varken sticker ut som särskilt sparsam eller riklig. Genom en tydlig variation i punktanvändningens intensitet blir brott mellan de olika lägena extra tydliga. Korta meningar är mer samlade, bestämda eller hackande medan långa meningar har en mer skenande karaktär, där berättelsens tempo springer i hög fart.

I Sandbergs romaner finns alltså flera tillfällen där en lunkande rytm plötsligt, utan förvarning, skenar iväg på detta vis. När Maj i *Att föda ett barn*, precis nygift, ska bjuda hem sin nya släkt på middag för första gången sker en sådan, mycket tydlig, växling och acceleration. I kapitlet om bjudningen sker en tempoökning stegvis med allt längre meningar och därmed glesare användning av punkt. Kapitlet innan detta avslutas med raderna: ”[s]nart kommer de att vara här. Ingen återvändo, ånger. *Var vid i ditt hjärta*. Öppna din dörr och släpp in”.⁷² Här hålls interpunktionen både tät och tung, i och med hög frekvens och stor användning av det tunga skiljetecknet punkt. De korta meningarna är en uppmaning till Maj, som är ångestfylld inför den stundande middagen. När nästa kapitel börjar, då bjudningen ska hållas, är känslan

⁷¹ Dahl, s. 16.

⁷² Kristina Sandberg, *Att föda ett barn*, Stockholm: Norstedts 2010, s. 234.

att texten försöker att hålla kvar vid föregående kapitelns uppmaning till lugn, men detta lyckas inte många rader. Snabbt börjar meningarna svälla:

Hon hänger förstås av sig förklädet, får en hastig glimt av sin putande mage i sängkammarspegeln, försöker dra in den – svajar Tomas? – han hänger rockar, pälsar och kappor på galgar och ska hon öppna presenterna nu, med en gång, stående rätt upp och ner i rummet, nej men först måste de ha något i händerna, ja, nu får de sherry och tant sitter i fåtöljen, vill ha en cognac, men bara en liten, tror du att jag tål vad som helst säger hon när Tomas kommer med den välfyllda kupan.⁷³

Det är dock några sidor senare som interpunktionen verkar ha förlorat all kontroll och en enda mening breder ut sig över en hel boksida, efter att tant utbrustit att fisken som Maj serverat är rå:

Och nu sänker de sina bestick, samlade, gemensamt och tittar på tant, sedan på Maj och skanderar först stilla, sedan allt snabbare *fisken är rå, fisken är rå, låt oss för guds skull slippa då* och Maj reser sig, mycket långsamt, knäfaller vid diskbänksskåpet och öppnar dörren för att ta ut slaskhinken, den emaljerade som hon glömt gno ren på utsidan, med slabbiga lökrester och räkskal, så kryper hon på alla fyra med den i släptåg ut i rummet och viskar att de kan ösa ner allt, tallrikarna med och en efter en träffar de emaljen, krossas, klafs, så trångt att krypa mellan stolar och bordsben, fisken är rå, Tomas reser sig och måttar med sitt fat från hög höjd – hånler han då hon måste passa med hinken för att hinna fånga upp den flata tallriken som kommer med pepparrot och rinnande smör, fisk... - det här kan jag inte äta, vad säger du mamma, min fisk är inte rå, är det Eva som sitter intill tant, och Tyko, men ser ni inte att den är genomskinlig, Eva tar av sig sina glasögon och lyfter tants tallrik så nära ögonen att nästan näsan tar i, ja, kanske en liten, liten aning, jag blir sjuk av rå fisk, säger tant, men fick tant den tjockaste mittbiten då, säger Tyko, för min är så vit och fin i köttet och Sylvia klingar i glaset och reser sig och sjunger sedan klart, skarpt och genomträngande så att ingen annan kan göra henne verkligt sällskap – ja må hon leva, ja ja må hon leva, ja ja må hon leva uti hundra år och så går tant in i odödligheten genom att alltid hädanefter omtalas vid bjudningar och kalas, *fisken är rå*, och Tomas väljer kanske att inte höra sin mammas protest, Tomas tar rikligt av pepparrot som river i halsen och tårar blicken till poetisk glans, som måste han koncentrerat under tystnad inta varje tugga *som en mycket gammal man, en åldrande, eller en liten pojke som nyss lärt sig att äta med stora bestick* och Maj reser sig mödosamt och går fram till tant, säger att hon kan sjuda tants fisk en stund till, översten avskyr torr fisk, hård fisk, gör dig inget extra besvär, för all del, det var ju så mäktiga smörgåsar så jag klarar mig nog, man kan inte vräka i sig hur mycket som helst i min ålder.⁷⁴

⁷³ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 235.

⁷⁴ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 239-240.

Enligt Dahls undersökning präglas ofta känsloladdade eller uppjagade passager av en gles interpunktion.⁷⁵ Men när Maj:s känslor springer upp till ytan i utdraget ovan är interpunktionen faktiskt inte särskilt gles. Kommatering används rikligt och interpunktionstexturen kan därför sägas vara tät. Dock är den ganska lätt då kommatecknet, enligt Dahl, är ett av de lättare skiljetecknen. Kommateringen i scenen med den rå fisken hackar också upp intrycken och skapar små skiftningar i det berättade. Den ger också ett högre tempo till texten, manar på framåt, vilket skapar en häftig dynamik i och med att större delen av passagen faktiskt avhandlar ett mycket kort tidsintervall. Tiden som avhandlas verkar gå långsamt; den förödmjukande stunden vill aldrig ta slut, men tankarna hos Maj hinner febrilt gå på högvarv. Dahl observerar i sin studie att ”interpunktionstexturen är en rytmisk struktur där de tyngre och tätare partierna ofta aktualiserar det referentiella eller formella innehållet”,⁷⁶ medan lättare och glesare ger en känsla av samtidighet och högt tempo. Genom att kombinera täthetsaspekten med lättare skiljetecken lyckas alltså Sandberg få med sig både ett högre tempo tillsammans med formella, mer handfasta, skeenden.

Att texturen består av tät kommaterering och alltså inte följer den av Dahl observerade vanliga tendensen att ha gles interpunktion vid uppjagade scener kan ha att göra med att romansviten etablerar sina egna kontextbaserade interpunktionskonventioner. Dahl beskriver nämligen i sin studie hur en texts interpunktionstextur alltid måste läsas i ljuset av den kontext den befinner sig i. Det handlar om både de inomtextliga och utomtextliga sammanhangen, om konventions- samt kontextbundenhet. Dahl menar att ”textens inre norm skapas och omskapas medan vi (skriver och) läser den”.⁷⁷ I Maj-svitens fall hinner Sandberg under de 1500 sidor som verken spänner över att skapa en egen relation till flera interpunktionstecken i sättet hon använder dem och lyckas också etablera dessa förhållanden till läsaren. Sättet hon skiftar mellan, speciellt tung och lätt, interpunktionstextur etablerar trilogispecifika, det vill säga kontextbaserade, villkor för hur interpunktionen skall tolkas.

Punkt är ett av de tyngsta skiljetecknen som en text kan använda, enligt Dahl. I Maj-trilogin ger det stabilitet och avsaknaden det motsatta. Hur Eva Liljas kroppsligt förankrade rytmbegrepp verkar i samspel med språket blir med de varierade meningslängderna tydligt, bland annat i och med meningarnas påverkan på andningen. Lilja tar nämligen upp just andningen som en av de biorytmer som påverkar rytmuppfattning. Hon menar att påverkan av denna till exempel kan ses i poeters sätt att leka med versraders längder. En versrad förhåller

⁷⁵ Dahl, s. 154.

⁷⁶ Dahl, s. 177.

⁷⁷ Ibid.

sig, enligt Lilja, oftast längdmässigt så att den är lagom längd för en utandning som på ett ungefär kan likställas med en versrad på cirka 10-11 stavelser. Genom att sedan avvika från denna standardisering kan rytmiska effekter skapas.⁷⁸ I prosa finns inga versrader att förhålla sig till, men konventioner kring meningslängd finns likväl och att Sandbergs ovan citerade mening på 399 ord avviker från de meningslängder som är vanliga för prosa står utan tvivel klart. Punkt ger läsaren andrum och detta andrum uteblir i scenen med den misslyckade middagen. Utdraget med den panikslagna Maj har ett, från Liljas balanserade andningstakt på 10-11 stavelser, avvikande andningsmönster och skapar en känsla av obalans. Kommateringen ger en viss andningsmöjlighet, men eggjar egentligen snarare på tempot i scenen, och den länge uteblivna punkten lämnar läsaren med en andfådd känsla. Lilja menar att obalans skapad via andningsmönster har en effekt av otrygghet och ibland till och med panikkänslor.⁷⁹ Också Staffan Bergsten uppmärksammar andningens och rytms nära förbund. I *Lyriskläsarens handbok* (1994) beskriver han relationen som ”att rytmen i dikt styr den läsandes andning, och andningen reglerar de känslomässiga signalerna som kroppen sänder till hjärnan. Rytmen är helt enkelt ett sätt att framkalla och styra känslor”.⁸⁰ Bergsten menar alltså att rytmen, som mycket känns genom andningen, kan förstärka känslorna i en text.

För det mesta läses prosa i tystnad och då är långa meningar inget problem för andningen på samma sätt som det skulle kunna bli vid högläsning, men även vid tyst läsning ger avsaknaden av punkt en känsla av fortsättning utan paus. Sandberg leker i sin långa, men också hackande, mening alltså med andningen trots att romanen troligtvis läses tyst av de flesta. Och den rytmiska interpunktionen späder alltså på känsloläget av oro och obalans. Detta sätt att handskas med andningen tillsammans med och genom brotten mot konventionell textuppbyggnad ger texten något oväntat: en typ av oberäknlighet.

Med den långa meningen efterliknas också en paniktankes struktur. Och det är inte bara via de långa, utan också med romanernas korta meningar som ett stream of consciousness skrivs fram. I den långa panikscenen med fisken flackar många tankar och känslolägen: Maj fantiserar om hur hon kryper på golvet, hon hör kommentarerna som middagsgästerna fäller, ser sin man äta vidare och äcklas av hans bordsskick och hon grips av både skräck och förödmjukelse. Det flödar. Men korta meningar visar också på en tankens struktur, så som när Maj försöker ta sig samman och tvinga tankarna till att just inte skena iväg i *Liv till varje pris* till exempel. Tomas har inte kommit tillbaka till hotellet på kvällen, som han sagt att han ska:

⁷⁸ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 115.

⁷⁹ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 115.

⁸⁰ Staffan Bergsten, *Lyriskläsarens handbok*, Lund: Studentlitteratur 1994, s. 21.

Strax före ett. *Gå och lägg dig, Maj. Vila en stund.* Hon kan ju inte somna nu. Inte ens förmå sig att sitta lutad mot sänggaveln. Hör hon sitt hjärta slå? Det klibbiga smackandet från tungan mot gommen. Tänderna. *Drick ett glas vatten.* Det ska hon göra. Spola upp ett kallt glas vatten från kranen i badrummet.⁸¹

För att inte drabbas av panik fokuserar Maj på det konkreta hanterbara, vilket framställs som konstateranden eller uppmaningar. De korta meningarna saktar också ner tempot och andningsrytmen vilket ger en text som utstrålar mer kontroll. Kontroll är något som också Dahl diskuterar. Hon observerar i sin analys av interpunktionstextur hur ”interpunktionstexturen är en rytmisk struktur där de tyngre och tätare partierna ofta aktualiserar det referentiella eller formella innehållet”,⁸² vilket är precis det Maj försöker att fokusera på när hon ängsligt väntar på att Tomas ska komma hem.

Som Lilja påpekar i sin kroppsligt förankrade rytmdefinition är den mänskliga kroppen dock inte ensam i skapandet av rytm. Kulturella konventioner och traditioner spelar också in i hur läsaren tolkar texten. När det kommer till meningslängderna i romansviten, och då mest kännbart i och med de mycket långa meningarna, blir de en lek med konventionerna för prosaformen. Konventionerna för prosatext är dock svåra att tydligt och med säkerhet ringa in. Lisa Holm tycker sig dock i sin studie ”Rytm i romanprosa” kunna urskilja en neutral romanrytm i svenska romaner från 2000-talets början som bygger på ”(relativt sett) långa meningar och fraser”,⁸³ samt sparsam användning av skiljetecken. Även om Holms resultat mer ska behandlas som en hypotes än ett bevisat samband är det intressant att se hur Sandbergs trilogi speglar sig i Holms neutrala romanrytm, då trilogin passar väl in i det tidsspänn som Holms primärmaterial befinner sig i. I hennes studie om den neutrala romanrytmen står det klart att det är i skiftningar mellan kort och långt, hållen och fritt flödande, som rytmen påverkas. Det är ju då den avviker från det som kännetecknar den ”neutrala romanrytmen”. Det är alltså i samspel mellan långt och kort som mycket av rytm skapas. Ett sådant samspel går till exempel att se när Majs tankar ofrivilligt börjar kretsa kring ordet lycka och vad det innebär:

Plikten avklarad, tant har inget att klaga på. Är hon så olycklig? *Ett lyckligt liv.* Vet Maj inte om att hon har fått ett privilegierat liv? När tant ber dem stanna på kaffe säger hon att Lasse måste hem och sova middag. Det är sant, men också den nervösa oron att de ska börja bråka, barnen, kivas om något som hon inte ska kunna reda upp och därför är det en slags lycka att stänga dörren om sig en trappa upp, ta av vantar, halsdukar, mössor, pjäxor,

⁸¹ Kristina Sandberg, *Liv till varje pris*, Stockholm: Norstedts 2014, s. 9.

⁸² Dahl, s. 177.

⁸³ Holm, s. 233.

yllebyxor, *jag klarade det...* Lasse orkar precis sitta med vid bordet och lämnar halva bullen innan han låter sig bäras till sängkammaren och somnar intill henne medan Anita bläddrar i en bilderbok och Maj vill så gärna släppa taget och sjunka ner, *man får vara trött efter två förlossningar och mammas död, man kan inte bara vara pigg och glad* – men vem vill vara tillsammans med någon som inte är pigg och glad? Som är tungsint, svårmodig och allvarsam. Eller vad man nu kallar den sorten.⁸⁴

De långa, exploderande, meningarna omhuldas här på båda sidor av kortare enheter; texten expanderar från ett läge för att sedan återgå dit efter utvidgning.

Till kulturell konvention hör också skiljetecknen som sådana. Att kunna tyda frågetecknet som markör för att det just handlar om en fråga eller att förstå att tre punkter efter varandra innebär en längre paus än vid endast en punkt styrs av den inlärdade läsförmågan. Det är inga visuellt ikoniska onomatopoetiska inslag utan styrda av satta grammatiska konventioner (vars betydelse kan skifta genom historien och mellan kulturer).⁸⁵ Vad som också, enligt konvention, brukar höra till en ställd fråga är ett svar, något som i trilogin inte alltid är fallet. Frågor, och därigenom frågetecken, är ett upprepat stilgrepp i romansviten. Frågorna kan spegla till exempel repliker, ”[h]an klappar honom på axeln, Lasse, vart tog mamma vägen?”⁸⁶ självtvivel ”[s]vettas hon också?”⁸⁷ och elaka snorkiga tankar ”[ä]r du kvinnomartyren, husmorstyrannen, Maj?”⁸⁸ Tomas fråga till sin son Lasse får ett svar, ”Jag tror hon fick skjuts av Rolf”,⁸⁹ medan de andra får stå utan något tydligt svar. På så vis leker prosan med en oberäknelighet. Ibland kommer svaret, ibland inte.

Tre punkter efter varandra (“...”) är också en återkommande interpunktionsmetod i romansviten. Likt användningen av punkt och frågetecken varierar funktionen. “...” för, i Sandbergs trilogi, ofta med sig antingen en eftertänksam ton eller en stämning av osäkerhet. Men skiljetecknet kan också användas i porträttering av avbrott eller hel tystnad. Ett exempel på när dess nyttjande dras till sin spets är när Maj, i *Liv till varje pris*, blöder ymnigt från underlivet och känner sig svimfärdig:

Hon ska. Hon ska kravla till tamburen. Utan att få blodfläckar på alla mattorna... alla hennes mjuka mattor... hon kan sina mattor... mönstren... dammsugarmunstycket... varje dag... varje dag rasslar det i röret... smulor... grus... *du måste... om du somnar...*

⁸⁴ Kristina Sandberg, *Sörja för de sina*, Stockholm: Norstedts 2012, s. 170.

⁸⁵ Dahl, s. 39.

⁸⁶ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 254.

⁸⁷ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 459.

⁸⁸ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 276.

⁸⁹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 254.

*svimmar... förblöder... nu... Ta lakanet, frottén... knyt runt... kryp... det droppar inte... de klarar sig... mattorna mina.*⁹⁰

Tre punkter efter varandra illustrerar medvetandets svårigheter att hålla igång, en aposiopesis. Skiljetecknet saktar även ner tempot och i den upphackade, fragmentariska, texten kommer nästan varje ord dessutom fram med emfas då de sticker ut mer, också grafiskt, mellan varje användning av "...". Effekten blir dessutom starkare i och med kontrasten till de bestämda meningarna som yttras först, innan Maj börjar tappa medvetandet. De tre punkterna visar här på att något är uteslutet och saknas. Maj är ensam och när hon glider in i medvetlösheten är det ingen som skildrar det som sker. Berättaren är så starkt förankrad i sin fokalisering av Maj att denna här också upplever det medvetlösa tränga på.

Men "... " används alltså också som tecken på osäkerhet och tvekan. Detta syns ofta när Majs tankar går till ämnen som kan ses som tabu eller väldigt intima och lite svåra att ta upp. Så sker när hon funderar kring intimhygien: "[o]ch i värsta fall... att det ska komma *odörer*... från könet. Ja, men det är så förbjudet".⁹¹ Tre punkter används också i samband med användningen av fula ord eller hisnande ångestfyllda funderingar som känns förbjudna att ens tänka: "ta henne för... ragata",⁹² och "[j]a, om det i själva verket är... en obotlig sjukdom".⁹³ Skiljetecknet skapar i alla dessa exempel ett avbrott och även ett visst motstånd mellan det som kommer före och efter det. Motståndet uppstår i samspelet mellan användningen av skiljetecknet och det innehållsliga. "... " ger här, med sin känsla av utdragenhet, emfas till det tveksamma eller skamliga draget i meningarna.

Också Dahl har i sin interpunktionsforskning identifierat hur tre punkter kan ge intryck av eftertänksamhet eller tankfullhet, och menar att denna effekt är del av interpunktions riktningsskapande. Dahl skriver om framåt- och bakåtpekande interpunktion, där interpunktionstecken antingen kan "aktualisera eller modifiera något som följer eller föregår dem".⁹⁴ Skiljetecknet tre punkter kan, enligt Dahl agera både framåt- och bakåtpekande. Det handlar tydligt om olika riktningar som texten kan förmedla. Den kognitiva metaforen "riktning" när man talar om effekter i text vittnar om den kroppsliga förankringen som Lilja tillskriver rytm. Riktningen när Maj svimmar är, som Dahl påpekar att "... " kan medföra, både framåt och bakåt. Eller kanske kan man beskriva det som att en skör balans råder, där

⁹⁰ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 295.

⁹¹ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 319.

⁹² Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 453.

⁹³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 327.

⁹⁴ Dahl, s. 182.

medvetandet står och väger mellan de två riktningarna. Medvetandet famlar och är inte alltid där, vilket också gör riktningen oklar. Tre punkter blir en intressant och mångsidig rytmisk komponent: i exemplen ovan där "...” speglar en tveksamhet pekar de tre punkterna istället framåt, trots ett litet motstånd eller en utdragenhet som är del i framställningen. De tre punkterna hänvisar till det som följer. Frågetecknets riktning är, enligt Dahl, bakåtpekande eftersom det kommenterar det redan sagda. Samtidigt tycker jag mig se ett framåtpekande hos det som formar hela frågan, det vill säga både frågetexten och skiljetecknet tillsammans. Eftersom en fråga förväntas få ett svar, vilket diskuterats ovan, pekar frågan således vidare mot något som komma skall.

Tankestreck används också och dess funktion verkar på ett liknande sätt som tre punkter illustrera något utplockat, något som är utanför romanfigurers medvetande. I *Liv till varje pris* framställs till exempel ena sidan av ett telefonsamtal genom ”–”:

Tomas får svara. Hans stela ansikte – *herregud, säg något Tomas* – bröstkorgen som häver sig, handen som inte håller luren fingrar på översta skjortknappen – alldeles stum – leendet – nu nickar han mimande mot Maj – *då måste det ha gått bra* – en flicka – tre kilo och fyrahundrafyrtio gram –

Han kommer mot henne – lägger armen om, en hand kupas över hennes bakhuvud, på de lagda men utborstade lockarna – det har gått bra, nu är vi mormor och morfar Maj – det blev en flicka och hon är visst väldigt fin. Hon lutar sin panna, kind mot hans axel, mumlar.

Är allt som det ska med Anita?

Ola sa att det har gått bra.⁹⁵

Det är genom den fokaliserade Maj som samtalet skildras, och tankestrecken under det representerar Tomas talpauser när han istället lyssnar till vad Ola har att säga i andra änden. Men tankestrecken används också efter telefonsamtalet är över och Tomas går fram till Maj för att berätta att Anita fött en dotter vilket visar på att det, likt "...” kan användas mångsidigt. Här som en typ av framåtpekande övergång mellan olika led i Majs tankar.

Skiljetecknet utropstecken används sparsamt i trilogin. När det väl används kan det visa på desperation och ilska, som när Maj, utan att få något vettigt svar, försöker fråga Tomas om vad svärmor tycker om för kakor, så hon vet vad hon bör ta med sig som gå-bort-present i framtiden: ”*men fattar du inte att jag måste ha något med mig!*”⁹⁶ Det kan också illustrera replikers tonläge, som när Maj glatt utbrister: ”Du ser väl vilken fin bukett. Och det ger ju så god doft!”⁹⁷ Det är inte heller ovanligt med ”!” i elakt ironiska kommentarer: ”Men hon älskar honom så

⁹⁵ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 515-516.

⁹⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 205.

⁹⁷ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 36.

mycket!”⁹⁸ Även om funktionen i utropsteckenanvändningen varierar i trilogin är den auditiva ikoniciteten präglad av ett betonat tonfall. Den auditiva ikoniciteten, termen som Dahl använder för att beskriva interpunktionsteckens förmåga att illustrera till exempel röststyrka och tonfall, finns så klart också hos de andra skiljetecknen.⁹⁹ Frågetecknet indikerar till exempel ett frågande tonfall och röststyrkan är svag när ”...” används.

I Sandbergs romansvit är användandet av skiljetecken således skiftande. Interpunktionstexturen är stundom tät, stundom gles, ibland tung och andra gånger lätt. Sandberg leker i trilogin också med interpunktionskonventioner och vad som förväntas av en roman formmässigt. Hon följer många utformningskrav men bryter också mot dem med samma lätthet och skapar på så sätt vissa egna kontextbaserade interpunktionskonventioner. Effekten blir en livlig och oberäknelig text som flyter på och stoppar upp om vartannat. Marianne Nordman skriver, när hon utforskar rytmiskapande element i prosa, om de två nyckelbegreppen omtagning och variation. Hon själv fokuserar inte på interpunktionens rytmiskapande roll i sin forskning men jag tycker mig, efter analys av de ständigt upprepade skiljetecknen med varierade funktion i Maj-trilogin, se de två begreppens, omtagningens och variationens, rytmiska betydelse även på denna nivå. Skiftande riktningar i och med interpunktionens bakåt- och framåtpekande gör också rytmintryck. Interpunktionens natur samspelar med det berättade innehållet och lyckas skapa en dynamisk och föränderlig rytm trots att verken faktiskt för det mesta skildrar ett ganska monotont vardagsliv innanför Maj:s hems fyra väggar. Genom den varierade interpunktionen och meningslängderna blir berättelsens nu också väldigt påtagligt. Den starka prosarytmen påverkar rytmperceptionen i kroppen och i och med läsupplevelsens starkt kännsbara kroppsliga påverkan förstärks känslan av samtidighet med Maj. Maj:s tankar och känslor spelas liksom upp i kroppen hos läsaren och upplevs i samma takt som Maj upplever dem.

Kursiv

De kursiverade inslagen i Sandbergs romantrilogi är ett av de mest uppmärksammade stildragen i tidigare forskning om sviten. Det har uppmärksammats av flera forskare: Annelie Bränström Öhman, Åsa Arping och Ebba Witt-Brattström. Bränström Öhman menar, i ”Är inte att komma och kräva kärlek en smula mycket begärt?”, att kursiven ger uttryck för en typ av dissonans, ett

⁹⁸ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 88.

⁹⁹ Dahl, s. 145.

”element av kontinuerlig friktion”,¹⁰⁰ där de fodringar som hemmafrurollen innebär får möta det ”imperfekta” hos Maj, som inte lyckas fylla kraven.¹⁰¹ När Arping diskuterar det kursiva i ”Arbetarlitteraturens döda vinkel”, vill hon istället ”pröva tanken att det är *klass* som talar i Majs tankeflöde och att kursiverna i den diskussionen fungerar som förstärkningsmedel, motröster eller korrektiv”.¹⁰² Witt-Brattström är den som kanske tydligast tar ett grepp om det kursiva när hon i artikeln ”Lyssna på Majs inre kursiva röst” identifierar det som tecken på historisk (och nutida) kvinnobitterhet. Hon beskriver stildraget som en öppning ”till den mögkällare på psykets botten som härbärgerat censurerade känslor av sorg, bestörtning, ilska och skam över att ha blivit nonchalerad, nedvärderad, utraderad”.¹⁰³ Bränström Öhman, Arping liksom Witt-Brattström uppmärksammar de kursiva inslagens avvikande typografiska form som bärande på en annorlunda natur än den dominerande icke-kursiva texten och undersöker dessa inslags innehållsliga betydelse(r). Jag menar att det kursiva även har en rytmisk aspekt som bör undersökas.

Dahl skriver, i sin avhandling om interpunktionens betydelse, om hur en texts innehåll utöver att förmedlas genom det skrivnas betydelse också ”kommunicerar genom sin fysiska form”.¹⁰⁴ De kursiva inslagen i Maj-trilogin är prov på detta. De blir genom sin stilsort visuellt synliga och urskiljbara i textflödet. Det kan handla om mindre instick: ”det känns så förbannat märkligt att delta i en begravningsakt och vara så *utanför*. Han vill inte verka känslokall inför dem”.¹⁰⁵ Eller så kan det bestå av längre mer påträngande avsnitt:

Men rösterna! Så malande, påträngande.

Du blir ju utsugen, du måste väl tänka lite på dig själv

Har du så gott om mat kan du väl börja leverera till någon amningscentral

Om du är så där trött är väl det första du ska göra att sluta amma

Varför börjar du inte med napp?

Nattmål fyller ingen som helst funktion efter fyra månader, men vill man göra det besvärligt för sig så...

Hon kommer att hålla på till skolåldern

Alla kvinnor kan väl amma, det har väl kvinnor gjort i alla tider, överallt, alltid

Du får nog börja med tillägg

¹⁰⁰ Annelie Bränström Öhman, ”’Är inte att komma och kräva kärlek en smula mycket begärt?’ Om kärleksvägran och småkakor i Kristina Sandbergs Maj-trilogi”, i *Tidskrift för genusvetenskap*, vol. 37, nr. 2 2016, s. 21.

¹⁰¹ Bränström Öhman, ”’Är inte att komma och kräva kärlek en smula mycket begärt?’ Om kärleksvägran och småkakor i Kristina Sandbergs Maj-trilogi”, s. 20-21.

¹⁰² Åsa Arping, ”Arbetarlitteraturens döda vinkel. Hemarbete och klassmedvetande i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn* (2010)”, i *Hva er arbeideritteratur? Begrepsbruk, kartlegging, forskningstradisjon*, red. Christine Hamm, Ingrid Nestås Mathisen och Anemari Neple, Bergen: Alvheim & Eide 2017, s. 258.

¹⁰³ Witt-Brattström, ”Lyssna på Majs inre kursiva röst”, *Dagens Nyheter* 2015-02-02.

¹⁰⁴ Dahl, s. 40.

¹⁰⁵ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 106.

Dricker du kaffe?!
Men när dom är över året är det väl ändå osmakligt. Perverst på något sätt
I en del afrikanska kulturer tillhör bröstet framförallt barnen (ja men herregud!) och
är inte särskilt sexuellt laddade
Ska han ammas igen, får han aldrig vila?
Ska du förvägra ditt barn det bästa, det naturliga, skyddet mot allergier, infektioner, ja
att bli mamma är ju inte bara att se till sina egna behov
Det är oseparerat, abnormt, att amma länge ger hämmande, osjälvständiga, krävande
barn – eller var det ovanligt nöjda, sociala och nyfikna barn?
Tvinga inte kvinnor tillbaka, för guds skull människa
Det är i uländer som amning, lång amning, har fördelar

Vad har vi för val annat än att tro dem som säger sig veta vad som är bäst för ditt barn?¹⁰⁶

Det större textavsnittet pockar mer på läsarens uppmärksamhet, i och med den större yta som tas upp, men de grundläggande effekterna på båda exempel är de samma: genom sin visuella kvalitet betonas de kursiva inslagen samt skiljs ut från mängden som ”något annat”.

Genom sin avvikande stilsort ges den kursiva texten också en auditiv ikonicitet, det vill säga en visuell presentation av bland annat tonfall och röststyrka.¹⁰⁷ Dahl tar i sin avhandling också upp Nina Nørgaards termer ”visual salience” och ”sonic salience” vilka hon använder för att förklara just sambandet mellan det visuella och det auditiva. Uppmärksamhet på en textdels visuella utseende, dess ”visual salience”, överförs i viss mån till denna dels auditiva dimension och uppmärksammar även denna, det vill säga skapar ”sonic salience”.¹⁰⁸ Och Dahl tar faktiskt upp just kursiv stilsort som ett sätt att skapa auditiv ikonicitet. Hon menar att ”kursiveringar i romanen markerar att något sägs med tillgjord röst, viskas eller tänks högt”.¹⁰⁹ I Maj-trilogin identifierar Witt-Brattström en auditiv ikonicitet, en ”sonic salience”, av ett bittert tonläge i romanerna. Jag tycker mig utöver detta tonläge se kursiverade delar som illustrerar också andra röstlägen, så som vädjande, krävande eller ironiska: ”Du ska veta Maj hur många som vill att du ska föra en rak och tydlig kommunikation med din man och dina barn”,¹¹⁰ ”[n]u telefonerar du Maj. Jag ska!”,¹¹¹ och ””om du petar där med den fuktiga trasan dör du”.¹¹² Utöver detta används också kursiv för att illustrera olika texttyper eller citat, vars funktion dock kommer att diskuteras separat i uppsatsens avsnitt om ”Citat och citatliknande element”.

¹⁰⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 350.

¹⁰⁷ Dahl, s. 145.

¹⁰⁸ Dahl, s. 41.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 58.

¹¹¹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 428.

¹¹² Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 231.

Trots att de kursiva delarna alltså ger uttryck för en varierad känslopalett, nyanserade tankar och flera olika texttyper bör de ses som tillhörande ett samlat stilgrepp. Om man betraktar endast den visuella framställningen ser alla kursiveringar ut att höra till samma nivå i texten och även sättet de tränger sig in i texten är liknande. De kursiva delarna verkar inte ta hänsyn till den okursiverade textens riktning eller Majs vilja:

En hustru måste finna sig i sin makes nycker. Vara tålmodig och mild. Inte sätta sig själv i främsta rummet. Backa upp och stötta. Ja, foglig. Fast bonnkärringar har väl styrt och ställt i hushållet i alla fall? Nog får man väl bli ledsen om maken bjuder sin före detta hustru på kaffe i *ens eget hem*? Om du inte fanns Nita, skulle jag kunna ta mina saker och gå. Men det får aldrig sägas ut! Håll tyst.¹¹³

De kursiva delarna bryter ständigt in och liksom avslöjar Maj, blottar det som skaver mot hennes vilja, manar på, trycker ner och synar henne om vartannat. Denna tendens hos det kursiva, att avbryta eller kila in sig själva i tid och otid under romanernas gång, gör också tillsammans med dess visuellt uppmärksamhetspåkallande kvalitet att delarna får en särställning i romanernas textliga hierarki. De begär både talutrymme och "visual salience" på ett nästan villkorslöst sätt och framstår därför som starkare, mer betonade och viktigare än icke-kursiverad text. De kursiva delarna framstår alltså som dominant, vilket i samspel med resterade textmassa får fram en flackande och oberäknelig text. Den icke-kursiverade texten får vika sig inför de kursiva delarnas anspråk på både auditivt och visuellt utrymme, och dessa domderande inslag dyker upp i texten med ojämna, icke förutsägbara mellanrum.

Romanrytmen ter sig i de kursiva delarna mångsidigt i och med de många olika teman, känslor och texttyper som porträtteras med hjälp av denna stilsort. Genomgående är dock det kursivas tydliga tendens till att avbryta, kräva visuell (och därigenom även auditiv) uppmärksamhet och betoning samt att framhäva sig som "något annat" än den text som omger det. Det kursiva skapar alltså förändring i texten genom att begära en annan typ av läsning som bryter av mot resterande text. Genom ett varvande mellan kursivt och icke-kursivt skapas således rytmförändrande växlingar som bidrar till en dynamisk och nyckfull text.

Paus och tystnad

Vid överblick över den grafiska kompositionen i *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* ser layouten mycket ut som en traditionell roman. Det finns tendenser till brott mot

¹¹³ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 342.

den kompakta stilen inuti texten i och med de återkommande kursiverade meningarna, men vad gäller radbyten och kapiteluppdelning finns inget som vid första anblick sticker ut visuellt, som en rytmisk markör, från hur prosatext brukar se ut på baksidan. Vid faktisk läsning blir det dock uppenbart att radbytena, blankraderna och kapiteluppdelningen i hög grad är del av ett rytmiskapande, som genomsyrar alla tre verk.

Lilja undersöker i *Poesiens rytmik* tystnad i dikt och finner att den kan klassas som en typ av vila. Och den mest uppenbara typen av vila menar hon är pausen, den som kan synas i lyrik på papprets vita ytor. Hon menar dock inte att själva pausen är meningsbärande utan uttrycker det som att "[v]issa dikter tycks bestå mest av vitt papper. De få ord som står där får en oerhörd tyngd och dito tid. Och uppmärksamhet".¹¹⁴ Debora Cole och Mizi Miyashita tycker sig dock se också själva tystnaden i sig som betydande och viktig när de i "The function of pauses in metrical studies: acoustic evidence from Japanese verse" analyserar användningen av tystnad inom japansk tanka-diktkonst. Det strikta versmönstret som diktformen använder sig av inkluderar nämligen, enligt Cole och Miyashita, både text och mellanrum som beståndsdelar i diktframställningen.¹¹⁵

I Sandbergs romansvit kan man säga att tystnaden i texten, vid utvalda tillfällen, får tala. Detta sker till exempel i *Sörja för de sina* under ett bråk mellan Maj och hennes dotter Anita, som vid tillfället är i småbarnsåldern. Anita leker med Tomas böcker som hon dragit ut ur bokhyllan, något som inte uppskattas av Maj som alltid strävar efter ordning:

Maj böjer sig ner, tar böckerna från köksgolvet och går ut till finrummet. Så ställer hon – utan att våga se efter om de blivit fula – tillbaka dem i Tomas hylla. Anita kommer efter och drar ut dem igen. Det där låter du bli! Mamma ful! Mamma dum!

Herregud. Knuffade hon verkligen undan henne så att hon ramlade omkull? För handen ut så där... hårt? Anita ligger på mattan, på rygg, bland utrivna böcker.¹¹⁶

Blankraden är här ytterst betydelsefull. Det är där bråket mellan Maj och Anita når sin kulmen. Det är i mellanrummet mellan de två styckena som Maj bryskt knuffar ner Anita på golvet. Genom att placera scenens mest kritiska punkt i blankraden, gömd från läsarens blick, framhävs också en bristande kontroll i berättelsen. Det verkar som att varken berättaren eller Maj själv har kontroll över det som händer då ingen av dem har makten att i texten beskriva det som sker. Utbristandet "[h]erregud" med den efterföljande frågan ifall det som skett verkligen skett

¹¹⁴ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 146.

¹¹⁵ Miyashita, s. 176, 184.

¹¹⁶ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 83.

understryker också bristen på kontroll. Att den bakåtblickande meningen är i frågeform skapar också en känsla av bestörtning och förbryllelse över knuffen. Det som finns mellan raderna ter sig som en blackout. Samtidigt förstår läsaren att det är här knuffen sker.

Med Wolfgang Iser's resonemang om tomrum i texten som fylls med betydelse av läsaren i läsakten kan dock blankraden mellan att Anita skriker och Majs förskräckta reaktion däremot ses som ett tomrum som fylls med handling, istället för en blackout. Iser förklarar premissen för sin teori om tomrum som följer: "we cannot perceive without preconception, each percept, in turn, only makes sense to us if processed, for pure perception is quite impossible".¹¹⁷ För att skapa förståelse för Majs reaktion och varför frågan om en knuff tas upp fyller läsaren alltså blankraden med innehåll. Liknande ifyllnad sker när Majs syster Ragna vid ett tillfälle frågar Maj en fråga: "tycker inte du att man tänker mer på mamma ju äldre man blir?".¹¹⁸ Direkt efter frågan bryter texten av i blankrad och svaret på frågan skrivs aldrig ut. Ändå blir effekten av (det uteblivna) svaret en stark markör för Majs känslor kring sin mamma. I och med blankraden ges det oskrivna svaret utrymme. Svaret, tomrummets innehåll, blir här dock inte lika tydligt som vid bråket mellan Maj och Anita. Majs känslor till sin mamma är motstridiga, ömsom kärlek ömsom bitterhet. Men kanske är blankraden därför en effektiv berättarteknik. Då inget skrivs ut och ledtrådarna är få så får läsaren nöja sig med en tvetydighet i mellanrummet.

Dahl skriver i sin studie att stycketecknet är det tyngsta av skiljetecknen.¹¹⁹ När det kommer till effekt av tystnad är styckesindelning dock inte den som skapar störst paus i Sandbergs romantrilogi. Kapiteluppdelningen ger en större känsla av avbrott än vad som kommer av både indrag och blankrad, och att romansviten är uppdelad i tre separata verk skapar än mer avbrott. I viss mån försöker prosatexten motarbeta känslan av uppdelning i olika böcker, kapitel och stycken med hjälp av sambandsord som inledande ord efter någon form av paus. Sambandsordens försök att sätta sig emot paus och istället trycka på en konstant fart kommer att diskuteras utförligare i avsnittet "Riktning och rörelse på ordnivå".

Den typen av paus som Lilja skriver om, där den vita sidan skapar ett fokus på den text som omringas av det vita, finns det också prov på i de tre romanerna. De sista sidorna i *Att föda ett barn* består till exempel av ett flertal korta, mellan en halv sida och ynka fyra rader långa, kapitel där det vita på baksidan verkligen får ta plats. I slutet av denna roman har Tomas alkoholmissbruk eskalerat och ett delirium till slut utlösts. I detta tillstånd tar Tomas till kniven och hotar Maj och dottern Anita, som är knappa året. Ingen kommer till skada men Tomas blir

¹¹⁷ Iser, s. 165-166.

¹¹⁸ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 486.

¹¹⁹ Dahl, s. 178.

inlagd på en låst psykiatrisk avdelning.¹²⁰ Efter Tomas hotat sin familj med kniv börjar Maj fundera över vad hon ska göra. Är detta hennes chans att slippa ur den livssituation hon hamnat i men aldrig velat? Personerna runt Maj verkar dock hålla det självklart att Maj ska stanna kvar vid Tomas sida och låtsas som ingenting: ”Har hon inte rätt att vara arg? Titti och tant tycks mena att hon inte får vara för hård. Det är inget som sägs rakt ut, men Maj kan höra det på hur synd det är om Tomas”.¹²¹ Tomas själv verkar också vilja se på det hela som en olycklig parentes och ringer från sjukavdelningen varje dag, ber henne hälsa Anita och skickar rosor. Ilskan och tankarna på flykt verkar tillslut också rinna av Maj:

Maj sköter sina sysslor som i ett tillstånd av... *som om ingenting hade hänt*. Som om allt var som vanligt. Men inuti kalkylerar hon, räknar efter. Fast det tränger in, sakta, något som söndrar hennes hårda motstånd. Om han faktiskt blir bra? De kan få det gott ställt. Vad ska inte det här spritandet ha kostat honom? Och innan Anita börjar småskolan... *någon måste ta hand om Anita*.¹²²

Och det är här, när Majs motstånd verkar börja vekna, som kapitellängderna krymper. De fyra följande kapitlen, efter det som citatet ovan tagits ifrån, är korta inblickar i vardagen där Maj grubblar vidare och där Tomas till slut återvänder hem. Precis som Lilja påpekar betonar det vita på sidan texten. I *Att föda ett barn* får Majs gradvisa insikt genom denna typ av betoning en betydande roll.

Återigen är också Nordmans nyckelbegrepp omtagning och variation applicerbara. Nordman själv studerar rytmiska skillnader i olika kapitel av Jarl Hemmers roman *En man och hans samvete* (1931) i sin undersökning ”Rytm i prosa”. Och även om hon i sin undersökning fokuserar mer på omtagning och variation *inom* de två kapitlen tar hon också upp att det finns en skillnad *mellan* kapitel I och kapitel II i Hemmers roman.¹²³ Dessutom är hennes två nyckelbegrepp knutna till rytmbegreppet i sig och de borde därför vara del av rytm på alla nivåer i en text. De korta kapitlen i slutet av *Att föda ett barn* sticker ut eftersom de skiljer sig från de flesta andra kapitel i verket, genom sina utformningar. De varierar visuellt påtagligt från andra delar av romanen. Att verkets sista kapitel, som kommer efter de fyra kortare kapitlen diskuterade ovan, dessutom återgår till att vara lite längre poängterar att variation använts. Det sista kapitlet är en hel sida lång. I detta kapitel verkar livet hos Maj och Tomas nästan vara tillbaka i gamla hjulspår. Då de fyra föregående kapitlen är prov på variation är detta sista

¹²⁰ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 470, 478.

¹²¹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 480.

¹²² Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 484.

¹²³ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 184, 227.

kapitel istället bevis på upprepning. Det blir en upprepning, en återgång, till hemmafrulivets lunk.

I Sandbergs trilogi skapar således de visuella vita ytorna ett fokus på texten så att den framträder än mer och får stå i centrum. Men visuella tomrum kan även rymma innehåll som inte skrivs ut i romanerna. Mellanrummen kan ibland skapa en viss osäkerhet när läsaren själv måste fylla i. De kan också skapa spänning. Ibland är de också bara en kort paus från Majs intensiva närvaro som präglar största delen av romanerna, en närvaro som man sedan, efter tomrummet, ofta direkt och häftigt sugts tillbaka in i.

Ord-, menings- och styckesnivå

Riktning och rörelse på ordnivå

”Julen – den kommer förstås i år också. Går det på rutin numer? Var den första julen som gift ett undantag från en regelbunden – närapå trygg – lunk? Nej. Hur Maj än planerar och ligger i framkant gäcker julen.”¹²⁴ Så beskrivs Majs känslor under ett (av många) julstök i *Sörja för de sina*. Frågorna om hur det går vill ha svar: responsen blir ett bestämt ”nej” och det krossar idén om en fridfull jul. Det korta ordet stannar upp texten och står dessutom med en stark emfas då det står som egen, kort, mening där punkten också hjälper till att låta bestämd. Nejet har i citatet en stark rytmisk påverkan. Under denna rubrik i uppsatsen kommer jag att analysera på vilket sätt användningen av svarsordet ”nej” påverkar prosarytmen; jag kommer också att titta på motsatsordet ”ja”. Även sambandsord, så som ”och” eller ”ändå” i meningsinledande position kommer att undersökas för att se eventuell rytmisk funktion. Det är alltså det starka enskilda ordets rytmpåverkan som kommer att analyseras.

Även om nejet i citatet ovan, om den stundande julen, till stor del används för att stanna upp texten är det inte endast det som sker. Texten gör också en helomvändning vad gäller riktning. Före ordet finns en förhoppning i det berättade om att denna jul kommer att bli lättare för Maj att hantera och hon mindre orolig än under den tidigare, men efter att berättaren konstaterat ”nej” är det istället en helt annan bild som målas upp. Maj visar sig bli precis lika stressad och ångestfylld som året före. ”Nej” kan också användas som en mer uttalad vändning, i form av en uttalad tillsägelse till Maj att inte fortsätta i den riktningen dit hon är på väg. Detta sker till exempel när Tomas i *Liv till varje pris* inte återvänder till hotellrummet som han sagt till Maj att han ska, när de är på familjesemester i Stockholm. När Tomas fortfarande inte kommit och det hunnit bli natt känner Maj paniken komma krypandes: ”Nu är du änka. Nej! Tomas kommer

¹²⁴ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 240.

snart".¹²⁵ Här har nejten en mer tydlig koppling till Majs egen tankeprocess och är ett grepp som hon tar till för att hålla skenande panikkänslor och tankar i schack, samtidigt som nejten i sig innehåller ett visst mått av panik. Det är en desperat tillsägelse riktad mot Maj från henne själv att inte tänka katastroftankar.

Även om ordet "nej" alltså kan ta sig uttryck på olika sätt, till exempel resignerat som vid julstöket eller som en tillsägelse, har ordet två återkommande rytmiska funktioner: det stoppar upp rörelse i det berättade samt ändrar dess riktning. I Liljas rytmuppfattning är riktning ett av de mest påtagliga och starka perceptionsmönstren tillsammans med balans. Riktning har en starkt kroppslig förankring och framträder i textsammanhang som kognitiv metafor.¹²⁶ Under läsning av prosatext får läsaren en känsla av en framåtriktning. Vid ett av de få tillfällena som Lilja skriver om rytm för prosa menar hon att denna riktning i texten härstammar från att läsning av just prosatext ständigt skjuter korttidsminnets gräns framåt och hur läsaren på så vis "jagar framåt flytande och analogt".¹²⁷ Den övergripande riktningen är alltså framåt. All riktning i prosa pekar dock inte konstant framåt. Detta står klart när Maj-trilogins "nej" analyserats. Men jag tycker mig se hur riktningförändringarna tar tillvara på den övergripande riktningens framåtanda. Genom att utgå från en riktning framåt blir ord som "nej", som stoppar upp och blir startskott för riktningförändringar, tydliga förändringsmarkörer i texten. Den kulturella konventionen, eller förväntningen, på prosatext som framåtskridande står som norm och riktningförändringarna skakar om texten och gör den varierad, livlig och oberäknelig.

Riktningförändring och rörelse sker inte bara när ett "nej" får stå för sig självt, som egen mening, utan även när "nej" inleder, eller ingår, i en längre mening. Till exempel ser man detta i *Att föda ett barn*, när Maj ligger på sjukhuset efter sin första förlossning och tittar på sin nyfödda dotter: "det går inte att förstå att den där mörka dockan med så täta svarta ögonfransar är hennes barn. Men nej, att hon är en docka, det tänker hon inte. Nej, snarare ett väsen som vet så mycket mer än Maj".¹²⁸ Här sker också någon form av vändning med varje "nej", även om de inte innebär lika stora helomvändningar som i de tidigare "nej"-exemplen, där nejen fått stå som egna meningar. Istället sker någon form av gradvändning, nästan som en kalibrering eller korrigering av det berättade innehållet. Rörelsen i texten är en vridning.

Betydelse av kraften rörelse i rytmperception och -skapande är centralt hos både Lilja och Nordman. Hela Liljas rytmbegrepp utgår från en premiss om rörelse, i och med "the dancing

¹²⁵ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 9.

¹²⁶ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 138.

¹²⁷ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 26.

¹²⁸ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 322.

body” som rör sig både i tid och rum; för Nordman, som tar stöd i Møller Kristensens rytmforskning, är rörelse en produkt av rytmkraven omtagning och variation.¹²⁹ Även Arne Florin påpekar att rörelse är en viktig komponent att ta i beaktande vid rytmanalys. Han poängterar att ”rytm kräver studier som beaktar den undersökta textens rörelse/utveckling (texten som dynamisk process) liksom relationen text-läsare, det vill säga läsarens sätt att – utifrån signaler i texten – rytmisera”.¹³⁰ Betydelsen av ”nej” påbjuder en förändring och i Maj-trilogin blir effekten av ”nej” kvicka och mer eller mindre bestämda rörelser. Framförallt är de utlösande för att en vändning ska ske.

Orden ”ja” har motsatt effekt i romansviten. Eftersom ordet är bekräftande späder det istället på, ger emfas och fart, till det som skrivs: ”Man är ju tacksam när de pratar. Ja, intresserat och inte så där självupptaget”.¹³¹ Andra varianter av ordet används också, som ”jo”: ”Jo – han fick vara med sin farmor och baka smörkringlor och pepparkakor och allt möjligt”.¹³² ”Ja” utlöser således inte en riktningförändring, så som ”nej” gör, utan fortsätter åt det håll som narrativet redan är på väg. Vad gäller själva rörelsen betonas den, alltså det att texten rör sig framåt. Jaets framåtdriv blir kanske extra tydligt när Maj förbereder sig för ännu en höst: ”Ja, så är det höst och dags att ta nya tag. Maj får alltid lite extra ork när hösten kommer, det hänger kvar sedan barnen gick i skolan att se till att man har kläder för vintern och... ja bara att man inventerar hur det allmänna läget ser ut”.¹³³ Det inledande jaet inleder en framåtlunk, en fart som börjar ebba ut när de tre punkterna sedan kommer. ”Ja” nummer två tar dock upp stafettpinnen och framåtrörelsen får återigen upp den lunkande fart som meningen bär på innan ”...”.

Denna lunkande kvalitet går också att se i trilogins användande av sambandsord som inledande i meningar. Denna typ av meningar är vanliga och kan både finnas insprängda i den täta textkroppen, inleda stycken och även kapitel. Störst rytmisk påverkan verkar de ändå ha när de används i början av kapitel: ”Och Maj torkar av det sista bordet”,¹³⁴ ”Men vad snygg du är i håret!”,¹³⁵ eller ”Om man kunde släppa allt och bara vara i stunden här med Therése”.¹³⁶ Det som är utmärkande med det inledande ordet i alla tre exempel är att de alla bär på en kvalitet av att befinna sig mitt i ett resonemang snarare än att inleda det. ”Och”, ”men” och ”om” vittnar alla om att något kommit före och att något även kommer efter. Rytmbegreppets dimensioner

¹²⁹ Lilja, ”Towards a theory of aesthetic rhythm”, s. 273.

Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 162.

¹³⁰ Florin, s. 33.

¹³¹ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 73.

¹³² Ibid.

¹³³ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 414.

¹³⁴ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 11.

¹³⁵ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 79.

¹³⁶ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 523.

består av både tid och rum, enligt Liljas definition förankrad i idén om "the dancing body". I fallet med sambandsorden i meningars början leker texten med den tidsliga dimensionen. I stället för att ha en tydlig början, mitt och ett slut, poängterar meningarna att de startar mitt i ett förlopp. När denna typ av ord är inledande blir effekten således att läsaren blir direkt inkastad mitt i ett skeende eller en tankegång. Det visar också på att berättelsen om Maj aldrig vilar eller tar paus, trots att kapiteluppdelningen ger ett grafiskt andrum före.

Användandet av sambandsord vid meningars början förstärker intrycket av Majs liv som konstant framåtlunkande. Majs vardag och tankar av oro och ångest maler ständigt och sysslorna som ska tas tag i tar aldrig slut. Även om romanernas rytmer skiftar i tempo i takt med att upprörda eller vändande känslor spiller över eller hålls inombords så är själva livet ingenting som går att komma ifrån för Maj. Som läsare är det ju möjligt att faktiskt komma ifrån. Denne kan läsa en stund för att sedan lägga ifrån sig boken ett tag, förslagsvis vid ett kapitels slut, innan nästa börjar. När flera kapitel i romansviten då börjar med ett sambandsord påminns läsaren om det ofrånkomliga som Maj känner. Maj känner ett starkt nu i sitt liv, med påtagliga och oundvikliga känslor, tankar och kroppsliga upplevelser. Sambandsorden är ett sätt att poängtera att berättelsen är ständigt pågående; läsaren dras direkt in i berättelsens angelägna nu igen. Spännande med det kapitelinledande tidigare nämnda citatet "[o]ch Maj torkar av det sista bordet",¹³⁷ från *Att föda ett barn* är dessutom att detta är romantrilogins första kapitels första mening efter prologen. Redan från första stund kastas läsaren in i ett liv som skrivs fram som ständigt pågående. Jag kommer i uppsatsens kapitel "Den gemensamma kompositionen" att analysera vidare vad detta innebär för det övergripande bågen och rytmen hos trilogin.

Romansviten om hemmafrun Maj präglas av en rörlig och riktningsskiftande rytm där sambandsord, samt "ja" och "nej" trots sin ringa storlek får en stor påverkan. De kan späda på tempot i en redan utstakad riktning, få texten att hastigt stanna upp eller påvisa en ständig rörelse i det berättade. Mest utmärkande för rytmen är den samtidighet som åstadkoms och hur texten via denna hamnar nära Maj (och Tomas när han fokaliseras).

Ledmotiv

Även om Nordman i sin rytmdefinition lägger stor vikt vid båda ledorden omtagning och variation är hon tydlig med att prosarytmen till största del bygger på variation.

¹³⁷ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 11.

Oregelbundenheten är ett dominerande drag i prosa.¹³⁸ Rytmen i Sandbergs romantrilogi verkar inte vara ett undantag, med sin rörlighet och föränderlighet på både interpunktions- och ordnivå. Trots oregelbundenheternas övervikt är det romanernas upprepade element som betonas, vilket inte är konstigt. Det som återkommer gör så med en emfas i och med sin upprepning och får därför strålkastarljuset på sig lite extra. Vissa upprepningar kommer till och med så frekvent att de snarast kan kallas ledmotiv.

Romansviten är, som understrukits, ett epos på över 1500 boksidor. Mycket hinner hända under de nästan fyrtio år som porträtteras. Under dessa sidor och år präglas vissa avsnitt av mycket tätt förekommande upprepningar där de får en funktion att vara ledmotiv. Ett exempel på denna typ av ledmotiv syns, bland annat, i scenen med den inte genomkokta fisken i trilogins första del vars interpunktionstextur diskuterats tidigare i uppsatsen, i avsnittet ”Skiljetecken”. Det är under denna bjudning som tant, det vill säga Majs svärmor, utbrister att gäddan Maj lagat inte är helt vit i köttet. Scenen utmärker sig i och med att den framställs fram som i ett enda andetag, i en mening som fortlöper i över en sida, men det är inte endast längden som är rytmiskt intressant i kapitlet. Tants utrop att ”fisken är inte genomkokt, jag kan inte äta rå fisk – fisken är rå, fisken är rå, fisken är rå som ja – va då?”¹³⁹ är ett viktigt rytmiskt inslag som får eka fram genom resten av kapitlet. Frasen upprepas gång på gång; sex gånger ordagrant och två gånger med små variationer (”min fisk är inte rå”,¹⁴⁰ ”jag blir sjuk av rå fisk”¹⁴¹) under de återstående två sidorna av kapitlet. ”Fisken är rå” blir således ett ledmotiv i meningen och kapitlet. I en mening som både grafiskt och innehållsmässigt skenar iväg, där Majs tankar, hennes fantasier, brottstycken ur dialog och miljöbeskrivningar varvas blir ”fisken är rå” en fast punkt att återkomma till. Likt ett mantra upprepas det inom Maj.

Samtidigt händer något med frasen för var gång som den upprepas. Lilja beskriver i *Poesins rytmik* det som att upprepning av ”något är att ge det tid, vilket för varje gång väcker starkare känslor men också utökat tankeinhåll. På så vis ändrar ett upprepat ord i viss mån innebörd för varje upprepning”.¹⁴² När läsaren första gången läser att fisken som Maj lagat är rå läses det med fasa och som ett nederlag, något som för var upprepning liksom präntas in allt hårdare. Samtidigt är det som att ledmotivet senare, i samma mening, redan behandlas som ett kommande internskämt för slakten då texten berättar att ”så går tant in i odödligheten genom

¹³⁸ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 162, 181.

¹³⁹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 238-239.

¹⁴⁰ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 239.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 155.

att alltid hädanefter omtalas vid bjudningar och kalas, *fisken är rå*".¹⁴³ Betydelsen har gradvis skiftat, eller kanske är det mer rätt att tala om den som dubbel. Vetskapen om middagsfiaskot är fortfarande där, men samtidigt finns en framtidsvision som sätter händelsen i perspektiv. Dessa två krafter bildar tillsammans en dynamisk text som lyckas balansera väl mellan Maj:s nu och framtid, trots att frasen är densamma: "fisken är rå".

En annat typ av ledmotiv är vissa romanfigurers tilltalsnamn, som likt "fisken är rå" används under utvalda avsnitt i romanerna. I *Liv till varje pris* pendlar Maj mellan dröm och medvetlöshet efter att ha brutit sitt ben. I drömmen badar hennes barn, Anita och Lasse, i havet, men Lasse kan inte simma. Maj försöker febrilt hinna fram för att rädda sina barn men det är svårt för henne att hinna fram i det vågiga vattnet. I den röriga drömsekvensen återkommer barnens namn gång på gång: "Anita – Anita som just lärt sig, hon kan inte simma under vatten så länge, kom hit Anita, släpp taget, du måste upp till ytan...",¹⁴⁴ "Lasse är inte fyra år? Hur gammal är Lasse? Jag blev faktiskt tonåring i fjol mamma – fyller fjorton i september. Han kan väl simma? Nog simmar Lasse...".¹⁴⁵ Totalt upprepas både Lasses och Anitas namn sju gånger vardera. Kapitlet efter drömsekvensen är endast ett kort stycke. Där har Maj vaknat, men är fortfarande förvirrad efter drömmen. Tomas är vid hennes sida och nu är det hans namn som återkommer:

Hon måste kisa – Tomas? Är det du, Tomas? Lasse, han bara sjönk – förlåt mig Tomas, jag försökte... Du är på sjukhuset Maj, du föll, foten... du har brutit benet, fått morfin mot smärtan – lever Lasse? Han ligger ute... där mitt på fjärden, och Anita, jag vet inte vart hon tog vägen, de tog henne med sig... Tomas! Hon griper hårt efter hans hand.¹⁴⁶

Den omkvädeslika omtagningen av namnen blir, precis som upprepningen av "fisken är rå," en fast punkt i texten och i fallet med namnen blir det också uppenbart att Anita, Lasse och Tomas som personer är just fasta punkter för Maj. Eftersom romanfigurerna återkommer gång efter annan i romanerna är omnämmandet av dem genom att skriva ut namnet inte ovanligt och heller inte alltid att likna vid ledmotiv. Men när användandet intensifieras, likt i exemplen ovan, åstadkommer upprepningen en annan typ av effekt där namnet betonas och växer i betydelse. Anita, Lasse och Tomas är, när det kommer till kritan, de viktigaste hållpunkterna i Maj:s tillvaro och ledmotivet betonar detta.

¹⁴³ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 239.

¹⁴⁴ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 127.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 128.

Jag tycker mig också kunna se ledmotiv på ett händelseplan i trilogin: årstiderna. Dessa återkommer gång efter annan, år efter år med likadana traditioner kring, kalas, bjudningar och rutiner. Kalenderåret har en stor dramaturgisk funktion romanerna igenom och framförallt årstidernas cykliska struktur används. Då *Att föda ett barn* tar sig an en kortare tidsperiod än de två efterföljande verken, på lite över ett år, blir den cykliska strukturen tydlig först i svitens andra del, *Sörja för de sina*, även om första romanen alltså också tar stöd i årets gång. I *Sörja för de sina* går åren på i snabbare takt vilket gör den cykliska strukturen mer synlig. Årstidernas återkommande kan till exempel ses i de många omnämningarna om höstens intåg i *Sörja för de sina*: ”Hur snart kommer inte hösten?”,¹⁴⁷ ”[d]å är det höst”,¹⁴⁸ ”[j]a, så kommer hösten då det är Lasses tur att börja skolan”,¹⁴⁹ ”[v]ad får Maj veta när hon rustar Lasse och Anita för höstens skolstart?”,¹⁵⁰ och ”[å]ter i stan. Höstterminsstart, frukostar som riskerar att bli jäktiga...”.¹⁵¹

En husmors sysslor upprepas också gång på gång romanerna igenom. Maj städar och tvättar och lagar mat och tar hand om barnen... Beskrivningarna av göromålen kan varieras till viss del, men själva uppgifterna återkommer alltså ständigt. Ett exempel på en syssla är Majs diskande. Det kan nämnas i förbigående, ”har bäddat och gjort bort frukostdisken”,¹⁵² som en syssla som står på schemat, ”[j]ag ska väl hjälpa Eivor med disken”,¹⁵³ eller som ett sätt att kontrollera svåra känslor, ”Tomas som ropar att hon ska låta disken vara, *han kan torka silvret sedan*. Man låtsas inte höra. Man låter vattnet spola”¹⁵⁴. Det står klart att Maj diskar otaliga gånger genom sitt liv i romanerna.

Dessa komponenter, kalenderåret med sina årstider och högtider och Majs hushållssysslor, blir tack vare sin återkommande och sin upprepande karaktär ledmotiv romanerna igenom. Årstider och högtider är fasta punkter, orubbliga. Hemmabestyren är likaså, för en så nitisk husmor som Maj. Detta betyder att hur Maj än mår är dessa element oundvikliga. Även om Maj inte känner att hon vill, orkar eller hänger med så kommer julen, ändå. Julen med allt vad det innebär, varje år med liknande krav: ”Julen – den kommer förstås i år också. Går det på rutin numer? Var den första julen som gift ett undantag från en regelbunden – närapå trygg – lunk? Nej. Hur Maj än planerar och ligger i framkant gäcker julen”.¹⁵⁵ Textens struktur blir, genom ledmotivens ständiga återkomst, förutsägbar och den lunkande och ibland klaustrofobiska

¹⁴⁷ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 125.

¹⁴⁸ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 297.

¹⁴⁹ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 353.

¹⁵⁰ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 401.

¹⁵¹ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 456.

¹⁵² Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 31.

¹⁵³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 60.

¹⁵⁴ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 240.

¹⁵⁵ Ibid.

rytmen som ständigt manar berättelsen framåt befästs. Viktigt att poängtera är att min analys, samtidigt som den ser att ledmotiven skänker texten en förutsägbarhet, inte ser Sandbergs prosarytm som särskilt monoton. Den innehåller, trots ledmotivens repetitiva natur, en ständig känsla av angelägenhet. Detta blir uppenbart, inte minst med citatet om det alltid lika jättiga julstöket. För Maj kan saker vara både återkommande och samtidigt inte alls förutsägbara.

Något som skiljer sig mellan ledmotiv på denna mer innehållsliga nivå och det på ordnivå, som diskuterats i detta uppsatsavsnitts början, är betoningen. Medan ”fisken är rå” betonas och ökar samt skiftar i betydelse är hösten och de andra årstiderna samt hemmabestyren inget som i sig får särskilt mycket fokus i berättelsen. Visst nämns årstider och göromål om och om igen, men det är inte hösten eller diskandet i sig som är det viktiga, utan Majs känslor och tankar under tiden dessa sker. När Dahl, i sin avhandling, analyserar Monika Fagerholms roman *Diva* (1998) reagerar också hon på upprepningar på fras eller meningsnivå. Det handlar om ordagranna eller på liknande sätt formulerade fraser och meningar. Hon upptäcker att ”[p]aradoxalt nog får de upprepade formuleringarna minskad betoning genom repetitionen, åtminstone får deras referentiella innehåll lägre vikt. De blir som återkommande musiklingor: strukturerade former lika mycket som meningsbärande enheter”,¹⁵⁶ i *Diva*. Jag tycker mig delvis se samma paradox, men inte genomgående. Årstidernas och hushållssysslornas upprepning får den typen av strukturell och mindre betonad roll som Dahl skriver om, men jag anser ledmotivet ”fisken är rå” snarare få en ökad, inte minskad, betoning i och med omtagningen. Nederlaget som frasen innebär är så stort och maler för var gång djupare och mer betonat i Majs inre.

Element som tillika upprepas är Majs starka känslor av skam, otillräcklighet, ångest och ilska. Gång på gång väcks känslor av att inte höra till och inte räcka till även om känslorna ter sig på lite olika sätt beroende på Majs dåvarande livssituation. I *Att föda ett barn* känner Maj ångest över sitt hastigt och ganska ofrivilligt valda livsöde som mor och hemmafru:

Nej, det är inte många stunder i stillhet, det är Titti och tant och visiter hos släktingar, det är det. Så vad har hon egentligen att klaga på? Det kan ju vem som helst se att hon har *fått det bra*. Ändå är det hjärtat som rusar och får och liksom hakar upp sig. *Ska du ta livet av mig, du där inne?* Svägerskornas samtal har börjat kretsa kring det som tar sig bortom det vanliga havandeskapet och *förlossningen*. Då modern dör. Förgiftningar, blodförlust.¹⁵⁷

I följande roman, *Sörja för de sina*, är ångesten av ett annat slag. Maj är mer grundad i sin tillvaro, allt är inte längre lika nytt för henne, men då är det istället ofta ångesten och sorgen

¹⁵⁶ Dahl, s. 103.

¹⁵⁷ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 153.

över det förlorade livet som återkommer. Riktigt påtaglig blir den när hennes far går bort och hon känner det som att den sista länken till livet i Örnsköldsvik, hennes uppväxtort, är bruten. Den sorgen kan se ut som följer: ”Sörjer hon sin far? Hon är rädd för att ha ont. I kropp och... hjärta. Men sorg är väl ett legitimt sätt att dra sig undan världen?”.¹⁵⁸ Den avslutande delen i trilogin, *Liv till varje pris*, präglas av förändring och en ångestmättad oro kring den. Det handlar om förändring i livsstandard (Tomas förlorar jobbet och de måste börja tänka mer på sin ekonomiska situation), förändring i relationen med Tomas som på deltid bor på annan ort och inleder en utomäktenskaplig affär, och förändring i utseende. Att Maj åldras är en ångestfull tanke som maler inne i henne: ”*Vad ful du är*. Så känns det när hon står framför badrumsskåpet. Just som hon gnuggar raxkum och tandkrämsspott från spegelglaset får hon syn på sig själv. Med hårrullarna på skulten, glåmig – *ansikter*”.¹⁵⁹ Det repetitiva negativa känslorna i trilogin är alltså en återkommande stämning, till och med ett ledmotiv.

Rytmen leker i Maj-sviten ständigt med de tre aspekterna riktning, balans och rörelse, som Nordman skriver om som prosarytmens stöttepelare.¹⁶⁰ Dess ledmotivs strukturella och innehållsliga funktion består också av dessa krafter och jag tycker mig hos dem se en dubbel riktning och rörelse. Ledmotiven är både bakåtblickande i och med sin upprepning, liksom framåtlunkande i sin förutsägbarhet i omtagningen. Ångesten Maj känt, känner och kommer att känna ger, med sin förutsägbarhet, också en balans till texten. Denna balans känns inte av vid analys av enskilda ångestfyllda delar, men vid en undersökning av ångesten som ett återkommande tema går det att uppfatta den som balanserat konstant.

Ledmotiv uppträder alltså på flera olika nivåer i romanerna om Maj: i enskilda ord eller fraser eller på innehållslig och tematisk nivå. Även om det finns stora skillnader i hur de olika typerna av ledmotiv tar sig uttryck i Sandbergs text är den rytmiska påverkan liknande hos alla. Om ledmotiven blir betonade eller inte varierar men inslagen blir genomgående fasta punkter som stabiliserar texten, samtidigt som de gör den både framåtblickande och bakåttekande. Deras betydelser är heller inte fasta utan präglas av en tendens att skifta lite för var upprepning eftersom det enskilda ledmotivets betydelse präglas av både dess egna kontext och de kontexter som upprepningen tidigare befunnit sig i. Ledmotiven i Maj-trilogin ger på så sätt en ihopkopplande effekt liksom en expanderande. Majs ångest går inte att plocka isär till enskilda stunder av oro; den rå fisken måste ses som en historia som berättas flera gånger och

¹⁵⁸ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 208.

¹⁵⁹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 30.

¹⁶⁰ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 160, 162.

hushållssysslorna präglar hela Majs existens, de är inte bara sysslor för henne. Med hjälp av ledmotiv-tekniken lyckas texten förmedla dessa större sammanhang och kopplingar.

Uppräkning och listande

I *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* är ett återkommande stilgrepp uppräkning. Detta uppmärksammas till viss del även av Bränström Öhman som i sin artikel ”Är inte att komma och kräva kärlek en smula för mycket begärt?” nämner användandet av inköpslistor, vid flera tillfällen i prosan, som en av romanens många upprepningstekniker.¹⁶¹ De listande inslagen handlar dock inte endast om inköp. De kan faktiskt se väldigt olika ut. Antingen delas de upp och sprids ut i mindre delar över en scen, eller så kan alla listade ord stå efter varandra med kommatering mellan varje uppräknad enhet.

Det listade kan sägas tillhöra både tid- liksom rumaxeln av rytmbegreppet. Florin som likt både Lilja och Nordman ser båda dessa dimensioner som delar av rytmbegreppet uttrycker samspelet mellan dem som en ambivalens som i text uttrycker sig auditivt och visuellt. Balansen mellan det auditiva och visuella varierar beroende på vilket sätt rytm framställs.¹⁶² I uppräkningarna i Sandbergs Maj-trilogi finns inslag av båda delar; det visuella framkommer i de stycken där kommatering används och markerar mellan små enheter och det auditiva kommer fram vid läsning som ter sig hackig på grund av listornas korthuggna stil. Den auditiva kvaliteten hos uppräknandet är dock övervägande.

Uppräkningarna kan också sägas följa ett av två möjliga mönster; antingen är de hopbundna genom att orden är synonyma eller likartade, eller så är de tematiskt hopbundna. Ett exempel på den förstnämnda principen är, till exempel: ”söt, snygg, prydlig, proper, praktisk, huslig, smärt, smidig, sensuell, trofast”,¹⁶³ så låter listan på hur en god hemmafru ska vara. Ett annat tillfälle där synonyma hopas är när Maj blir uppjuden till dans och undrar varför just hon blivit utvald. Är det för att hon är ”[t]jusig? Grann? Parant? Frappant? Snygg? Stilig?”.¹⁶⁴ När orden istället är tematiskt bundna är det runt ett vidare tema som orden i hopningarna kretsar. Ett ofta återkommande tema att göra uppräkning på, i Majs fall, är mat. Hon funderar ofta kring vad som ska serveras och hur maträtter ska förberedas. I *Sörja för de sina* listar hon till exempel ”mejram, sirap. Lagerblad förstås”,¹⁶⁵ och fortsätter några meningar senare med ”[p]ölsa, potatis, inlagda rödbetor och mjölk. Spisbröd, smör. Fläsksvål, lever, lök. Lagerblad och

¹⁶¹ Bränström Öhman, s. 19.

¹⁶² Florin, s. 38-39.

¹⁶³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 368.

¹⁶⁴ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 311.

¹⁶⁵ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 359.

korngryn”.¹⁶⁶ Det som räknas upp är konkreta iakttagelser. Båda sätten skapar således avsnitt som liknar listor men enligt olika principer, vilket också gör att effekterna av stilgreppet blir olika.

De tematiska uppräkningsarna skapar, med sin täta interpunktionstextur, ett högt tempo och en tydlig rörelse framåt. Nya tankar, nya maträtter och uppgifter dyker upp efter varandra och texten stannar inte upp särskilt länge utan hastar kvickt vidare från en sak till nästa. De synonymt/likartat ordnade uppräkningsarnas fokus är mycket snävare än de tematiskt bundnas. Här beskrivs en och samma sak med flera ord och effekten blir hyperbolisk. De kravfyllda adjektiven som beskriver hemmafruidealet, som citerats i föregående stycke, staplas på varandra och tynger ner texten. Tempot är också i dessa uppräkningsar högt, men det är som att texten istället för att lyckas med en rörelse framåt står och stampar frenetiskt på samma ställe, och samtidigt som tyngden ökar med varje nytt ord ökar således intensiteten. Litteraturkritikern och författaren Constance Hale uppmärksammar också uppräknandets tyngande kraft i sin bok *Sin and Syntax. How to Craft Wickedly Effective Prose* och tar där författaren Tim O’Briens roman *The Things They Carried* som exempel. Hale konstaterar att O’Brien i sitt verk låter inventeringslistor över militärutrustning breda ut sig i prosan. O’Briens listor är fokuserade på det konkreta (precis som många av uppräkningsarna i Maj-trilogin är) men Hale menar att de är mer än en beskrivning; hon tycker sig se att ”O’Brien weighs the reader down with words just as the men were weighed down with weapons”.¹⁶⁷ En liknande effekt sker i Maj-trilogin.

Uppräkningsarna som framställs genom den fokaliserade Maj passar väl in i ett stream of consciousness där tankar ofiltrerat får både flöda och stanna upp. Uppräknandets starka koppling till framställning av Majs tankemönster blir tydligt också när tekniken används växelvis med icke-listande meningar. När Maj i *Liv till varje pris* åker upp till Sundsvall för att hälsa på Tomas i butiken som han öppnat där och hittar honom bakfull, liggandes i en sunkig och ostädad lokal, varvas uppräkning med annan texttyp:

Hon tar handduken, torkar, sätter på strumpor. Drar på byxorna, knäpper jackan. Håret – han borde tvätta håret med schampo. Och raka sig. Senare får hon hjälpa honom med det. Nu är hon för skräddad för en rakhyvel. Lagg dig och vila – han gömmer ansiktet under armbågen.

Hela tiden hittar hon nya fimpar och askfat – det blir mycket sopor att gå ut med. Hon låter det stå öppet nu när Tomas är nerbäddad. *Vad skulle du gjort om han varit berusad och aggressiv?*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Constance Hale, *Sin and Syntax. How to Craft Wickedly Effective Prose*, New York: Three Rivers Press 1999, s. 244.

¹⁶⁸ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 285.

Mellan de konkreta iakttagelserna och handlingarna smyger sig meningar in som visar hur skakad Maj faktiskt är efter att ha hittat Tomas i detta dåliga skick. Utdragets flytande stream of consciousness visar på hur det konkreta blir något för Maj att hålla fast vid så att hon inte tappar greppet om situationen. För att försöka att undvika jobbiga tankar och eventuell diskussion med Tomas kanaliserar hon istället sin ilska, rädsla och ångest in i det handfasta. Bara ibland, i konstaterandet att hon är för skakig på handen för att hjälpa Tomas att raka sig och i den kursiverade, chockade, sista meningen, lyckas känslorna tränga sig in i Majs tankar trots allt. Att Maj använder det konkreta som en typ av undanflykt eller något ångestdämpande är tydligt i trilogin igenom. Det är en ständig kamp mellan hennes fokus på städning, matlagning och planering och hennes oupphörligt återkommande ångest.

Jag tycker mig se en stark kroppsrytmisk förankring i uppräkningsarna i Maj-trilogin, eller biorytmisk, för att använda Liljas terminologi. Liljas hypotes ”att språkets rörelser i första hand får sin känslofärg av biorytmernas kroppsliga erfarenheter”,¹⁶⁹ framträder i de listliknande inslagen i Sandbergs romansvit. Rytmen i uppräknandet påminner om den sensomotoriska erfarenheten av gång. Jag har tidigare beskrivit effekten av uppräkningsarna bland annat som att de ”står och stampar” eller ”hastar vidare”, två kognitiva metaforer som visar på den starka kopplingen mellan kropp och språk. Enligt Lilja finns det en biorytm med en speciell särställning: ”rytm är rörelse och gången är ett rörelsernas normaltillstånd”.¹⁷⁰ Upplevelsen av gång är alltså centralt för rytmperception. När rytmen sedan avviker från detta normaltillstånd för att till exempel stanna upp eller öka tempot upplevs detta som andra rörelser. Med det synonyma/likartade raddandet känns varje ord som ett otåligt trampande steg utan framåtrörelse, och biorytmen för de tematiskt bundna uppräkningsarna ter sig som en springande rörelse i trilogin. När listandet är uppdelat i mindre kluster i en scen händer också något spännande. Då kan texten snarast liknas vid ett intervallpass, där listorna utgör rusher och annan, mer traditionellt formad, prosatext ger lite lugnare tempo och återhämtning:

Verksamhetens varsamt kupade hand runt oron. Det spända. Bakningen bortgjord först? Städningen? Ut med mattorna. Ja, fönstren måste ju tas. Tre dagar före julafton? *Jag firar inte jul med smutsiga fönster!* Sämre sortens slarviga... inte jag. Är det verkligen genomförbart? Två rum och kök är ingen sak. Inköpslista: julgardiner, möbelpolish, citronsyra till klosetten. Såpa finns väl hemma? Kanel, nejlika, ingefära, kardemumma, bikarbonat. Sirap! Mandel. Grädd. Smör. Edamerost? Rödlök, morötter, ättiksprit. Varför får hon en otäckt tickande känsla att hon glömmer... Hjorthornssalt. Kleta med knäck?

¹⁶⁹ Lilja, ”Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit ’Förföljd av Mittent’”, s. 259.

¹⁷⁰ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 131.

Hälla den hela massan i formar som ska klippas ut av smörpapper och veckas för att sedan bara dråsa åt sidan... måste köpa mer grädde. Två kaffekoppar, minst, bara till knäcksatsen. *Nu fortsätter du Maj.*¹⁷¹

I utdraget böljar tempot och tankarna hos Maj. Att sakta ner tempot sker med hjälp av meningar med glesare och tyngre interpunktionstextur än kommatecken, så som frågetecken och tre punkter. Faktumet att raddandet illustrerar Majs tankebanor kan kopplas till ännu en biorytm: hjärnans. Genom listorna, i samspel med annan texttyp, kan läsaren följa när Majs tankar går på högvarv, spretar, hittar tillbaka och försöker hitta struktur. Detta syns väl i både exemplet där Maj planerar inför den stundande julen liksom när hon försöker att tygla sina tankar till konkreta iakttagelser när hon hittar Tomas bakfull och eländig i lokalen i Sundsvall.

Holms idé om att det finns en ”neutral romanrytm” som ”utmärks av (relativt sett) långa meningar och fraser, hög andel meningar innehållande minst en huvudsats samt sparsamt bruk av skiljetecken”,¹⁷² är i hennes undersökning på ett hypotetiskt plan. Att testa Holm som en typ av förhållningspunkt när det gäller rytm på meningsnivå blir ändå intressant då hon i sin undersökning av tio svenska romaner valt verk från en tidsperiod från år 2000 till 2012.¹⁷³ Inom detta tidsspänn passar också Maj-trilogins två första romaner in, *Att föda ett barn* (2010) och *Sörja för de sina* (2012). Och den tredje, *Liv till varje pris* (2014), är utkommen inte långt efter. För trots att Holms ”neutrala romanrytm” mer bör ses som ett teoretiskt förklaringsförsök än ett fastställt samband är den stora kontrasten mellan denna hypotes och Maj-trilogins rytm talande för att det finns något speciellt och annorlunda i Sandbergs romansvit. Inte minst genom användandet av uppräknings som rytmskapande, en teknik som präglas av både korta meningar eller fraser och som inte alls snålar med skiljetecken – tvärtemot vad som kännetecknar den neutrala romanrytm Holm tycker sig ha funnit.

Listandet i Sandbergs prosa är mångsidigt. Det åstadkommer rasande tempo men med varierad rörelse, hyperboliska effekter eller illustrerar medvetandets försök att skjuta bort tankar. Det som dock präglar samtliga uppräknings är accelerationen i tempo. Vare sig det handlar om tematiskt eller synonymt/likartat bundna enheter vrider de upp farten i textens rytm. Den framträdande biorytmiska kopplingen hos listorna ger också stor effekt. De skänker texten en stor igenkänningsfaktor till läsaren i sina avbildningar av tankens struktur. I samspel med andra tempon bildas växlingar som bidrar till en varierad och intensiv prosa.

¹⁷¹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 163-164.

¹⁷² Holm, s. 233.

¹⁷³ Holm, s. 217.

Citat och citatliknande element

Att det är Maj som är protagonist i Sandbergs trilogi är det inga tvivel om. Maj blir granskad inifrån och ut och även om också hennes man Tomas får ta mer plats ju längre trilogin fortgår är det tydligt att det är Maj som är i fokus. När Tomas berättelse börjar ta upp allt mer plats i *Liv till varje pris* säger berättaren tillslut ifrån: ”nej men Tomas får inte ta över den här berättelsen”.¹⁷⁴ Trots att trilogin alltså tydligt positionerar sig som en porträttering av Maj handlar det om en dialogisk romansvit där många röster får komma till tals, så som berättarens, tidsandans och andra romanfigurerna.¹⁷⁵ Ett av de sätt som andra röster kan komma till tals på är genom de citatliknande delar som finns insprängda i romanen. Med dessa delars annorlunda stil lyckas de, via större stycken eller mindre instick, att bryta av från bokens övergripande tankeflödestil. Dessa passager kan ta sig uttryck i olika former: som brev, som utdrag eller kortare citat ur skrifter för kvinnor eller medicinska publikationer. De kan också yttra sig genom val av vissa ord som ter sig lånade från någon annan romanfigurs vokabulär.

I trilogin framställs ett antal brev. De allra flesta finns i romanens första del, *Att föda ett barn*, men även i *Sörja för de sina* får Maj ett brev från vännerna Sundmans som hälsar henne och familjen varmt välkomna tillbaka efter en vistelse i Stockholm. I *Att föda ett barn* är den mesta korrespondensen mellan Maj själv och hennes familj i Östersund. Till exempel tar romanen del av Majs bröllopsinbjudan samt familjens svar:

Kära mor och far! Glada nyheter – jag ska gifta mig den 15 december här i Örnsköldsvik. Eftersom mamma inte är kurant är väl det bästa att hans familj står för kalaset. Det blir inte något stort, bara ett förmiddagsbröllop med lunch efteråt. Han heter Tomas och är son till framlidne fabrikör Berglund. Han har det gott ställt. Men det är inga märkvärdiga människor. Jag hoppas så att ni kan komma.

Er tillgivna dotter Maj

PS Det kommer en riktig inbjudan från Tomas mor

Hjärtliga gratulationer Maj

På grund av mors tillstånd som ej förbättras kan vi ej närvara vid vigseln. Per-Olof och Jan kommer i vårt ställe.

*Mor och far*¹⁷⁶

Efter breven kommer en passage som berättar om Majs faktiska känslor och reaktioner:

¹⁷⁴ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 266.

¹⁷⁵ Lisa Lundström, ”Vem där? Röst och perspektiv i Kristina Sandbergs *Liv till varje pris*”, Lunds universitet 2018, kandidatuppsats, s. 23.

¹⁷⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 95.

På sidan i fosterställning. Hon gråter som hon inte kommer att göra sedan. Det är öppet, det lossnar som fogarna där inuti. Löses upp, bereds plats, Hon måste sluta sig om smärtan. Stänga, börja på en ny berättelse. Berättelsen om hur hon träffar Tomas och blir ögonblickligen *kär*. Klick och lyckliga resten av livet. Menade för varandra, tjugigaste karln i världen. Först gråta en natt eller två för sådant som aldrig blir eller varit.¹⁷⁷

Redan grafiskt blir det tydligt att det i detta kapitel används två typer av text, i och med kursiveringen av brevstyckena. Kursiveringen visar på att breven skall ses som något annat, avvikande, från resten av brödtexten. Den får, som Dahl uttrycker det, en ”visuellt ikonisk funktion” och sticker alltså ut och betonas.¹⁷⁸

Även kompositionen av breven visar på skillnader mellan breven och efterföljande passage. Båda brev inleds med varsin hälsningsfras, ”*Kära mor och far!*”,¹⁷⁹ och ”*Hjärtliga gratulationer Maj*”,¹⁸⁰ och avslutas med signaturer, ”*Er tillgivna dotter Maj*”,¹⁸¹ och ”*Mor och far*”.¹⁸² Dessa formuleringar manifesterar tydligt en tillhörighet till brevgenren. Processen att kunna sammanlänka de formulerade hälsningsfraserna och resten av styckena som brev bygger på läsarens lärdom om konventioner för hur brev brukar se ut. De är skrivna utifrån en kulturell konvention, ett begrepp och en kraft som Lilja menar influerar rytmperception.¹⁸³ Också Dahls syn på genrebyten kan hjälpa förståelsen av vad som sker med texten när Majs och hennes föräldrars brev infogas. Dahl menar att det som framkallas hos läsaren av tydliga genrebyten är en annan läsart, det vill säga ett annat sätt att ta till sig texten, även om läsaren fortfarande förstår denna textdel som sammanlänkad med övrig romantext.¹⁸⁴

Passagen efter breven tar sig mer frihet i att berätta hur Maj faktiskt känner, om en sorg hon inte kan sätta på pränt och skicka till sina föräldrar. Stycket behåller dock samma, ganska strama, punktion som går att se i breven. Kanske visar de relativt korta meningarna redan på Majs kommande hantering av sina känslor, för efter fyra meningar av hämningslös sorg bestämmer hon sig för att ”[h]on måste sluta sig om smärtan. Stänga, börja på en ny berättelse”.¹⁸⁵

Majs sätt att hantera sitt förflutna och det hon förlorat med en stängdhet återkommer. Även tankarna efter att hon läst sin fars lyckönskningar till Anitas födsel hålls borta eller korta:

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Dahl, s. 200.

¹⁷⁹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 95.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 119.

¹⁸⁴ Dahl, s. 201-202.

¹⁸⁵ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 95.

Kära Tomas och Maj! Med hjärtliga gratulationer till Er dotters födelse. En ljusglimt i vår mörka vinter då vi ännu inte är vid god hälsa, men hoppet överger oss ej. Mor sänder lyckönskningar till flickan och Er.

Inget mer? På så vis är det väl en lättnad. Ingen vrede. Ingen direkt anklagelse. Blir hon besviken? *Som om jag räknat med något annat.* Att kavla upp ärmarna och ordna ännu en mottagning. Ska Titti bli gudmor?¹⁸⁶

Den största rytmiska påverkan är generellt inte i breven som sådana, även om de definitivt har en annan ton än resten av brödtexten i och med sina formkrav och mindre utsvängda språk. Det är istället huvudsakligen det som breven utlöser hos Maj som skapar rytmisk dynamik. Florin skriver i sin studie om *växlingars* viktiga rytmiskapande roll. Han menar att det i skiftet mellan olika textupbyggnader kan framkomma rytm.¹⁸⁷ Det är denna typ av växling, från ett tillstånd till ett annat, som sker i och med brevinslagen i romanerna. I skiftet mellan brev och tankeflöde möts två skilda typer av text med distinkt olika rytmer vilket skapar en tredje, romanspecifik varierad rytm.

Brevformen håller dock inte genomgående de formkrav som normalt påbjuds. I *Att föda ett barn* börjar Maj skriva ett brev till sin mor. Brevet inleds enligt konventioner, med hälsningsfrasen ”*Kära mamma!*”,¹⁸⁸ och fortsätter sedan med en miljöbeskrivning av sommarstugelivet i Örnsköldsvik. Några rader in börjar formen dock tänjas på: ”*Tänka sig att det är jag som är frun i huset! Nåja, än är det väl änkefru Berglund som styr och ställer. Kanske håller jag arsenik i hennes cognac*”.¹⁸⁹ Maj förklarar snabbt att detta förstås ska ses som ett skämt och fortsätter sedan med en beskrivning av havsluften och om hur hon lyckats få tillbaka sin slanka kropp efter förlösningen av hennes första barn. Sedan skevar språkbruket dock allt mer från den som setts i tidigare korrespondens i verket:

Ditt yngsta barnbarn är ett matvrak, fortsätter det så här är jag bara skinn och ben till hösten. Erik skulle nog fortfarande finna mig tilldragande om han såg mig nu. Det är en smula ensamt utan er alla. Saknar ni alls inte mig? Er bortskämda lillasyster som bara ville att ni skulle hålla av henne. Har jag verkligen varit så besvärlig? Mina svägerskor tycker att jag är outtröttlig. De ska berömma mig när jag gnider deras faders sommarnöje blänkande rent. Är tanken att jag ska städa tants undervåning också? Där satt jag för knappt ett år sedan i salongen och var rädd att jag luktade fotsvett. Tomas och jag hade

¹⁸⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 373.

¹⁸⁷ Florin, s. 36.

¹⁸⁸ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 394.

¹⁸⁹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 394-395.

båda hjärtesorg. Nu har vi en dotter. Ligger det inte på Eivor att städa hos tant? Jag vet inte, förstår ni, men jag gör så gott jag kan.

Nej, hon skriver inte något brev.¹⁹⁰

Redan innan det skrivs ut att det inte blir något brev känner läsaren på sig detta. Majs fortsatta kärlek till Erik och beskrivningen av Anita som utsugare och en olyckshändelse är förbjudna tankar, inget hon skulle skriva i ett brev till sin mor.

Många av de förbjudna tankar, förmaningar och repliker som tränger sig förbi Majs försök att hålla dem tillbaka romanerna igenom är också skrivna med kursiv, precis som brevet. Kommentarererna är på så vis grafiskt dolda inne i brevet i och med att båda är skrivna med kursiv. Distinktionen mellan påträngande kursiverade tankar och annan text, som i andra delar av brödtexten blir enkel att se, är här grafiskt osynlig. Istället bildas en typ av gråzon, där växlingarna mellan delarna snarare glider trevande sakta än vänder tvärt. Denna gråzon gör också att brevet i sig leker mer med rytm än trilogins andra brev. De vassa kommentarererna och både vädjande och ilskna frågorna samsas med mer formellt språkbruk och lättare ämnen, som väder och sommarfirande, på ett mer sömlöst sätt. Fram kommer en känsla av hjälplöshet. Majs liv är som det är och hon känner inte att det finns en utväg ur det. Hon konstaterar: ”jag gör så gott jag kan”,¹⁹¹ som slutsats.

Likt brevformens konventioner måste också Maj försöka foga sig till de konventioner som satts på henne som mor och hemmafru, trots att känslorna av saknad efter livet före Anita, eller ett annat liv, ibland blir för starka och tränger sig fram. Det ligger två lager i texten. Majs ideliga ångest och skam är ett, och förväntningarna på henne som hemmafruidealet, både från henne själv och omgivningen, är ett annat. Rytmen leker med båda trilogin igenom. Brevets genrenorm skapar en mer formell ton, medan passager eller inkilningar i texten som inte följer denna genres konventioner verkar kunna ge sig hän känslor mer. Med brevens tillrättalagda ton och rytm skapas en distans till Maj och hennes inre. Samtidigt blir effekten av växlingen, eller glidningen, mellan det formella och tankeflödet, att läsaren får komma Maj än närmare in på skinnet. Genom de två delarnas samspel och skapandet av romanens egen varierande prosarytm blir det personliga i tankeflödena mer framhävt.

I Maj-svitens *Att föda ett barn* föds Majs första barn. Efter att Anita kommit till världen kilas det titt som tätt in citat eller citatliknande kursiverade avsnitt som med sin mer fackmässiga

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 395.

eller vetenskapliga framtoning bryter av mot texten som annars beskriver Maj's liv. Direkt efter Maj's förlossning börjar denna typ av text sticka in, via berättaren som framträder i jag-form:

Jag vill inte skriva om en mamma som inte kan älska sitt nyfödda barn. Men jag vill skriva om kravet som läggs på alla mödrar, kravet på godhet, kärlek, intuition, omvårdnad, lyhördhet, fasthet, ja allt som ska till hos en mamma för att barnet ska få *en trygg anknytning B* och inte ramla rätt in i *A: otrygg/undvikande*, eller *C: otrygg, ambivalent, motspänstig* och vad mer... *D* som i *desorienterat anknytningsmönster*?¹⁹²

Det fackspråkliga sticker, precis som romanens brevparter, ut både genom sin visuella utformning och sitt annorlunda språkbruk. I dessa inflikningar med vetenskaplig ton blir skillnaden i formulering och ordval gentemot omgivande text dessutom än mer påtaglig än i romanens brevpassager eftersom den personliga kopplingen till romanfigurerna inte finns. I breven stannar berättelsen tydligt i diegesen, något som inte känns lika säkert i de fackspråkliga inslagen som snarare känns hämtade ur riktiga rapporter och handböcker från 30- och 40-talen. Utdrag och kortare citat från andra typer av skrifter verkar också sippra in i Maj's dieges, ”sekelskiftets skrifter, [med] påbud för kvinnors uppgifter i hem och hushåll”.¹⁹³ Det kan handla om saker man bör tänka på inför en bjudning, ”[g]rundregel nummer ett: Bjud på det du behärskar”,¹⁹⁴ eller instruktioner för hur man bäst ordnar ett barnkalas.¹⁹⁵ De tre t:na, det vill säga ledorden ”*trevnad, trygghet och tillväxt*”,¹⁹⁶ citeras också som målsättning för hemmafruns arbete.

Genom att inkorporera passager från vad som verkar vara tidskrifter eller fackmässiga omvårdnadshandböcker lyckas berättaren sätta in Maj's moderskap i en historisk kontext på ett effektivt sätt. Berättaren ger genom dessa avsnitt en inblick i synen på föräldraskap och barnomsorg runt slutet av 30-talet och början av 40-talet som sedan lägger sig som en fond till Maj's agerande, känslor och tankar som mamma. Avsnitten, som alltså både grafiskt och språkligt sticker ut ska här ses som en markering av en inomtextlig hierarki där de kursiva, fackspråkliga, råden är överordnade andra handlingsmönster. Dessa betonas och influerar det Maj gör och tänker.

De vetenskapliga partierna är alltså, precis som i fallet med brevstyckena, katalysatorer för Maj's beteende. Om amning konstateras det att ”[d]et nyfödda barnet har inget behov av kontakt.

¹⁹² Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 321.

¹⁹³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 232.

¹⁹⁴ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 43.

¹⁹⁵ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 273-275.

¹⁹⁶ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 199.

Tarmsystemet retas av täta måltider och skall endast besvärmas var fjärde timme. [...] Slapphet i dessa rutiner kommer att förvandla barnet till ligist".¹⁹⁷ Maj följer strängt dessa regler hon fått från barnmorskorna på sjukhuset och viker inte gärna från fyratimmarsregeln och tar inte upp Anita i famnen, fastän hon skriker för full hals. När det sedan äntligen är matdags och Anita inte verkar förstå att bröstmjölken finns att tillgå utan fortsätter gråta, trots att Maj gjort precis som instruktionerna fastställt, blir desperationen rytmiskt synlig:

Brösten spänner igen – ja snart sprids fuktiga fläckar också i den här blusen, förbannat också – nu ska hon ha mat, hon är ju alldeles röd i ansiktet, kniper med ögonen så hon verkar inte begripa att bröstet är där nu, snälla du, skrik inte och hon gör några underliga rörelser utan att ta tag, här är maten, var så god, nej, så nu passar det inte, och Maj försöker vata hennes läppar med bröstmjolk, nej, hon vänder bort huvudet, *hon är ju utom sig, otröstlig*, ja utan att tänka efter reser sig Maj och bär henne runt, runt, jo, hon gör faktiskt det och stillar sig inte gråten en smula, så pass att hon kan försöka igen och nu fattar hon faktiskt tag om bröstet och suger.¹⁹⁸

Meningen och Majs tankar skenar här iväg. Rent rytmiskt går texten från en mer strikt hållen och auktoritär form, som syns i amningsinstruktionerna, till en mer stream of consciousness-aktig struktur med lätt interpunktionstextur. När Anita till slut äter avslutas meningen äntligen med punkt. Efterföljande meningar är kortare och lugnare. Också triumfen är kort och koncis: ”*Nu vann jag*”.¹⁹⁹ Det finns alltså ett samspel mellan fackspråk och Majs vardag och värld som får fram ett orsak-och-verkan-samband. Det är ett samband som får till en rytmisk variation i texten.

Även i *Sörja för de sina* finns ett inslag av akademiskt språkbruk, dock av lite annan kvalitet än i *Att föda ett barn*. Här handlar det om en patientjournal tillhörande Tomas. Språkbruket är medicinskt med termer som ”*delirium tremens*”,²⁰⁰ ”*amnesi*”,²⁰¹ och ”*patologisk bindning till modern*”,²⁰² men det som berättas är mycket mer tydligt knutet till Majs och Tomas dieges: ”*Man, trettiosex år, nygift med sin unga hustru. En dotter, på det knappa året*”,²⁰³ och ”*vid ett anfall av delirium tremens hotat hustru och barn med kniv*”.²⁰⁴ Det är en historia läsaren känner igen från del ett av trilogin. Patientjournalen får utgöra ett eget, kursiverat, kapitel i verket. I efterföljande kapitel är vi tillbaka hos Maj, återigen påträngande nära hennes tankar och

¹⁹⁷ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 348-349.

¹⁹⁸ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 353-354.

¹⁹⁹ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 354.

²⁰⁰ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 14.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 15.

²⁰³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 14.

²⁰⁴ Ibid.

känslor. Det är ännu en gång i kontrasterna, variationen som rytmförändringarna syns tydligast. Patientjournalens mer distanserade perspektiv på berättelsen och sakliga ton bryts tydligt av när Maj återvänder som berättelsens protagonist och inleder kapitlet med den orofyllda frågan ”[h]ar Anita förfrusit sig?”.²⁰⁵ Det objektiva säkra i patientjournalen bryts kvickt av mot det subjektiva osäkra hos Maj vilket gör att ett lugn ersätts av en mer rörlig och flackande orolig text. Texten byter skepnad genom att använda sig mer fritt av interpunktion, ord, känslor och suprasegmentala element. Efter patientjournalen är Majs osäkerhet tillbaka och hon funderar över vad hennes syster tycker om hennes äktenskap: ”vad ska hon tro om sin storasysters tystnad. Förebråelser? *Hur kunde du vara i lag med en sån. Fabrikör!* Och mumlar inte Ragna långsamt, nästan ohörbart, att mor och far har haft många sömnlösa nätter. Vi förstod ju... ja, eftersom det var så bråttom med bröllopet. *Eller är rösten bara inom dig Maj?*”.²⁰⁶

Romanerna leker också med citat som rör sig mellan romanfigurer. Detta kan ses i att uttryck som använts tidigare återkommer i nya kontexter. Som när Lasse utbrister ”du är så himla... trång i bollen, mamma!”.²⁰⁷ när han tycker Maj är en pinsam mamma som inte förstår honom. Lasses uttryck fastnar tydligen i Maj, för det återkommer snart igen, fast denna gång är det Maj som frågar Lasse: ”*Eller är du trång i bollen?*”.²⁰⁸ Formuleringen upprepas ännu en gång i *Liv till varje pris*, men denna gång är det istället i ett sammanhang där Tomas tankar om hans egen förmåga ventileras: ”Nog vet han att han kan. Är ju inte *trång i bollen*, ännu ingen uttjänt krake”.²⁰⁹ Familjemedlemmarna lånar alltså uttryck från varandra. Här används dessutom kursivering för att betona att det citerade är just citerat. Första gången frasen används är den skriven utan att vara grafiskt annorlunda men när den senare återanvänds av andra romanfigurer markeras detta genom kursiv.

Dahl upptäcker en liknande teknik av citat-appropriering i Monika Fagerholms *Diva* där berättaren, som också är berättelsens protagonist, snappar upp olika uttryck och citat som hon sedan återger, men då som sina egna. Protagonisten Diva ”hör dem [uttrycken], upprepar dem, testar dem och rör om i dem”,²¹⁰ vilket liknar sättet olika familjemedlemmar i Majs hushåll snappar upp frasen om att vara ”trång i bollen” och använder den i nya kontexter. Omtagningen får också en ändrad betydelse för var gång det upprepas och en meningsförskjutning sker. Denna typ av förskjutning är något som Lilja skriver om i *Poesiens rytmik*: ju fler gånger en

²⁰⁵ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 16.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 30.

²⁰⁸ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 42.

²⁰⁹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 149.

²¹⁰ Dahl, s. 100-101.

upprepning sker desto mer betonas den och desto mer innehåller den. Den bär både på sin egen betydelse i sammanhanget, men också på de betydelser som den haft i tidigare skeden.²¹¹ I fallet med ”trång i bollen” sker en betydelseförskjutning alltså på grund av den nya kontexten som formuleringen presenteras i, på grund av den nye formulärens (från Lasse till Maj till Tomas), samt på grund av kunskapen om de tidigare kontexter där ordet använts.

Dahl skriver om fenomenet framåt- och bakåtpekande interpunktion, med vilket hon menar att olika interpunktionstecken kan ha specifika riktningar. Jag tycker mig se en liknande tendens i citatupprepningen i berättelsen om Maj, men på frasnivå. Dahls resonemang grundar sig i en kroppsligt förankrad syn på rytm i text då framåt och bakåt är fysiskt kännbara riktningar, även om hon själv inte uttryckligen tar avstamp i det kroppsliga utan istället pekar på auditiv ikonicitet, det vill säga när interpunktionstecken gestaltar tempo, rytm eller paus.²¹² Dahls sätt att uttrycka sig om framåt och bakåt är nämligen kognitiva metaforer där det kroppsliga trängt in i språket. Kopplingen är också tydlig med tanke på att ett av de, enligt Liljas forskning, viktigaste perceptionsmönstren är just riktning.²¹³ Begreppet ”trång i bollen” blickar, i och med sitt upprepande, sin kursivering, men också med sina nya kontexter för var gång, både framåt och bakåt.

I Maj-trilogin används citat och citatliknande element vid upprepade tillfällen och i varierade former vilket gör att även effekterna skiftar. De citat eller citatliknande stycken som ter sig hämtade ur olika skrifter ger en känsla av distans till berättelsen om Maj som samtidigt kontextualiserar hennes tidsepok och på så vis lyckas visa Maj:s agerande som en spegling av sin tid. Dessa citat bildar en typ av hierarki i texten, där Maj måste spela på de villkor som expertråden presenterar. De citatliknande inslag som istället kan kopplas mer direkt till Örnsköldsvik-diegesen ger en bild av hur hopkopplade de olika romanfigureernas liv är då de börjar använda samma språkbruk. Och brevens återhållsamhet i kontrast till annat typ av språkbruk ger en känsla av hur tvingande konventioner kan kännas och hur mycket som kan visa sig bakom tillrättlagda ord.

Stilistiska verkningsmedel

”Stilistiska verkningsmedel är inte ett nödvång för en balanserad och rytmiskt tilltalande text. Huvudrytmiken bestäms i grunden av stycke-, menings- och frasrytm. Men med hjälp av stilistiska verkningsmedel kan författaren understryka rytmiken, framhäva betydelsen och

²¹¹ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 155.

²¹² Dahl, s. 181-182, 203.

²¹³ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 138.

försköna och förtydliga sitt budskap.”²¹⁴ Så skriver Nordman i sin artikel ”Rytm i prosa”. Till dessa stilistiska verkkningsmedel räknar Nordman bland annat anaforiska parallellismer, alliterationer och parkonstruktioner.²¹⁵ Nordmans slutsats att det inte är denna typ av stilistiska verkkningsmedel som mest dominant styr rytm i prosa kan ses härstamma ur själva prosans essens, dess skillnad gentemot till exempel poesin. Prosan skiljer sig från poesin genom sin större textkropp. I en sådan textkropp blandas de stilistiska verkkningsmedel som används med en större textmassa vilket gör att de inte, i samma utsträckning, utmärker sig. Men, vilket Nordman också påpekar, de *är* trots allt rytmiska och *har* viss påverkan.²¹⁶ Dessutom kan stilgreppens utrymme och vikt, självklart, variera mellan olika delar i en roman. Så är fallet i trilogin om Maj. Här kliver stilistiska verkkningsmedel, i varierande grad och täthet, fram i form av alliteration, assonans, rim och anafor. Även onomatopoetiska element förekommer.

Alliterationens effekt på texten i romansviten om Maj är kontrastskapande. På ett övergripande plan är prosans språk mycket varierat och eftersom berättaren till störst del följer romanfigurerna genom deras tankebanor, är de inte alltid stilistiskt tillrättalagda för att skapa särskilt mycket eufoni. Därför blir effekten av när, till exempel, alliteration används att en tyngd eller emfas läggs på dessa delar. Att det finns en viss skillnad hos avsnitten med romanfigurernas direkta stream of consciousness och dessa stilgreppsanvändande partier är också tydligt:

Med blidvädret kommer blåsten. Maj sitter vid köksbordet och tittar ut – hur vinden vräker i trädens kala kronor. Nej, det är inte många stunder i stillhet, det är Titti och tant och visiter hos släktingar, det är det. Så vad har hon egentligen att klaga på? Det kan ju vem som helst se att hon har *fått det bra*.²¹⁷

Här kommer alliterationer parvis. Till exempel bildar ”blidvädret” par med ”blåsten”, ”vinden vräker” leker med v-ljud och i beskrivningen ”trädens kala kronor” hörs det hårda k:et väl. Ljudligheterna hopar samman orden som känns väl valda och den tillrättalagda formen står, som nämnt, i kontrast till den mer övergripande flödande stilen i romanerna. Alliterationerna bidrar till en känsla av genomtänkthet till texten, men i citatet finns också en känsla av att inte riktigt vara genuin.

Meningarna med alliterationer känns tillrättalagda då de med eufoni försöker framställa en förskönad bild av Maj:s tillvaro, en bild där hon tryggt kan vistas inomhus, borta från blåst, och

²¹⁴ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 225.

²¹⁵ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 222.

²¹⁶ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 225.

²¹⁷ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 153.

där hon har en släkt att umgås med. Frågan som följer därefter, ”[s]å vad har hon egentligen att klaga på?”,²¹⁸ låter först som att den fortsätter i samma lättsamma och lugna ton. Men när den kursiva i meningen efter mycket tydligt, och lite för hurtigt, betonar att Maj ”fått det bra” börjar det skorra och idyllen känns som en fasad. Betoningen slår hål på den friserade historien och Maj:s oro blir synlig. I meningen som följer efter den citerade delen ovan är läsaren tillbaka inne i Maj:s medvetande och då talas det klarspråk: ”Ändå är det hjärtat som rusar och far och liksom hakar upp sig”.²¹⁹

Ljudligheter i romansviten förekommer också i assonansform. Till exempel när Maj är i klädbutiken på jakt efter en ny klänning:

Alldeles nyinkommen från Stockholm. Beige. Ljusbrun. Sidenglänsande? Sand, säger expediten. En sandfärgad långklänning med stil, klass, smak som hålls fram inför Maj, som naturligtvis måste försvinna in i provhytten eftersom ett så dyrbart plagg inte kan inhandlas på *måfå*.²²⁰

De mjuka s-ljuden förstärker känslan av ett glatt och silkit sidentyg. ”S” är dessutom ett läte som påminner om en viskning eller om något skört och får det sandfärgade tyget att låta just så – ömtåligt och också dyrbart. S-ljuden kan beskrivas med kognitiva metaforer som att det låter som en viskning, har en mjuk känsla eller att de är ömtåliga. Dessa ord är ord som kan förankras i kroppslig perception.²²¹ De mjuka s-ljuden ger en lätt och lite dröjande känsla till meningarna. En sida senare återkommer tankar på ordet ”sand”, som butiksbiträdet använt för att beskriva klädesplagget: ”Sand som sommar, sand i snö, sand i knoppning, sand i tö – hösten då?”.²²² Här är känslan återigen mjuk, men upprepningen av ordet ”sand” tillsammans med det infogade rimmet snabbar ändå upp tempot, som sedan bryts när rimmönstret gör det i och med den korta frågan om hösten. Rim är ett inte särskilt frekvent stilistiskt verkningsmedel i romanerna, men när det väl används finns här klar eufoni, som i fallet med den sandfärgade klänningen.

Nordmans prosarytmteori uttrycker att en text ofta strävar efter jämvikt eller balans och att denna strävan troligtvis härstammar från ”ett hos människan i gemen inneboende behov av jämvikt”.²²³ Just rim är ett exempel på ett sätt att skapa textlig balans. Det rimmade skapar jämvikt genom sin symmetri. Detta går att se i Sandbergs romansvit till exempel i samband med händelsen med den rå fisken i *Att föda ett barn*, då Maj:s svärmor vägrar äta hennes kokta gädda

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 243.

²²¹ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 112.

²²² Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 244.

²²³ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 199.

eftersom den enligt henne inte är genomkokt. Här rimmas ”fisken är rå som ja – va då?”²²⁴ och ”fisken är rå, låt oss för guds skull slippa då”.²²⁵ Detta klingar fint, men blir en verklig kontrast till meningarnas innehåll. Att kombinera rimmens känsla av balans med en av Majs stora kriser i verket gör att form och innehåll stretar och jobbar emot varandra. Resultatet av detta blir en lekfull eller smått komisk effekt. Genom att kombinera något allvarligt med en symmetriskt lekfull form tas lite av allvars- och skräckkänslan som Maj känner bort, när hon får erfara att hennes väl förberedda första middag med släkten inte alls går som planerat.

Frågan är också vem det är som rimmar. Är det berättaren som skrivit ner historien med rim eller är det Maj som tänker så? För lättsamheten som det rimmade ändå tillför till Majs skräckscenario är ingenting som Maj själv nödvändigtvis håller med om – i alla fall i stunden. För kapitlet väver sedan plötsligt in också en senare tid, där läsaren får ta del av hur Maj ser på händelserna i efterhand, samtidigt som tiden där fiskfiaskot sker fortfarande är lika påtaglig:

Och så skrattar hon och berättar om hur tant sköt tallriken ifrån sig och vägrade äta hennes fisk. Sa att den var rå. Rå! Fast just nu står hon i köket och sköljer tallrikar och assietter med en disktrasa. Bryr sig inte om att det kalla vattnet plågar hennes knogar. Hon ska åtminstone inte bränna päronen.²²⁶

En äldre Maj har här fått en distans till händelserna och kan skratta åt det hela i efterhand, samtidigt som Maj som är mitt i skeendet inte alls kan se det komiska, bara ett nederlag. Enligt litteraturteoretikerna René Wellek och Austin Warren i boken *Litteraturteori* (1967) ger rim en klar eufoni till text, men menar att dess viktigaste egenskap eller funktion är ”att rimmet har en innebörd och att det sålunda har ett intimt samband med diktverkets hela karaktär. Rimmet för samman ord, förenar dem eller sätter dem i motsats till varandra”.²²⁷ I exemplet med den rå fisken i *Att föda ett barn* förs orden ”rå” och ”då” ihop, men i detta fall tycker jag mig snarare se en förening av själva stilgreppet rim med beskrivningen av situationen, det vill säga innehållet. Rimmets lekfullhet kombineras med den ångestfyllda middagssituationen och skapar en motsägelsefull känsla där rytm och innehåll förmedlar motsatta saker.

Hopkittningen av de två versionerna av Maj, Maj år 1938 och en äldre Maj, tillsammans med Welleks och Warrens tankar om rim som både eufoni och sammanlänkning, kan också ge en ledtråd till ursprunget för kapitlets rim som diskuterats ovan. Kanske är det varken Maj år 1938 eller berättaren som rimmar, utan den äldre Maj. Det lekfulla, lättsamma i rimmen återspeglas

²²⁴ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 238-239.

²²⁵ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 239.

²²⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 240.

²²⁷ René Wellek och Austin Warren, *Litteraturteori*, Stockholm: Aldus/Bonniers 1967, s. 147-148.

i beskrivningen av den äldre Maj som skrattar bort det krisiga i det som skett. Det blir också uppenbart att detta är en historia som Maj för vidare muntligt, kanske direkt till berättaren som eventuellt är ett av hennes barnbarn. På så vis går det att misstänka att rimmen härstammar från uttalanden som den äldre Maj gjort när hon återberättat händelsen. Både det att rimmen skapar eufoni som passar muntligt berättande och att sinnesstämningen i stildraget och den äldre Majs inställning tyder på detta.

Eftersom positionen av ljudlikheter i assonansord är varierad finns en viss oförutsägbarhet hos stilgreppet. Dessa variationer ger i Maj-trilogin en flytande och nyckfull effekt. Romanernas anaforer är av mer tillrättalagd karaktär. Kanske är det på grund av att de, likt alliterationer, har en viss förutsägbarhet i hur ljudlikheterna tar sig uttryck: alltid i början av ett ord. I *Sörja för de sina* används en enfatisk anafor med bestämda b-ljud för att beskriva hur ”det uppväxande släktet ska bli rejält folk. Inte bortskämda, bortklemade, bortkomna”.²²⁸ Genom anaforerna kommer en kantighet fram och kraven på barnuppfostran en betoning av att vara orubbliga.

Med samma bestämdhet redogörs det i *Liv till varje pris* för olika krav. Denna gång angår det hur en kvinna bör vara för att behaga en man: ”inte vara fodrande. Inte efterhängsen. Inte besatt. Inte kåt. Inte likgiltig, men ändå ganska sval. Omtänksam men inte ett plåster. Lite lagom skojfrisk – gärna fuska lite vid sången och baletten. Inte mörk sugande jazz”.²²⁹ ”Inte” upprepas och för var gång bankas det in allt hårdare. Texten hålls också hårt, med korta nekande meningar. Lite får texten breda ut sig när det handlar om vad kvinnan faktiskt *får* göra, vara ”skojfrisk”, men snabbt därefter är texten återigen klaustrofobiskt bestämmande över vad som passar sig och inte. Anafornas ljudlikheter ger en enfatisk effekt.

Wellek och Warren pekar i deras resonemang om ”välljud, rytm och versmått,” i *Litteraturteori*, på hur alliteration, assonans, rim och anafor alla är prov på upprepning. De är alla ljudupprepningar i olika uttrycksformer; placerade antingen i början, mitten eller slutet av grupper eller rader.²³⁰ Att identifiera dessa stilistiska verkkningsmedel som olika former av just omtagning stärker också synen på dem som rytmiska eftersom ”upprepning” är en viktig komponent i flera forskares rytmstudier (bland annat Nordmans, Liljas och Florins).

Onomatopoetiska inslag är inte särskilt vanliga i Sandbergs trilogi. Två gånger framkommer de dock med en tydlig begäran om att bli sedda och speciellt uppmärksammade i textmassan. Det handlar om Anitas fall ner för trappan, det som Maj bara hör, inte ser, från ett annat rum:

²²⁸ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 237.

²²⁹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 461.

²³⁰ Wellek och Warren, *Litteraturteori*, s. 147.

”Domp, domp, domp – Maj vet direkt vad det är. Trappan – hon ser Anitas kropp. Ett bylte. *Domp, domp, domp*. Hur hon ska höra det ljudet inom sig”.²³¹ Andra gången stildraget används är i *Liv till varje pris* där ”totom” upprepas för att likna ljudet av hjärtats slag, men också som en lek med ords betydelse: ”Tom? Ja. Tom. *Totom, totom, totom*. Så hör hon sitt hjärta. [...] *Totom, totom, totom*. Vad är en livmoder? När den gjort sitt? *Totom, totom*”.²³² De upprepade skrivna ljuden, ”domp” och ”totom,” drar till sig uppmärksamhet, både genom sin repetition och kursivering. Båda exemplen betonar också verkligen det ljudligt rytmiska, eftersom de inte är faktiska ord med ordboksbetydelser. Slående är också hur nära sammankopplat dessa avsnitt är med det kroppsliga, om än på var sitt sätt.

I textavsnittet där Anita faller ner för trappan, ”domp, domp, domp”,²³³ blir hörselsinnet framhävt, medan synen får stå tillbaka. Maj kan ju inte se Anita ramla, men med det onomatopoetiska inslaget hör Maj, liksom läsaren Anitas stegvisa fall, ett trappsteg i taget. Berättaren, som här fortsatt berättar genom fokalisering av Maj, får då också böja sig inför de kroppsliga villkoren som denna romanfigur står under. Majs kropp blir kärlet genom vilket scenen upplevs och först när hon hunnit till trappan *ser* hon Anitas kropp ligga där. Fram till dess är det ljudet som styr Majs kroppsliga upplevelse, och därigenom även textens kroppsliga villkor som styr över rytmframställningen. Det är den sensomotoriska erfarenheten av hörsel som får styra framställningen. ”Konsternas rytmer är färgade av kroppens kunskap”,²³⁴ som Lilja skulle uttrycka det.

Vad gäller hjärtslagen, ”*totom, totom, totom*”,²³⁵ understryks det kroppsliga eftersom ”totom” syftar direkt på detta. Här leker texten dessutom med sambandet mellan kropp och språk. Språket illustrerar kroppens hjärtslag, men hjärtslagen ekar också på ett sätt som liknar och betonar både ordet ”tom” och dess betydelse. Hjärtats slag skapar en språklig betydelse. Påverkan av det kroppsliga och språkliga är alltså i växelverkan. Effekten blir både ett avsnitt med en stark förankring i Majs kropp, liksom en vidgning av perspektivet som låter språket sträcka sig ut och skriva ut en bredare betydelse.

”Det tycks emellertid omöjligt att bevisa att speciella figurer och stilmedel under alla omständigheter måste ha bestämda effekter eller ’expressiva värden’”,²³⁶ konstaterar Wellek och Warren. Trots en del synligt återkommande användningsmönster av stilgrepp i Sandbergs

²³¹ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 63.

²³² Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 301.

²³³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 63.

²³⁴ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 39.

²³⁵ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 301.

²³⁶ Wellek och Warren, s. 166.

romansvit går det inte heller här att konstatera användningen av olika stilistiska verkkningsmedel i Maj-trilogin som strikt regelstyrda. Närläsningen kan dock, trots allt, fastslå att rytmskapande stilfigurer finns på detaljnivå i romanerna och att de har viss rytmisk påverkan även om de, vilket Nordman också finner i sin forskning, inte är de mest dominerande krafterna. Genom närläsningen av trilogin på detaljnivå, i kombination med ett större perspektiv på texten, kan jag dessutom konstatera att det, som med så många andra rytmskapande faktorer i texten, ofta är med hjälp av kontraster som rytm kommer fram allra tydligast. När det gäller stilistiska verkkningsmedel är det genom olikheten mellan delar där stilgrepp används och delar där det inte gör det som likheter och eufoni betonas allra mest.

Den gemensamma kompositionen

Sandbergs berättelse om Maj:s liv består av de tre verken *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*. Trots uppdelningen präglas dock romansviten av en stark känsla av samhörighet. Släktskapet som finns verken emellan syns bland annat i sättet som de är skrivna på. Stilen är mycket varierad genom olika interpunktionstextur, omväxlande stilistiska formval och skiftande användning av stilistiska verkkningsmedel, men det finns en slags enhetlighet i variationen. Nordman skriver i ”Rytm i prosa” om att det hos människan finns en tendens till jämvikt eller balans, ett behov som även letar sig in i det skrivna.²³⁷ Det är en sådan strävan efter jämvikt som utmärker Sandbergs prosa. Svängningarna i textens skrivstil bidrar till en prosarytm av mycket föränderlig natur, men det är just den konstanta oförutsägbarheten som blir en förutsägbar och balanserad helhet. Eftersom den asymmetriska stilen är genomgående blir den också väntad och ett karaktärsdrag för trilogin som helhet. Den visuella kompositionen inger ett mer stabilt intryck med sin ganska traditionella utformning. Vissa utsvävningar finns, i form av de kursiva inslagen och stundtals synligt varierande kapitellängderna, men helhetsintrycket är ändå att romanen grafiskt ser ut som konventionen påbjuder. Utformningen förhåller sig till de kulturella konventioner som Lilja ser som delskapare av prosarytm.²³⁸ Verken är uppdelade i en trilogi, varje enskilt band i ett antal kapitel och varje kapitel i stycken i form av indrag och blankrad, en kontinuitet i utformningen som är genomgående för alla verk.

De tre delarna liknar också varandra i komposition då alla också inleder med var sin prolog. Dessa prologer karaktäriseras av att Maj, som i större delen av böckerna obarmhärtigt fokaliseras och granskas på nära håll, betraktas på distans – om hon ens betraktas alls. Det är

²³⁷ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 199.

²³⁸ Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, s. 119.

aldrig uttalat precist, men läsaren anar att rösten som får inleda varje bok kan vara Majs barnbarns, bland annat i och med meningen: ”Om inte du och morfar hade träffats hade jag inte funnits”.²³⁹ Det finns också en känsla av att man lägger ett pussel med de tre prologerna. Separat har de inte samma vikt, inledningen i *Att föda ett barn* kan till och med tolkas som något helt separat från berättelsen som följer då det som skildras är brottstycken ur ett telefonsamtal, där likheter med Majs liv finns, men där varken namn eller platser nämns som definitiv bekräftelse på ett samband. Inledningen i trilogins avslutande del är också ett telefonsamtal och nästan lika kryptiskt utformat. Här får man dock reda på att det handlar om ett samtal mellan en mormor och ett barnbarn.²⁴⁰ Det är endast i inledningen till *Sörja för de sina* som Majs namn nämns och det står klart att hon har en nära relation till berättaren. Dessa inledningar knyter samman verken till varandra både innehållsmässigt och strukturmässigt. Verken är uppbyggda på liknande sätt, med denna typ av inledning för att sedan dyka in i Majs dieges under resten av romanerna. De tre inledningarna liknar alltså varandra och på strukturell nivå handlar det om upprepningar. Samtidigt finns det tydliga skillnader mellan hur de tre prologerna är utformade, i hur uttalad närheten till Maj är, vilket kan ses som en variation i omtagningen, som Nordman tar fasta på i sin analys av prosarytm. Hon påpekar att variation i upprepning är en kraft som kan vara svår att se i prosa, då denna typ av text till störst del präglas av regelbundenhet.²⁴¹ I fallet med Maj-trilogins prologer är sambandet verkens struktur emellan dock tydlig.

På liknande sätt är inramningarna av varje trilogi-del formmässigt upprepande. Alla tre verken avslutas nämligen på samma sätt, med en fråga, vilket länkar dem samman. *Att föda ett barn* avslutas med frågan ”[b]lir det före eller efter jul?”,²⁴² *Sörja för de sina* med ”[f]röken, kan jag be att få beställa?”,²⁴³ och *Liv till varje pris* med ”[m]en vad kan hon hitta på åt dem till middag?”.²⁴⁴ Frågan och frågetecknen som får avsluta skapar en ton som liknar varandra. De skapar dessutom en framåtrörelse i prosarytmen som ger en känsla av konstant fortsättning framåt, även mellan verk. Detta är kanske mest anmärkningsvärt vad gäller sista delen där svaret på frågan aldrig får ett skrivet svar. Frågan blir hängande i luften och framåtrörelsen får fortsättas av läsaren. Tomrummet efter frågan som förväntar sig ett svar blir påtagligt och fylls i samspel med läsaren, i enlighet med Iser's teori om läsaktens betydelseskapande.²⁴⁵ Prosans

²³⁹ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 7.

²⁴⁰ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 7.

Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 7.

²⁴¹ Nordman, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, s. 162.

²⁴² Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 489.

²⁴³ Sandberg, *Sörja för de sina*, s. 499.

²⁴⁴ Sandberg, *Liv till varje pris*, s. 554.

²⁴⁵ Iser, s. 167.

framåtriktade rytm är här, i samspel med de ledtrådar som frågan och innehållet ger, del i att fylla detta tomrum. Riktningen och rörelsen ger, som tidigare påpekat, en känsla av fortsättning som känns igen från tidigare delars avslut i frågeform. Intrycket blir att trots att *Liv till varje pris* är den avslutande delen i serien så är det inte slutet på Majs berättelse, hennes tillvaro. Det kommer att fortsätta på liknande sätt, med samma varierade men återkommande rytm även resten av hennes liv.

Även faktumet att trilogins första del, *Att föda ett barn*, inleds med meningen ”[o]ch Maj torkar av det sista bordet”,²⁴⁶ en mening som alltså börjar med ett sambandsord, vittnar om en övergripande framåtrörelse i romansvitens prosarytm. Redan från första början kommer romanen, med en känsla av att kastas in och vara mitt i skeendet. Prosarytmen må gå i vågor vad gäller intensitet och använda sig av riktnings- och rörelseskiftningar, men på en strukturell nivå är rytms rörelse konstant framåt. Man kan säga att vägen framåt inte alltid är rak eller går i jämn takt, men att den i slutändan rör sig framåt, går inte att förneka. Och anledningen till denna till slut oundvikliga riktning ser jag som en följd av att det är just Majs *liv* som får agera båge i romanerna, något som blir allt mer tydligt i de två senare delarna. *Att föda ett barn* är mer traditionellt dramaturgiskt komponerad än de senare delarna, med en tydlig båge som följer graviditeten och det första året som gift. Den kan sägas vara stramare hållen än *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* som dock också de komponerats efter någon typ av båge. I *Sörja för de sina* kan denna sägas bestå av Tomas avhållsamhet och senare återfall i alkoholism. Och i *Liv till varje pris* präglas berättelsen av att vara i en förändringens tid, där Maj försöker att förhålla sig till en justerad relation med sina allt mer vuxna barn och sin otrogne make, till en förändrad ekonomisk situation och en kvinnoroll i förändring. Men det är inte de enskilda dramatiska händelserna som är verkens centrala tema utan Majs sätt att leva sitt liv där hennes vardagliga liv är minst lika viktigt, om inte viktigare, än de stora händelserna i livet. Med hjälp av att inte bara innehållsligt utan också rytmiskt framställa en känsla av angelägenhet kring Majs vardag, hennes hushållssysslor, barnomsorg, matlagning och umgänge med släkt och vänner, följer trilogin ett liv, snarare än en händelseförankrad berättelse.

Och kanske är det också just livets strukturella roll i romansviten som gör att den gemensamma kompositionen verkar uppnå den jämvikt eller balans som Nordman skriver om. Hur livet kommer att te sig precis är oförutsägbart. Majs liv blir inte alls som hon tänkt sig när hon hastigt och plötsligt blir gravid och gifter sig med en man hon inte älskar och inte ens riktigt känner, men formen och villkoren för en existens är ändå de samma. Man lever, åren går, och

²⁴⁶ Sandberg, *Att föda ett barn*, s. 11.

så dör man. Det finns alltså trots allt en viss förutsägbarhet och det är denna som kompositionen drar nytta av för att skapa en behållare för sin berättelse. En behållare som fylls med både stor variation och ständig omtagning i form av händelser, känslor, tankar och gärningar.

Den gemensamma kompositionen som spänner över *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* ger, till slut, den på interpunktions-, språkliga och stilistiska nivån mycket varierade prosarytmen, ett relativt stabilt rytmiskt intryck. Kompositionen följer inte slaviskt en kronologisk ordning, men håller sig ändå till störst del till en ordnad tidsföljd och detta ger både prosarytmens riktning och rörelse en förutsägbarhet på strukturell nivå. Den kontinuitet som den gemensamma rytmen i de tre verken har poängteras också genom varje dels liknande upplägg, med var sin inledande prolog, kapitelstruktur och avslutande fråga. De tre verken hör alltså tydligt ihop inte bara innehållsmässigt utan även på strukturell nivå, där dessutom en stabil prosarytm verkar leda historien framåt.

Avslutande sammanfattning

Kristina Sandbergs romaner *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* är en trilogi som kännetecknas av prosarytm som inger både variation och stabilitet. Detta sker genom en framställning av rytm på flera textliga nivåer där olika stilval influerar känslorna läsaren får av texten.

I uppsatsen har bland annat romanernas interpunktion undersökts. Jag har analyserat trilogins interpunktionstextur, som visat sig vara mycket varierad med olika typer av kombinationer av tät eller gles och tung eller lätt struktur. Genom att i så stor grad variera och kombinera olika texturer lyckas Maj-trilogin i viss mån till och med skapa sina egna interpunktionskonventioner. Den växlande texturen lyckas varva mellan stabilt och skenande intryck och mellan olika tempon och det är just i och med själva växlingen som prosarytmen blir som allra mest påtaglig. Den är så påtaglig att den känns i kroppen.

Också vad gäller romanernas kursiva delar är det i växlingen som rytmen blir som mest synlig. Det kursiva skiljer ut sig visuellt i textflödet, men denna kvalitet spiller också över i en auditiv ikonicitet som illustrerar förändringar i röstläge eller betoning. Bland Maj-trilogins olika röstlägen finns den bittra ton som Ebba Witt-Brattström skriver om i sin artikel "Lyssna på Majs inre kursiva röst", men jag har också hittat andra lägen, så som vädjande eller ironisk. Det kursiva begär stort utrymme både visuellt och auditivt och tränger sig obehindrat in i textflödet när det passar. Det är också denna avbrytande karaktär tillsammans med den visuella likheten som gör att det kursiva kan ses som ett enhetligt stilgrepp, trots sin mångsidighet i funktion.

Den visuella dimensionen av rytmiskapande utnyttjas också när paus och tystnad illustreras i sviten. Här används vita ytor på pappret för att bringa fokus på mindre enheter text, men också för att själva bära på mening. Tomrum finns i texten som sedan i läsakten kan fyllas av hela händelser. Paus och tystnad kan också användas för att illustrera bristande kontroll över det berättade eller för att skapa en andningspaus från den generellt mycket intensiva narrationen. Vad som kännetecknar interpunktionen i stort i berättelsen är således en oberäknelighet eller osäkerhet. Olika typer av interpunktion lyckas överraska i sitt sätt att uttrycka sig och resultatet blir en ofta flackande, nyckfull och dynamisk rytm. Detta är något som skapar spänning i läsningen.

Rytm på ord-, menings- och styckesniva i texten visar också, till viss del, på en oberäknelighet. I min undersökning har jag sett hur ordet "nej" stannar upp rytmen i texten och tvärt byter den innehållsliga riktningen. Ordet "ja" har inte samma vändningseffekt men ger

stark emfas, en skjuts i tempo. Sambandsord i meningsinledande position leker med den tidsliga dimensionen genom att påpeka en ständig rörlighet i texten och ger prosan en stark känsla av ett nu.

Element på ord-, menings- och styckesnivå kan dock också ingjuta igenkänning och fasta förhållningspunkter i Sandbergs prosa och inte bara tempo och oberäknlighet. Romanernas användning av ledmotiv, som kan uttrycka sig genom återkommande teman, känslor, sysslor likväl som fraser eller ord, är prov på detta. Ledmotiven är upprepningar som infinner sig i texten som fasta punkter med en viss förutsägbarhet. Det är dock inte tal om någon tendens till monoton i rytmen på grund av detta. Ledmotiven i trilogin har nämligen en dubbel riktning och rörelse samtidigt som de är stabila. De hänvisar bakåt till tidigare användning av ledmotivet i fråga, samtidigt som de i och med sin upprepande natur pekar framåt mot nästa eventuella omtagning. Ledmotivens betydelse skiftar dessutom aningen efter varje upprepning. De skapar dynamik mellan berättelsens då, nu och fortsättning.

Romanernas uppräknningar och listande leker också med riktning och rörelse. Jag har identifierat två typer av uppräknningar där den ena håller sig till att lista synonyma eller likartade enheter, medan den andra förhåller sig till ett vidare tema. Båda typerna av listande har höga tempon, men medan de tematiskt bundna uppräknningarna samtidigt har en tydlig framåtrörelse präglas de synonymt/likartat knutna uppräknningarna av att inte komma framåt i det berättade. Istället står de och stampar febrilt och bildar en hyperbol effekt med hög intensitet. Jag tycker mig i romanernas listande se en koppling till två olika biorytmer: både den sensomotoriska erfarenheten av gång, samt en förankring i en tankens struktur. Uppräknandet för nämligen med sig en rytm som påminner om stegande, där varje listad enhet blir ett steg. Och deras sätt att kilas in i övrig prosatext och stolpa upp ger också igenkänning till hur tankens verksamhet fungerar.

De citat och citatlika element som finns i Sandbergs trilogi uttrycker sig oftast både visuellt och auditivt. Den för det mesta grafiska utformningen i form av kursiv gör avsnitten visuellt ikoniska vilket också manar till auditiv ikonicitet. Inslagen leker också ofta med kulturella konventioner genom att både foga sig till, till exempel, brevtraditionens formkrav men också genom att streta emot och smyga in andra, avvikande, element. Genom att tänja på gränserna mellan olika genrer att skriva i lyckas texten förmedla det starka bandet som finns mellan dessa inslag och resterande texttyp som karaktäriseras av en fokaliserad Majs perspektiv. För det mesta uppehålls dock en typ av textlig hierarki där de citerade avsnitten, ofta med tips och råd och regler, är överordnade Maj. Maj kan för det mesta inte rå på, stå upp mot, dessa krafter och de utlöser eller influerar hennes agerande. De citat som färdas mellan romanfigurer, en typ av

citat-appropriering, följer dock inte denna hierarkiska ordning. Citat eller citatliknande element får fram vad som verkar vara olika lager av rytm och det är i växlingen mellan dessa som romansvitens egen prosarytm blir tydlig. Den största effekten som dessa rytmiska växlingar har är att kontextualisera. Genom att blanda flera rytmer som härrör från olika genrer och röster får läsaren en idé om varför Maj är som hon är, varför hon gör som hon gör och känner som hon känner.

Även de stilistiska verkningsmedel som används i romanerna har analyserats och jag har till följd av detta upptäckt olika stilgrepps rytmiska tendenser i prosatexten. Alliterationer skapar till exempel en stark kontrast till det generella språket i prosan med sin tillrättalagda stil, som på så vis får fram en känsla av försköning, som att det som skrivs med alliterationer inte är tillförlitligt. Också textens anaforer utstrålar tillrättalagdhets men också orubblighet och emfas i större grad. Assonanserna lockar läsaren till att uppmärksamma just ljuden, vilket också är fallet med de onomatopoetiska elementen som kopplar ihop kropp, ljud och text. Rimmen i berättelsen skapar en lekfull symmetri och jämvikt av eufoni. Jag finner i analysen att vid användning ger de stilistiska verkningsmedlen en rytmisk effekt, men samtidigt är de inte dominanta i rytmskapandet. Prosa karaktäriseras av oregelbundenhet framför omtagning eller likheter vilket är märkbart i Sandbergs trilogi som under de 1500 sidorna som sviten sträcker sig över endast stundtals använder sig av stilistiska verkningsmedel. När de väl används ger de en tydlig rytmisk påverkan, men på en mer övergripande nivå är de inte de rytmiska aspekter som är mest betydelsefulla.

På en övergripande kompositionell nivå, för trilogin som helhet, verkar det istället vara större krafter som rörelse, riktning, omtagning som dominerar rytmskapandet. Rörelsen och ritningen är på denna nivå stabilt framåt. På andra textliga nivåer finns riktningförändringar som påverkar prosarytmen och detta är inget som den stora övergripande nivån bortser ifrån. Den erkänner rytmsens krokiga väg men samlar samtidigt upp den generella tendensen av framåt, som hör ihop med den gemensamma kompositionens dramaturgiska båge. En båge som verkar efterlikna livets fortskridande ramverk. Utöver att ha ett liv som gemensam båge finns också släktskap mellan böckernas kompositioner och enhetligheten i den varierade stilen som Sandberg skriver med.

Jag har i uppsatsen analyserat och belyst de många rytmskapande element som finns i Sandbergs tre romaner. Genom att skapa en egen analysmodell som tar stöd och positionerar sig gentemot tidigare forskning, samtidigt som den tydligt förankrar sig i primärmaterialets natur, har jag lyckats se hur prosarytm skapas i ett samspel mellan olika rytmaspekter och mellan de flera nivåer som rytm uttrycker sig på i prosa. Från detaljnivå till den övergripande

gemensamma kompositionen. Rytmen ter sig inte enhetligt på alla nivåer. Den är istället brokig i sin utformning och varierar kvickt mellan olika tempon, riktningar, känslolägen och perspektiv. Därför blir också effekten mångskiftande där det på detaljnivå kan råda en känsla av kaos, medan den strukturella nivån inger ett stabilt intryck. Alla tre romanerna bryter mot grammatiska, formmässiga och språkbrukskonventioner och skapar en text som till stor grad kan sägas vara oberäknelig, men det är också i denna upprepning av det oväntade som ett stabilt sammanhang skapas. Vad som kännetecknar prosarytmen i Sandbergs *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris* är just enhetligheten som kommer med variationen.

Käll- och litteraturförteckning

Primärmaterial

Sandberg, Kristina, *Att föda ett barn*, Stockholm: Norstedts 2010

Sandberg, Kristina, *Sörja för de sina*, Stockholm: Norstedts 2012

Sandberg, Kristina, *Liv till varje pris*, Stockholm: Norstedts 2014

Sekundärmaterial

Tryckt material

Arping, Åsa, ”Arbetarlitteraturens döda vinkel. Hemarbete och klassmedvetande i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn* (2010)”, i *Hva er arbeideritteratur? Begrepsbruk, kartlegging, forskningstradisjon*, red. Christine Hamm, Ingrid Nestås Mathisen och Anemari Neple, Bergen: Alvheim & Eide 2017, 253-269

Barletta, Vincent, *Rhythm. Form and Dispossession*, Chicago & London: The University of Chicago Press 2020

Bergsten, Staffan, *Lyrikläsarens handbok*, Lund: Studentlitteratur 1994

Björkman, Anders Q, ”Välförtjänt succé för Kristina Sandberg”, *Svenska Dagbladet*, 2014-11-24. <https://www.svd.se/valfortjant-succe-for-kristina-sandberg#:~:text=Den%20h%C3%A4r%20h%C3%B6sten%20har,Svenska%20Dagbladets%20litteraturpris%20f%C3%B6r%20boken> (hämtad 2021-04-04)

Bränström Öhman, Annelie, ””Är inte att komma och kräva kärlek en smula mycket begärt?” Om kärleksvägran och småkakor i Kristina Sandbergs Maj-trilogi”, i *Tidskrift för genusvetenskap*, vol. 37, nr. 2 2016, 13-32

Cole, Deborah och Miyashita, Mizuki, “The function of pauses in metrical studies: acoustic evidence from Japanese verse”, i *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in*

Metrics, red. B. Elan Drescher och Nila Friedberg, Berlin och New York: Mouton de Gruyter 2006, 173-192

Dahl, Alva, *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*. PhD diss., Uppsala universitet, 2015

Esser, Jürgen, *Rhythm in Speech, Prose and Verse. A Linguistic Description*, Berlin: Logos Verlag 2011

Florin, Arne, "‘Get rhythm!’ Några reflektioner kring prosarytm och en exempelanalys av Willy Kyrklunds Mästaren Ma", i *Samlaren*, årgång 140 2019, 33-56

Hale, Constance, *Sin and Syntax. How to Craft Wickedly Effective Prose*, New York: Three Rivers Press 1999

Holm, Lisa, "Rytm i romanprosa. En studie av rytmiska signalement i tio samtida svenska romaner", i *Det skönlitterära språket. Tolv texter om stil*, red. Carin Östman, Tyskland: Morfem 2015, 215-235

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore och London: The John Hopkins University Press 1978

Lilja, Eva, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, Jelgava: Ariel litterär kritik 2014

Lilja, Eva, "Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit 'Förföljd av Mitten'", *Samlaren*, årgång 133 2012, 242-264

Lilja, Eva, "Towards a theory of aesthetic rhythm", i *Versatility in Versification. Multidisciplinary Approaches to Metrics*, red. Tonya Kim Dewey och Frog, New York: Peter Lang 2009, 273-292

Milles, Ulrika, "Ulrika Milles kommenterar Sandbergs Augustpris", *SVT Nyheter*, 2014-11-25. <https://www.svt.se/kultur/bok/ulrika-milles-om-sandbergs-augustpris> (hämtad 2021-04-06)

Nordman, Marianne, ”Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”, i *Bidrag till en nordisk metrik Vol. 1*, red. Eva Lilja och Marianne Nordman, Göteborg: Centrum för metriskastudier, Göteborgs universitet 1999, 157-238

Nordman, Marianne, *Rytm och balans i svensk prosatext*, Umeå: Institutionen för nordiska språk, Umeå universitet [distributör] 1987

Nordman, Marianne, ”Stilforskarna och rytmen: en kartläggning av observationer om rytm i prosa”, i *Metrik och modernism: rapport från Tredje nordiska metrikkonferensen på Hanaholmens kulturcentrum den 10-12 oktober 1991*, red. Lars Huldén, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 1993, 47-61

Sahl Johansson, Henrik, ”Stor litteratur i folkhemmets marginal”, *Svenska Dagbladet*, 2014-11-3. <https://www.svd.se/stor-litteratur-i-folkhemmets-marginal> (hämtad 2021-04-06)

Stymne, Sara, Svedjedal, Johan och Östman, Carin, ”Språklig rytm i skönlitterär prosa. En fallstudie i Karin Boyes *Kallockain*”, i *Samlaren*, årgång 139 2018, 128-161

Wellek, René och Warren, Austin, *Litteraturteori*, Stockholm: Aldus/Bonniers 1967

Williams, Anna, ”Modern i Maj: Om Kristina Sandbergs romantrilogi”, i *Litterär kalender 2016*, red. Magnus Halldin, Stockholm: Norstedts 2016, 133-134

Williams, Anna, ”Solidariskt memento över hemmafrun”, *Svenska Dagbladet*, 2014-09-15. <https://www.svd.se/solidariskt-memento-over-hemmafrun> (hämtad 2021-04-06)

Wiman, Johanna, ”Kristina Sandberg: skammen satte igång någonting”, *Skriva (Göteborg)*. 2015:1 2014-12-20. <https://tidningenskriva.se/portratt/skammen-satte-igang-nagonting/> (hämtad 2012-05-18)

Witt-Brattström, Ebba, ”Lyssna på Majs inre kursiva röst”, *Dagens Nyheter*, 2015-02-02. <https://www.dn.se/dnbok/lyssna-pa-majs-inre-kursiva-rost/> (hämtad 2021-04-04)

Otryckt material

Jonsson, Nora, "Maj – är du fin nog? En undersökning av klass och kvinnlig erfarenhet i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*", Umeå universitet 2019, kandidatuppsats

Lundström, Lisa, "Vem där? Röst och perspektiv i Kristina Sandbergs *Liv till varje pris*", Lunds universitet 2018, kandidatuppsats

Runesson, Sara, "'Duka fram och sedan diska undan utan att knota' – en analys av den levda erfarenheten i Kristina Sandbergs roman *Att föda ett barn*", Uppsala universitet 2015, kandidatuppsats

Westerlund, Anna, "Majs dubbla modersröst: Dialogen med moderskapsnormer i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn*, *Sörja för de sina* och *Liv till varje pris*", Uppsala universitet 2016, kandidatuppsats