



LUND UNIVERSITY

Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen

Ett estetiskt och existentiellt bekymmer

LINDEGREN, KENNETH

2016

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
LINDEGREN, KENNETH. (2016). *Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen: Ett estetiskt och existentiellt bekymmer*. [Doktorsavhandling (monografi), Litteraturvetenskap]. Makadam förlag.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



Kenneth Lindegren, *Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen*.
Ett estetiskt och existentiellt bekymmer (diss. Lund 2016)

Upplaga för elektronisk publicering för forsknings-, utbildnings- och
biblioteksverksamhet och ej för kommersiella ändamål.

Publicerad med tillstånd från Makadam förlag.

Tryckt utgåva finns i bokhandeln: ISBN 978-91-7061-222-0

Makadam förlag, Göteborg & Stockholm

www.makadambok.se

Edition to be published electronically for research, educational and
library needs and not for commercial purposes.

Published by permission from Makadam Publishers.

A printed version is available through book stores: ISBN 978-91-7061-222-0

Makadam Publishers, Göteborg & Stockholm, Sweden

www.makadambok.se



OSANNOLIKA HÄNDELSE
OCH DEN SVENSKA REALISTISKA ROMANEN



KENNETH LINDEGREN

Osannolika händelser
och den svenska
realistiska romanen

Ett estetiskt och existentiellt
bekymmer

MAKADAM

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

Utgiven med stöd från
Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen
Stiftelsen Olle Engkvist Byggmästare
Stiftelsen Längmanska kulturfonden

*Kopiering eller annat mångfaldigande
kräver förlagets särskilda tillstånd.*

Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen.
Ett estetiskt och existentiellt bekymmer
Avhandling för filosofie doktorsexamen i litteraturvetenskap vid
Lunds universitet med disputation den 19 november 2016
© Kenneth Lindegren och Makadam förlag 2016

ISBN 978-91-7061-722-5 (pdf)

Innehåll

Inledning 9

Tidigare forskning 12

Urvalsprinciper och syfte 22

Osannolika händelser – en begreppsbestämning 25

Oavsiktlig 26

Oförutsägbar 29

Avgörande 31

Förklaringsmodeller 33

Existentiella och estetiska dimensioner 41

Osannolika händelsers möjlighet – ett existentiellt villkor 41

Realismens sannolikhetsnorm 43

Osannolika händelser som lösning på ett formproblem 48

Konventionella, parodiska och realistiska osannolika händelser 53

Konventionella osannolika händelser 55

- “Ali Baba och de fyrtio rövarena” 55
Menaphon 60
- Parodiska osannolika händelser 64
Candide 64
- Realistiska osannolika händelser 67
Robinson Crusoe 67
The Wings of the Dove 73
- Osannolika händelser som mimetiskt objekt i
egen rätt 78
Vanity Fair 83

*Familjen H**** – ett sammanträffande av sammanträffanden 95

- En parodierad familjeåterförening 97
- Gamla fiender möts igen – ett konventionellt men
beslöjat sammanträffande 103
- Avvikelser från det traditionella samman-
träffandet 105

Ung kvinna i nöd – ett fall av *deus ex machina* i *Skällnora Qvarn* 111

- Palmblads första alternativ – en mindre osannolik
räddning 121
- Palmblads andra alternativ – den poetiska rätt-
visans figur 126
- Konkurrerande orsaksförklaringar – slump, Guds
försyn, själavandring 128
- Textuellt stöd för de olika förklaringarna 131

Fru Marianne – räddad av det naturliga urvalet 139

Slumpen i Påls berättelse om sig själv 140

Slumpen i Mariannes omvändelse 146

Ansvar, frihet och nödvändighet 150

Fru Marianne i jämförelse med *Madame Bovary* och *Som ett blomster* 152

Kvinnans vilja och livsalternativ i *Madame Bovary* 155

Kärlek och plikt i *Som ett blomster* 159

Slumpen i de disnarraterade berättelserna 164

Narrativt rättfärdigande av Börjes faderskap 167

Den stora kärleksromanens sorgesång – slump, öde och kärlek i *Den allvarsamma leken* 171

Naturalistisk slump 173

Arvids kvinnor – Lydia, Alma, Dagmar, Märta 178

Övernaturliga orsaksförklaringar 186

Solange – mellan realistisk och parablisk osannolik händelse 191

Abstrakt illustration och mimetisk framställning 195

Osannolika händelser i Kyrklunds parabler 197

Sammanträffandet i *Solange* som parablisk
osannolik händelse 201

Osannolika händelser mellan realism och
parabel 203

Döden på jobbet – politiska och existentiella
plan i *Sista dagen i Valle Hedmans liv* 205

En politisk och/eller existentiell roman 209

Dödsolyckans orsaker 212

Dödsolyckan som berättelsens premiss 217

Dödsolyckans funktion i berättelsen om
en dag i Knut Perssons liv 219

Avslutning 225

Vägar bortom det estetiska bekymret 225

Improbable Events and the Swedish
Realistic Novel. An Aesthetic and
Existential Problem. Summary 236

Litteratur 245

Person- och titelregister 252

Inledning

Osannolika händelser är en realitet, en ständigt närvarande möjlighet. Ibland inträffar de faktiskt också. I fiktionen, i synnerhet de äventyrs- och kärleksberättelser som 1800-talets realistiska roman definierade sig emot, råder det omvända förhållandet. Där inträffar osannolika händelser alltför ofta och lägligt för att inte uppfattas som ett artificiellt och konventionellt berättartekniskt grepp. Osannolika händelser är avvikelser och undantag som, för att låna Fredrika Bremers formulering, ”finnas oftare i böcker än i lifvet”.¹ Men en del av livet är de likväl, och ämnet för den här avhandlingen är hur den realistiska romanen hanterar detta faktum. Min övergripande tes är att för det realistiska projektet är osannolika händelser ett särskilt kännbart estetiskt och existentiellt bekymmer. I syfte att närmare undersöka vad detta dubbla bekymmer innebär och hur det tar sig uttryck har jag valt att koncentrera mig på den typ av osannolika händelser som den realistiska romanen i verklighetsskildringens namn tar avstånd från som ett föraktligt konventionellt intrigelement men som den samtidigt fortsätter att använda sig av. Det rör sig, med en första kortfattad beskrivning, om oavsiktliga och oförutsägbara händelser som har en avgörande roll för intrigens förveckling eller avslut.

Som existentiellt ämne representerar fiktionsberättelsens osannolika händelser den hela tiden föreliggande möjligheten att livet när som helst och utan förvarning kan ta en vändning till det bättre eller det sämre, och detta utan att någon männi-

1. Fredrika Bremer, *Grannarne* [1837], red. Carina och Lars Burman (Stockholm, 2000a), s. 221.

ska kan hållas ansvarig. Det är inte givet att varje livsbana har sitt förlopp bestämd av en eller flera osannolika händelser, men möjligheten föreligger alltid och för alla, och det är i form av denna universella möjlighet som osannolika händelser utgör ett existentiellt grundvillkor.

Ur ett existentiellt perspektiv berör osannolika händelser centrala moraliska och etiska värden som ansvarighet, frihet, makt och rättvisa. Genom att bryta de kausalsamband som dessa värden har som förutsättning aktualiserar osannolika händelser frågan om omfattningen av och gränserna för deras giltighet. Kan världen sägas vara rättvis om lyckan fördelas utan koppling till förtjänst? Vad är friheten att välja mellan olika handlingsalternativ värd om det inte går att förutse följderna av de olika handlingarna? Hur genomgripande är vår maktlöshet? På vilka grunder utdelas pris och klander om det goda eller onda är ett resultat av tillfälligheter? Nära sammanbundet med denna existentiella tematik ligger den metafysiska frågan om vilken princip eller kraft som styr världens gång. Livsavgörande händelser som saknar en identifierbar naturlig orsak har en tendens att locka till metafysiska spekulationer. I frånvaron av näraliggande tillfredsställande förklaringar träder föreställningar som ödet, en gudomlig vilja eller den blinda slumpen fram för att den meningssökande människan i alla fall ska ha ett namn på tillvarons till synes meningslösa godtycklighet.

För den realistiska romanen riskerar dessvärre användningen av osannolika händelser att undergräva det estetiska anspråket att berättelsen ska uppfattas som en trovärdig skildring av verkligheten. Osannolika händelser riskerar att (oavsiktligt) bryta verklighetsillusionen och ge intrycket av att författaren tillgripit en nödlösning för att föra historien i önskad riktning, på bekostnad av berättelsens mimetiska trovärdighet. Förutom att detta kan ses som ett konstnärligt misslyckande, eftersom verklighetsillusionen är ett estetiskt värde i sig, kan användningen av osannolika händelser också ses som ett lättköpt sätt att låta historien bekräfta en viss moralisk ordning eller världssyn. Om berättelsen avser att demonstrera en ordning, till exempel att dygden alltid får sin belöning eller att vissa är biologiskt deter-

minerade till undergång, kan det uppfattas som fusk att använda osannolika händelser för att leda historien till det slut som ska bekräfta denna ordning.

Den moderna realistiska romanen är i grunden sekulär. Oavsett det enskilda verkets eventuella religiösa syftning tillkommer det genren att hålla sig på jorden och skildra naturliga händelser och dessa händelsers naturliga orsaker. Det traditionella bruket av osannolika händelser som uttryck eller symbol för en icke-mänsklig intention eller en transcendent ordning kom därmed i konflikt med den trovärdighet den realistiska romanen eftersträvade. Daniel Defoe fick känna av vilka svårigheter den begynnande realistiska normen kunde medföra när *Robinson Crusoe* ansågs för osannolik för att man skulle kunna tro på historien. Avundsjuka och illasinnade kritiker menade, skriver Defoe, att "it is all a romance; that there never were any such man or place, or circumstances in any man's life".² Han svarar med att ge en läsanvisning: berättelsen ska inte förstås bokstavligen utan som en allegori med moralisk och religiös syftning baserad på författarens eget liv.³ Att en sådan räddningsaktion är svår att tänka sig av en Gustave Flaubert eller en Henry James ger en antydning om vilken dominerande ställning illusionestetiken kom att få under loppet av 1800-talet. Medan Defoe som en självklarhet kunde påminna sin 1700-talsläsare om att "[t]he fable is always made for the moral, not the moral for the fable",⁴ hävdar James i slutet av nästa sekel att "the air of reality" är romanens överordnade mål och värde. Alla andra värden, exempelvis didaktiska och moraliska, är fullständigt beroende av verklighetsillusionen: "If it be not there, they are all as nothing, and if these be there, they owe their effect to the success with which the author has

2. Daniel Defoe, "Robinson Crusoe's Preface", i *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of the Life of Robinson Crusoe. With His Vision of the Angelick World* [1720], opag. Texten är tillgänglig på <https://archive.org/details/seriousreflectioodefo>.

3. Modern forskning har inte tagit Defoes självbiografiska försäkran på något större allvar, men det har framförts argument för att man inte bör avfärda den helt. Se Ian Watt, *The Rise of the Novel* [1957] (Harmondsworth, 1966), s. 93.

4. Defoe [1720], opag.

produced the illusion of life.”⁵ Om de osannolika händelserna bryter illusionen att texten beskriver en konkret verklighet, så faller också alla andra anspråk.

En av realismens estetiska utmaningar är alltså att med hjälp av osannolika händelser representera verklighetens partikularitet, dess avvikelser från förväntade mönster, dess icke-reducerbarhet till generella förklaringar, utan att berättelsen uppfattas som estetiskt osannolik. För när verklighetsillusionen bryts får de osannolika händelserna en omvänd innebörd. De blir tecken på berättelsens förutsägbarhet istället för tillvarons oförutsägbarhet, på författarens manipulation av händelseförloppet istället för människans brist på kontroll över sitt liv, på berättelsens anpassning till konventionella narrativa former istället för dess originalitet och autenticitet.

Tidigare forskning

Den forskning om osannolika händelser i den realistiska romanen som har varit till mest glädje och nytta för mig är skriven av engelskspråkiga litteraturvetare och behandlar den brittiska romanen.⁶ Denna forskning närmar sig dock ämnet från perspektiv

5. Henry James, ”The Art of Fiction”, *Longman’s Magazine* 4, september 1884, cit. efter *Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, red. George L. Barnett (New York, 1971), s. 247.

6. Bland de intressanta, men för mitt vidkommande inte direkt relevanta, arbeten som behandlar andra språkområden kan nämnas Roy J. Nelson, *Causality and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet* (Columbus, 1990) och Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist* (Göttingen, 2002). Såvitt jag har kunnat finna är osannolika händelser i den realistiska romanen ett föga uppmärksammat område inom svensk forskning, både inom svensk litteraturvetenskap och på svensk litteratur. Att den brittiska romanens osannolika händelser ägnats mer uppmärksamhet än den svenska är i sig inte förvånande. Det förhållandet gäller ju många ämnen. Det kan emellertid också bero på materialets beskaffenhet. De författare som återkommande återopäs i denna forskning tillhör alla den brittiska romanens kanoniserade namn, vilket ger intrycket att osannolika händelser är en karaktéristisk angelägenhet där. Man kan ta vilket namn som helst i högen – Daniel Defoe, Henry Fielding, Jane Austen, Charles Dickens, Charlotte Brontë, George Eliot, Thomas Hardy, Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf, James Joyce

som skiljer sig något från det jag anlägger. Ingen utgår från någon motsvarighet till begreppet ”osannolika händelser”. Istället är de flesta studier organiserade utifrån en viss förklaringsmodell eller världsbild. I Thomas Vargishs *The Providential Aesthetic in Victorian Fiction* (1985) är lyckliga sammanträffanden ett tecken på Guds försyn, och detta var, argumenterar han, inte på något sätt orealistiskt enligt viktorianernas sätt att förstå relationen mellan verklighet och litteratur.⁷ För Leland Monk, i *Standard Deviations: Chance and the Modern British Novel* (1994), liksom för Julia Jordan i *Chance and the Modern British Novel: From Henry Green to Iris Murdoch* (2010) är det romanförfattarnas försök att representera slumpen som står i centrum.⁸ Medan Vargishs utgångspunkt är att 1800-talets realistiska litteratur förväntades spegla att tillvaron är gudomligt och moraliskt ordnad, är Monks och Jordans premiss att verkligheten är kontingent, eller i varje fall att de undersökta författarskapen uttrycker denna uppfattning. Den typ av händelser som jag kallar osannolika händelser betraktas alltså i dessa studier som en representation eller tematisering av antingen slumpen eller försynen.

Ett annat vanligt organiserande begrepp, som inte privilegierar en viss förklaringsmodell, är *coincidence*. Det finns rikligt med artiklar som behandlar sammanträffandet i enskilda verk eller

– och finna osannolika händelser på avgörande ställen i intrigen. Eventuellt hänger detta samman med att den brittiska romanen, trots en medvetenhet om svårigheterna med att representera verkligheten i berättelsens form, har, i högre grad än exempelvis den franska och tyska, präglats av en ambition att romanen ska berätta en medryckande och underhållande historia. Eller, annorlunda uttryckt, den brittiska realistiska romanen är påtagligt intrigdriven, ett förhållande som framhäver både beroendet av och det bekymmersamma med osannolika händelser. I den svenska romanen är motivet inte lika frekvent eller iögonfallande tydligt. Men osannolika händelser som ett estetiskt och existentiellt bekymmer upptar även de svenska romanförfattarna, något som forskningen på den brittiska romanen hjälper oss att se.

7. Thomas Vargish, *The Providential Aesthetic in Victorian Fiction* (Charlottesville, 1985).

8. Leland Monk, *Standard Deviations. Chance and the Modern British Novel* (Stanford, 1994); Julia Jordan, *Chance and the Modern British Novel. From Henry Green to Iris Murdoch* (London/New York, 2010).

författarskap,⁹ och som Brean Hammond föreslår kan det vara motiverat att tala om ett nytt forskningsfält: *coincidence studies*. Hammond framställer sammanträffandets forskningspotential i lockande ordalag:

[A] revealing history of narrative might be written by abstracting coincidence as a particular formal or structural feature of all narrative and conducting a diachronic analysis of its incidence and function over the *longue durée*. Taxonomy of coincidence according to type, and the synchronic examination of the way in which coincidence is embedded in particular narratives at particular historical moments is another, and complementary, approach to the subject.¹⁰

Inom detta område utmärker sig Hilary P. Dannenbergs *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction* (2008), som med sin systematiska och narratologiskt inriktade undersökning av såväl sammanträffandets olika former och funktioner som dess historiska transformationer förverkligar en sådan sammanträffandets poetik.

Ett annat arbete med den uttryckliga ambitionen att undvika att privilegiera en viss förklaringsmodell eller världsbild är Brian Richardsons *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative* (1997). Till skillnad från Dannenberg fokuserar han inte på en typ av händelse utan på fiktiva världars olika möjliga kausala inställningar (*causal settings*). Hans teoretiska modell består av fyra övergripande och oförenliga kausala inställningar:

9. Föutom dem jag kommer att hänvisa till kan nämnas Jay Lawrence Dessen, "Space, Time, and Coincidence in Hardy", *Studies in the Novel* 24 (2), 1992, s. 154–72; Chris Ackerley, "'Well, of course, if we knew all things'. Coincidence and Design in *Ulysses* and *Under the Volcano*", i *Joyce/Lowry. Critical Perspectives*, red. Patrick A. McCarthy och Paul Tiessen (Lexington, 1997), s. 41–62; Neil Forsyth, "Wonderful Chains. Dickens and Coincidence", *Modern Philology*, 83 (2), 1985, s. 151–65; Adam Grener, "Coincidence as a Realist Technique: Improbable Encounters and the Representation of Selfishness in Martin Chuzzlewit", *Narrative* 20 (3), 2012, s. 322–42.

10. Brean Hammond, "Coincidence Studies. Developing a Field of Research", *Literature Compass* 4 (3), 2007, s. 622.

övernaturlig, naturalistisk, slump, samt metafiktiv. En kausal inställning beskriver Richardson som "the canon of probability that governs the fictional world",¹¹ vilket antyder släktskap med min undersökning. Richardson pekar ut dessa olika former av "sannolikhet" som sitt överordnade studieobjekt, men som han själv framhåller går hans metod ut på att analysera "the play of chance, coincidence, the random, the absurd, and the logically impossible".¹² Det är i avvikelserna som de kausala normer som råder i olika fiktionsvärldar tydligast framträder. Många av dessa, om än inte alla, faller inom kategorin osannolika händelser.

Under 1900-talet var forskningen på den moderna realistiska romanens framväxt främst inriktad på utvecklingen av en allt mer trovärdig skildring av vanliga människors livsvillkor och känsloliv i det samtida samhället. Det numera ökande intresset för sammanträffanden och slumphändelser är delvis motiverat, om än betonat i olika grad av olika forskare, av att den etablerade historieskrivningen inte har tagit den realistiska romanens fortsatta användning av dessa typer av händelser på tillräckligt allvar.

I *The Rise of The Novel* (1957) presenterar Ian Watt två olika men sammanhörande utmärkande drag för den realistiska romanens intrig. Det första är att romanens författare skapar nya intriger (påhittade eller med inspiration från pressens nyhetsnotiser) istället för att använda sig av mytologins, legendens och historieskrivningens traditionella repertoar. Det andra draget består i att realismens intrig ersätter sammanträffanden och förklädnader – som mycket av den tidigare fiktionsprosan förlitat sig på – med psykologisk-kausala samband:

The novel's plot is also distinguished from the most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connexion operation through time replaces the reliance of

11. Brian Richardson, *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative* (Newark, 1997), s. 61.

12. *Ibid.*, s. 14.

earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure.¹³

Watts påstående, att den realistiska romanen utmärker sig genom att dess händelseförlopp motiveras med en temporal-psykologisk kausalitet i kontrast till en tidigare fiktionsprosas förlitande på klichéartade berättartekniska grepp – såsom ”förklädnader och sammanträffanden” – för att skapa konflikter, spänning och avslut, har ifrågasatts. En del av detta ifrågasättande kan visserligen bättre beskrivas som ett perspektivskifte. Det strukturalistiska intresset för berättelsen som konstruktion medför att händelser analyseras som en funktion i en teleologiskt tänkt struktur istället för att tolkas som en representation av en del i kausalt förlopp. Men det finns också ett mer direkt ifrågasättande, som tar sin utgångspunkt i iakttagelsen att de sammanträffanden och andra osannolika intrigelement som vanligen förknippas med *romance* trots allt är rikligt förekommande i de kanoniserade realistiska verken. Detta gäller i synnerhet 1700- och 1800-talens litteratur.

Jesse Molesworth hävdar i *Chance and the Eighteenth-Century Novel: Realism, Probability, Magic* (2010) att 1700-talsromanen tvärtemot att svara mot medelklassens behov att se sitt eget vardagsliv speglat i fiktionen har en önskeuppfyllande funktion.¹⁴ Molesworth påpekar hur den skeppsbrutne Robinson mot alla fysiska och psykologiska odds inte bara överlever utan därtill blomstrar ekonomiskt och moraliskt, hur tjänsteflickan Pamela gör en exceptionell klassresa genom att gifta sig med sin husbonde, hur hittebarnet Tom Jones visar sig vara son till sin välgörare Allworthys syster och därmed en gentleman i stånd att äkta sin älskade Sophia. Går man in på detaljer blir det än tydligare hur vanliga osannolika händelser är i Defoes, Samuel Richardsons och Henry Fieldings intriger. Den engelska 1700-talsromanen vars verklighetsrepresentation enligt gängse historieskrivning formades av den kunskapsteoretiska empirismen och det nya sta-

13. Watt (1966), s. 23.

14. Jesse Molesworth, *Chance and the Eighteenth-Century Novel. Realism, Probability, Magic* (Cambridge, 2010).

tistiska sannolikhetsbegreppet kan, menar Molesworth, istället ses som en reaktion mot upplysningens avförtrollade värld. Med berättelser om *statistical miracles* fyllde de sina läsares eskapistiska behov av att leva sig in i en värld där, om inte det omöjliga, så det högst osannolika var möjligt.

Dannenbergs narratologiskt inriktade undersökning av romanens bruk av sammanträffanden ger en kompletterande och mer nyanserad bild. Hennes historiska analys av sammanträffandet i den engelska fiktionsprosan från renässansens herderoman till den postmoderna romanen leder henne till slutsatsen att den realistiska romanen fortsätter och utvecklar snarare än bryter med traditionen från *romance*-litteraturen att använda sig av sammanträffanden.¹⁵ (Hon anser att talet om ett brott är befogat först med modernismens programmatiska avståndstagande.)

Sammanträffandeintrigen transformeras dock successivt genom en rad formella innovationer. Presentationen av sammanträffandet blir längre (i textlängd) och mer spacialt, ontologiskt och kognitivt komplex: sammanträffandet tänjs ut genom att igenkänningen fördröjs och att förloppet beskrivs mer detaljerat och alternativa förklaringsmodeller till sammanträffandet ställs emot varandra. Det ges också mer utrymme åt karaktärernas upplevelse av sammanträffandet, såväl den direkta varseblivningen, den emotionella reaktionen, som de slutsatser som dras. Sammantaget är den ökande tidsliga, rumsliga och kognitiva komplexiteten i representationen av sammanträffandet en del av den generella utvecklingen av de allt mer sofistikerade immersiva berättartekniker vilkas funktion är att göra läsaren mentalt närvarande och emotionellt engagerad i den värld som berättelsen framställer.

Dannenbergs menar, i Marie-Laure Ryans efterföljd, att de formella drag som främjar immersiva effekter, utvecklade och förfinade under framför allt 1700- och 1800-talen, är utmärkande för narrativ realism.¹⁶ Den realistiska berättarkonsten är i denna bemärkelse, med Ryans ord, ”not the art of revealing ’how

15. Dannenberg (2008), s. 141

16. Ibid., s. 226.

things are,' nor the art of imitating real-world speech acts, but the art of getting the reader involved in the narrated events".¹⁷ Som Dannenberg noterar skiljer sig detta sätt att närma sig romanens realism från det, företrätt av bland andra Watt, som koncentrerar sig på hur den realistiska texten skapar ett intryck av att återge vardagens mer eller mindre triviala detaljer.¹⁸

Skillnaden mellan Dannenbergs och Watts karakterisering av realismens formella drag ska dock inte överdrivas. Watts ställning som representant för vad som närmast kan kallas standardteorin om den realistiska romanens framväxt och form gör det naturligtvis frestande att framställa sin egen teori som ett kullkastande av Watts. Det är dock troligen mer som förenar Watts formella realism med Dannenbergs immersiva tekniker än vad som skiljer dem åt. En viktig skillnad finns emellertid i att medan realismens formella drag för Watt är svaret på ett epistemologiskt problem, betraktar Dannenberg dem ur ett läsar-kognitivt perspektiv. För Watt handlar det om hur litteraturen på bästa sätt ska representera verkligheten, för Dannenberg om hur texten arbetar för att dra in läsaren i den fiktiva värld som framställs.

Ett drag som är centralt för min undersökning och som Watt och Dannenberg bara berör i förbigående, är realismens självmedvetenhet om osannolika händelser som en litterär konvention. I detta avseende är George Levines realismteori synnerligen relevant.

I de romaner som utgör stommen i den realistiska romanens historia är det vanligt med direkta angrepp på en föregivet falsk fiktion som den aktuella berättelsen avviker från genom att vara en trogen representation av hur livet och människorna egentligen är. Levine framhåller att dessa angrepp är särskilt vanliga under 1800-talet, även om de också förekommer tidigare hos exempelvis Fielding och Laurence Sterne. Maria Edgeworth skriver 1804:

17. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore, 2001), s. 161.

18. Dannenberg (2008), s. 21f.

If, among those who may be tempted to peruse my history, there should be any mere novel-readers, let me advise them to throw the book aside at the commencement of this chapter, for I have no more wonderful incidents to relate, no more charges at the muse, nor more sudden turns of fortune.¹⁹

Vad författaren hävdar om sin egen fiktion, i förord eller genom berättarens uttalanden, kan inte tas som en beskrivning av vare sig den litteratur som nedvärderas eller det aktuella verket, men det säger något viktigt om attityder och målsättningar hos författarna och den tid och den genre de verkar inom. Det gemensamma för dessa uttalanden är, som Levine påpekar, att de uttrycker ett missnöje med tidigare litterära former (snarare än teman och världsbilder i tidigare litteratur) och att de framhäver att deras egen sanna verklighetsskildring är beroende av ett nytt formspråk. Det är kort och gott viktigt för dem att ta avstånd från tidigare litterära former. Enligt Levine innebär detta att realism kan förstås som en impuls att bryta med litterära konventioner, snarare än en form i sig. Denna teori menar att den realistiska romanen utgår från att det är meningsfullt att med berättelser söka representera, gestalta, undersöka en utomtextuell verklighet. Modernismens självmedvetenhet om litteratur som immanent konventionell – vilket utvecklades till en principiell omöjlighet att komma åt livet eller verkligheten genom litteratur eftersom språket i sig ansågs bestå av konventioner – är inte ett brott med 1800-talsromanens påstått naiva syn på representation utan en förlängning av det missnöje och den självmedvetenhet som utgjort drivkraften i hela den realistiska romanens historia.

Levine förespråkar alltså en teori om den realistiska romanen som ser den sammanhållande faktorn i en formsjälvmedvetenhet vilken hela tiden försöker bekämpa de konventioner som präglar tidigare litteratur, samtidigt som den vet att det inte går att nå ända fram. Det realistiska projektet beskriver han som ett ”attempt to represent life sincerely, to dismiss its own hardened

19. Maria Edgeworth, ”Ennui, or Memoirs of the Earl of Glenthorne” (1804), cit. efter George Levine, *The Realistic Imagination* (Chicago, 1981), s. 15.

conventions”, det vill säga att i realismens idé om en verklighetstrogen representation var ”plausibility and truthfulness” oförenligt med romanens genrekonventioner.²⁰

Levine exemplifierar med naturalisten George Gissings karakterisering av realism som ett avståndstagande från det vanetänkande som utgår från att romanen ska roa, att den ska undvika att nämna obehagligheter, att den ska ha en intrig och ett moraliskt uppbyggligt slut. Men polen varemot Gissing definierar sin realism är en produkt av de tidigare realisternas insikt om att en oförvanskad representation av livet kräver ett avståndstagande från litterära konventioner. De framsteg föregångarna gjorde har i slutet av 1800-talet stelnat till nya konventioner och Gissings avfärdande är ett uttryck för samma realistiska impuls som frambringat den litteratur han avvisar.

Levine argumenterar alltså mot den wattska uppfattningen att realismen kan beskrivas som en uppsättning formella drag, som en litterär konvention bland andra. Det som utmärker realismen är istället den inneboende motsättning som består i att ”the writer must self-contradictorily dismiss previous conventions of representations while, in effect, establishing new ones”.²¹ Watt och Levine har dock en hel del gemensamt. Även för Watt är det antikonventionella centralt. Men han beskriver den formella realismen som resultatet av *ett* brott, initierat av Defoe och fullbordat av Jane Austen. Det är visserligen en process som pågår under ett sekel, men med ett slut efter vilket realismens formella konventioner har etablerats. För Levine är realismen en dynamisk process där de författare som – trots att de vet att det inte är möjligt – söker en omedierad, en direkt, verklighetsskildring alltid ser föregångarnas innovationer som konventioner som måste avvisas.

Avvisandet sker emellertid inte alltid genom att konventioner helt sonika överges, utan oftare genom att de används eller visas upp, för att på olika sätt parodieras eller problematiseras. Delvis är detta retoriskt motiverat, delvis beror det på att det är svårt, för

20. Levine (1981), s. 7.

21. Ibid., s. 8.

att uttrycka det milt, att skriva en bra berättelse utan att använda etablerade former.

Beskrivningen av realismens inneboende konflikt som ett spel mellan beroendet av konventionella former och ambitionen att bryta med dem är i högsta grad relevant för en undersökning av osannolika händelser, den narrativa konventionen *par excellence*.

Den typ av händelser som denna studie behandlar under beteckningen osannolika händelser överlappar sålunda till stora delar vad andra forskare har kallat sammanträffanden eller slump-händelser. Hos dessa forskare har jag funnit frågeställningar, resonemang, distinktioner och teoretiska modeller som inte bara varit belysande och inspirerande, utan som även har varit direkt tillämpbara på mitt studieobjekt. I många fall har ”slumphändelser” eller ”sammanträffanden” helt enkelt kunnat ersättas med ”osannolika händelser”. Men mitt terminologiska val är ingalunda godtyckligt, utan indikerar också hur avgränsningen och infallsvinkeln i denna undersökning skiljer sig från dess föregångare.

För det första ingår det ingen orsaksförklaring i definitionen av osannolika händelser. Tvärtom är osäkerheten vad gäller de osannolika händelsernas orsaker och förklaringar en av de aspekter som betonas. En osannolik händelse är alltså inte nödvändigtvis en slump-händelse, även om slumpen ofta, kanske i stort sett alltid, är en av de möjliga orsaker som inställer sig. En fördel med att låta orsaken vara obestämd är att man undviker att utgå från en viss förståelse av vilka krafter och principer som styr världens gång, och att berättelser som, avsiktligt eller oavsiktligt, förmedlar en annan förståelse är ett utslag av önsketänkande, vidskeplighet eller ett konstnärligt misslyckande. Molesworth är den tydligaste exponenten för uppfattningen att tillvaron de facto är kontingent. Livet är, slår han fast, ”a disorganized jumble of accidents, haphazardly thrown together and fundamentally unintelligible”.²² Denna världsbild medför att berättelser som har en koherent och meningsfull form (vilken enligt hans uppfattning är en egenskap hos berättelsen som sådan) följaktligen betraktas

22. Molesworth (2010), s. 51.

som falska. Monk och Jordan är inte lika kategoriska, men även hos dem har slumpen verklighetsprincipens privilegierade ställning.²³ Den berättelse som lyckas bäst med att representera den rena, blinda slumpen är enligt detta synsätt den mest realistiska.

För det andra har ”osannolika händelser”, till skillnad från ”slumphändelser” och ”sammanträffanden”, en avsiktligt tvetydig innebörd som korresponderar med det dubbla bekymmer som jag hävdar utmärker realismens förhållningssätt till händelser som är oavsiktliga, oförutsägbara och avgörande. ”Osannolika händelser” kan dels syfta på händelser som har dessa egenskaper i fiktionens verklighet, dels på återgivna händelser som man inte tror på, det vill säga som är osannolika i den meningen att de undergräver berättelsens verklighetsskildrande anspråk.

Urvalsprinciper och syfte

Undersökningens svenska material sträcker sig historiskt från Fredrika Bremers *Famillen H**** (1830) till Per Gunnar Evanders *Sista dagen i Valle Hedmans liv* (1971). Den bakre gränsen förefaller naturlig. Bremers roman räknas vanligen som den svenska realismens startpunkt och jag har inte funnit anledning att ifrågasätta den gängse historieskrivningen på denna punkt. Att tidsperiodens främre gräns är satt till 1971 är kanske inte lika självklart. Övergången från 1960-talets experimentprosa till 1970-talets socialrealism, det litteraturhistoriska skede som Evanders roman här representerar, är naturligtvis inte den verklighetsskildrande romanens sista förvandling. Man kan emellertid, som jag föreslår i avslutningen, fundera över om inte det dubbla bekymmer som osannolika händelser utgör efter detta skede har spelat ut sin roll. Det bör dock betonas att mitt primära syfte inte är att ge en fullständig historisk överblick, utan att beskriva det dubbla

23. Monk ser en analogi mellan slumpens narrativa orepresenterbarhet och psykoanalytikern Jacques Lacans teori att *the real* är det som inte kan representeras symboliskt. Jordan inleder med att formulera en paradox: å ena sidan representerar slumpen det irrationella, å andra sidan representerar slumpen förnuftet, i och med att den är motsatsen till vidskeplighet.

bekymret som utmärkande för realismen, och vilka olika uttryck detta bekymmer kan ta sig.

Den kronologiska spridningen avser att täcka betydande litterära strömningar: den tidiga realismen med Fredrika Bremers *Famillen H**** (1830) och C.J.L. Almqvists *Skällnora Qvarn* (1838), naturalismen med Victoria Benedictssons *Fru Marianne* (1887), sekelskiftet med Hjalmar Söderbergs *Den allvarsamma leken* (1912), modernismen med Willy Kyrklunds *Solange* (1951), 1970-talets socialrealism med Per Gunnar Evanders *Sista dagen i Valle Hedmans liv* (1971).

Förutom denna litteraturhistoriskt motiverade urvalsprincip har mitt sökande efter lämpliga verk att undersöka utgått från ett antal formella kriterier. Romanerna i fråga ska ha (minst) en osannolik händelse på intrigens nivå, vilken framställs som osannolik genom att karaktärer eller berättare uppfattar den som oavsiktlig, oförutsägbart och avgörande. Denna osannolika händelse ska kunna tolkas som en utgångspunkt för en, mer eller mindre explicit, tematisering av det dubbla bekymret med osannolika händelser. Det dubbla bekymret ska således vara en del av verkets struktur, det vill säga inte bara vara ett ämne som diskuteras av berättare eller karaktärer, utan också manifesteras i den historia som berättas. Bland de romaner som begrundades under inventeringsfasen, men som föll bort när ovanstående kriterier klarnade, kan nämnas Viktor Rydbergs *Positivspelaren* (1850), som rymmer många osannolika händelser men ingen självmedvetenhet om att de kan uppfattas som narrativa konventioner, och August Strindbergs *Inferno* (1897), där det förs intressanta diskussioner om osannolika händelsers betydelse, men vars självbiografiska anspråk kringgår det estetiska sannolikhetsproblem som är specifikt för fiktionsberättelsen.

På ett övergripande plan har de utvalda romanerna det gemensamt att de tydligt förhåller sig till, utan att helt underkasta sig eller helt avvisa, en realistisk norm. De är alltså inte nödvändigtvis de mest typiska företrädarna för sin tids realism, men de aktualiserar, ofta genom sin mer eller mindre uttryckliga kritik, på ett exemplariskt sätt centrala tidstypiska aspekter av den konfliktfyllda relationen mellan osannolika händelser och realismens

estetik. Vad realism, och anknyttande begrepp som realistisk roman, realistisk norm och realismens estetik, betyder diskuteras löpande. Jag kommer emellertid inte att föreslå några definitioner. Vad gäller min övergripande förståelse av realism ansluter jag mig till Ian Watt, George Levine och Hilary P. Dannenberg, vars uppfattningar beskrivits ovan.

Analyskapitlen föregås av en mer allmänt teoretisk del. Den börjar med en närmare beskrivning av osannolika händelser som textuellt objekt, en beskrivning som ska klargöra vilka kriterier som gäller för att en passage eller ett element i en fiktionsberättelse ska räknas som en osannolik händelse. Efter detta presenterar jag en modell där det specifikt realistiska i användningen av osannolika händelser förstås i relation till endera en konventionell, endera en parodisk användning. De litterära exemplen i denna del utgörs av kanoniserade västerländska verk – ett pedagogiskt val då de kan förväntas vara bekanta och inte kräver någon närmare presentation, ett pragmatiskt val då den svenska fiktionsprosan inte har mycket att erbjuda när det gäller 1500-, 1600- och 1700-talen. Den internationella utblicken tjänar också syftet att påminna om att det dubbla bekymret naturligtvis inte är en lokal, svensk angelägenhet, samt att anknyta till den företrädesvis anglosaxiska forskning om osannolika händelser, i vilken flera av de exempel jag tar upp tillhör de flitigt diskuterade.

Förhållandet mellan den teoretiska delen och verktolkningarna är en av relativ självständighet. Min förhoppning är att kapitlen om de svenska romanerna med behållning ska kunna läsas för sig, samtidigt som de illustrerar och fördjupar diskussionen i det teoretiska avsnittet. Detsamma gäller för den teoretiska delen, som gör anspråk på att utgöra ett teoretiskt bidrag i egen rätt, men som också bildar en bakgrund, en förståelseram, för verktolkningarna.

Osannolika händelser – en begreppsbestämning

Jag vill inledningsvis, med hjälp av en scen i Marie-Madeleine de Lafayettes *Prinsessan de Clèves* (1678), beskriva det textuella objektet för denna undersökning: kategorin osannolika händelser. I den aktuella scenen samverkar två olika slag av osannolikhet – en extraordinär handling och en slumphändelse – på ett så klart utmejslat sätt att det, med John D. Lyons ord, ”is almost tempting to think that Lafayette was constructing an exemplary case for literary theorists”.²⁴ Lafayettes roman får också bilda utgångspunkt för en introduktion av några av de grundläggande estetiska och existentiella teman som osannolika händelser aktualiserar. En viktig poäng är att dessa teman får en särskild artikulation och pregnans i relation till osannolika händelser.

Prinsessan de Clèves har länge varit en av de historiska utgångspunkterna för försök att beskriva den moderna, realistiska sannolikhetsnormen. Förutom att den är en av de tidigaste romanerna med ett formspråk och en människoskildring som påminner tillräckligt mycket om 1800- och 1900-talens romankonst för att etiketter som ”modern” och ”realistisk” ska synas motiverade, väckte den i sin samtid en debatt som genererade ett omfattande och belysande material för senare forskare. Kritiken av romanen kretsade i huvudsak kring berättelsens bristande sannolikhet och den lämpar sig således också utmärkt för en introducerande diskussion av vad den framväxande realistiska poetiken innebar för synen på och användningen av osannolika händelser inom fiktionsprosan. Samtidigt skiljer sig användningen av och attityden

24. John D. Lyons, *The Phantoms of Chance. From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature* (Edinburgh, 2012), s. 130.

till den osannolika händelsen i *Prinsessan de Clèves* från den som jag kallar realistisk.

Oavsiktlig

Osannolika händelser har, som benämningen antyder, egenskaperna att vara en händelse och att vara osannolik. Den tredje karakteristiska egenskapen utgörs av osannolika händelsers typiska, men inte ovillkorliga, funktion att frambringa eller avsluta konflikter. Bekännelse-scenen i madame de Lafayettes *Prinsessan de Clèves* erbjuder ett tacksamt material för en avgränsning av osannolika händelser, inte minst för att händelsekaraktären hos den osannolika händelsen här framträder i relief mot en osannolik handling.

Handlingen består i att madame de Clèves berättar för sin make att hon älskar en annan man, medan händelsen utgörs av att mannen i fråga, hertigen de Nemours, hovets attraktivaste ungar, känd (snarare än okänd) för sina amorösa affärer, råkar befinna sig inom hörhåll för denna bekännelse.

Platsen är makarnas lantställe i Coulommiers. Madame de Clèves är där för att slippa träffa Nemours. Monsieur de Clèves är där för att ta reda på varför hans hustru har isolerat sig på landet. Nemours, slutligen, har ridit vilse – under en jakt företagen i samband med ett besök hos hans syster som bor i trakten – och råkat hamna vid de Clèves ägor. När Nemours kliver in i lusthuset, uppfört i parkens utkant, ser han monsieur och madame de Clèves komma gående i hans riktning. Han gömmer sig i lusthusets kabinett och tjuvlyssnar därifrån på samtalet mellan kvinnan han är hemligt förälskad i och hennes make. Han får höra hur en orolig monsieur de Clèves besvarar sin hustru att förklara varför hon dragit sig undan honom och umgängeslivet i Paris, och henne till sist svara att hon älskar en annan man. Hon har inte gjort något otillbörligt, betonar hon, men hon känner att hennes heder är i fara om hon fortsätter att dagligen befinna sig i denne mans närhet. Hon vägrar röja hans namn, men genom en detalj i samtalet får Nemours bekräftat att det är honom hon talar om. Han vet nu med säkerhet att hans känslor är besvarade.

Vi kan, läsare emellan, debattera om bekännelsen verkligen är osannolik. Vad jag här avser är emellertid att den har denna status, denna egenskap, i romanens fiktiva verklighet. Berättelsen framställer uttryckligen bekännelsen som en handling som av karaktärerna uppfattas som helt bortom det normala och förväntade. Madame de Clèves förbereder sin man på vad som komma skall genom att deklarerat att hon ”vill göra en bekännelse [...] som ingen någonsin har gjort för en make”.²⁵ Nemours slås av ”häpnad över madame de Clèves handlingssätt”²⁶ och någon dag senare föreföll honom ”vad han hört [...] nästan som en dröm, till den grad föga sannolikt fann han det”.²⁷ Vidame de Chartres, som får höra om bekännelsen av Nemours, fascineras av ”hur egendomligt denna kvinna betett sig”²⁸ och för historien vidare till madame de Martigues som i sin tur berättar den för Madame la dauphine. Det framgår av beskrivningen av detta förlopp att det finns två samverkande skäl till att historien förs vidare. Dels att bekännelsen är så udda, så *extraordinaire*, att den är värd att berätta, dels att kvinnans identitet är okänd. Nemours har nämligen, då han återgav historien för Chartres, hävdade att han hört den av en vän som inte uppgett damens namn. Chartres tror honom inte utan utgår från att det är Nemours själv som är historiens manlige huvudperson. Återstår frågan vem kvinnan är.

Medan bekännerskans identitet är en gåta, är motivet för hennes bekännelse inget mysterium. Man har förvisso aldrig hört talas om något liknade fall. Samtliga, madame de Clèves inräknad, finner det extraordinärt att en kvinna medger en utom-äktenskaplig attraktion för sin make när hon varken har handlat brottsligt, yppat sina känslor för mannen i fråga eller fått höra

25. Madame de Lafayette, *Prinsessan de Clèves*, övers. Eva Alexanderson (Stockholm 2010), s. 159; i original: ”je vais faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari”, Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (Paris, 1934), s. 109.

26. Lafayette (2010), s. 165; ”l'étonnement que lui donnoit l'action de madame de Clèves”, Lafayette (1934), s. 114.

27. Lafayette (2010), s. 169; ”Il ne savoit quasi si ce qu'il avoit entendu n'étoit point un songe, tant il y trouvoit peu de vraisemblance”, Lafayette (1934), s. 116.

28. Lafayette (2010), s. 173; ”l'action extraordinaire de cette personne”, Lafayette (1934), s. 120.

något otillbörligt från honom. Bekännelsens syfte är dock begripligt och enkelt. Förklaringen madame de Clèves gav sin make följer oförvanskad med historien, när den vandrar från mun till mun, och den når tillbaka till henne i Madame la dauphines koncisa sammanfattning. Det ”som måste göra er förvånad”, säger Madame la dauphine, ovetande om att hon talar till den kvinnliga protagonisten, ”är att den kvinna som älskar monsieur de Nemours aldrig har gett honom något bevis på sin kärlek och att hon i sin fruktan att ej i fortsättningen kunna lägga band på sin passion har bekänt den för sin make, för att denne skulle avlägsna henne från hovet”.²⁹

Bekännelsen karakteriseras sålunda som en begriplig handling, med hänseende till sin avsikt, samtidig som den är osannolik i bemärkelsen ovanlig, överraskande, uppseendeväckande, kanske till och med ”dåraktig”, som madame de Clèves senare självförebärande menar. Med bekännelsescenens osannolika händelse förhåller det sig annorlunda. Detta sammanträffande kan inte förstås i termer av avsikter. Inte heller andra, i vidare mening mänskliga, bakomliggande faktorer, exempelvis psykologiska, biologiska, sociala eller ekonomiska, kan förklara hur det kom sig att Nemours var på rätt plats vid rätt tid för att få höra madame de Clèves bekännelse. Det var i vardagligt språkbruk bara en slump.

Gerda Reith, sociolog med spelande och risktagande som forskningsområde, definierar slumphändelsen som ett skeende utan identifierbar orsak och utan specifik innebörd (”no identifiable cause and no particular meaning”).³⁰ Det tycks mig vara en koncis och träffande definition av vad som i allmänhet menas när en händelse, såväl i verkligheten som i berättelser, sägs vara ett resultat av slumpen. Som synes är det en subjektiv definition

29. Lafayette (2010), s. 175; ”Ce n’est pas aussi, reprit madame la dauphine, ce qui vous doit étonner; mais c’est de savoir que cette femme qui aime M. de Nemours, ne lui en a jamais donné aucune marque, et que la peur qu’elle a eue de n’être pas toujours maîtresse de sa passion, a fait qu’elle l’a avouée à son mari, afin qu’il l’ôtât de la cour”, Lafayette (1934), s. 121.

30. Gerda Reith, *The Age of Chance. Gambling in Western Culture* (London, 1999), s. 157.

i den bemärkelsen att ett skeende är en slump händelse för ett tolkande och värderande subjekt.

Därmed inte sagt att osannolika händelser undandrar sig en kausal beskrivning på partikulär nivå, exempelvis i form av kroppars spatio-temporala rörelse. Men den kan till skillnad från osannolika handlingar inte ges en mänsklig avsikt, och till skillnad från sannolika händelser inte återföras på en empiriskt belagd regelbundenhet.

För att händelsens oavsiktliga karaktär ska framgå tydligt kan det vara värt att betona hur händelsen som entitet har andra egenskaper än de delar den består av. Makarna de Clèves samtal i parken har intentionella orsaker (han vill veta varför hon isolerat sig, hon söker hans förståelse och bistånd), och Nemours närvaro kan betraktas som avsiktlig, eller åtminstone ges en psykologisk förklaring, i den meningen att han av nyfikenhet och svartsjuka stannar kvar och tjuvlyssnar istället för att ge sig till känna eller lämna parken obemärkt. Men det finns ingen intention, över huvud taget ingen mänsklig aktör, bakom sammanträffandet som sådant och detta är en av de viktigare distinktionerna mellan osannolika händelser och osannolika handlingar.

Oförutsägbar

Osannolika händelsers händelsekaraktär definieras alltså av deras icke-intentionalitet. I sin egenskap av händelser kan de inte, till skillnad från handlingar, tillskrivas en aktör – medan handlingar är något som personer utför, är händelser något som sker. I en utvidgad mening innebär detta att händelser inte heller kan förklaras med, helt eller delvis, omedvetna mänskliga motiv och drivkrafter. Osannolika händelsers osannolikhet behöver däremot beskrivas utifrån andra kriterier, ty det finns ju också sannolika händelser. Gränsen mellan osannolikhet och sannolikhet är svårare, mer ett föremål för oenighet och relativisering och perspektivering, än distinktionen mellan handlingar och händelser baserad på intentionsbegreppet.

Som ett första kriterium vill jag framhålla den osannolika händelsens oförutsägbarhet. Oförutsägbarhet är ett relativt begrepp

i den bemärkelsen att graden av oförutsägbarhet beror på det aktuella kunskapsläget. Det plötsliga oväder som får det ena literära skeppet efter det andra från Homeros till Dickens att förlisa har tack vare den meteorologiska och tekniska utvecklingen blivit allt mindre oförutsägbart. Vår förmåga att påverka vädret är fortfarande lika begränsad, men möjligheten att undvika skeppsbrott har ökat markant – den kapten som idag överraskas av en storm har missat att förutse en händelse som är förutsägbar. Att den osannolika händelsen är oförutsägbar är alltså något annat än att den är oförutsedd. Oförutsägbarhet är en egenskap den osannolika händelsen har såväl efter som innan den inträffat (eller, med andra ord, oavsett om den inträffat eller inte). Medan en händelses oförutsägbarhet är subjektivt definierad är den likväl inte bestämd av huruvida ett enskilt subjekt lyckas eller misslyckas med att förutse en specifik händelse. Det avgörande är om händelsen rimligen kunde ha förutsetts.

Prinsessan de Clèves tematiserar inte det osannolika i sammanträffandet i Coulommiers på samma explicita vis som den gör i fråga om det osannolika i bekännelsen. Berättelsen tillstår dock indirekt att sammanträffandet är osannolikt genom att karaktärerna över huvud taget inte kommer på tanken att hemligheten kan ha läckt ut på detta sätt. Monsieur och madame de Clèves beskyller nämligen varandra för att ha anförtrott sig åt en tredje part efter att ha gått igenom och avfärdat ett antal alternativ. Historien är för osannolik för att vara uppdiktad, för unik för att kunna handla om några andra och, av samma anledning, omöjlig att gissa sig till. Då bekännelsen ”var något som man inte kunde ha gissat sig till utan något som man fått veta [...] måste det skett genom en av dem”.³¹ Sammanträffandet är alltså tilldelat en så hög grad av oförutsägbarhet att det inte ens föresvävar markarna de Clèves när de griper efter någon, om aldrig så långsökt, förklaring. Vilket är, förefaller det mig, ett rimligt misslyckande.

31. Lafayette (2010), s. 183; ”c’étoit une chose que l’on ne pouvoit avoir devinée; elle étoit sue : ainsi il falloit que ce fût par l’un des deux”, Lafayette (1934), s. 127.

Avgörande

Den osannolika händelsens tredje utmärkande drag är att den är avgörande för intrigens utveckling. Att en händelse är oförutsägbart implicerar inte i sig att den kommer att påverka någons liv. Men när den väl gör det aktualiseras existentiella teman som har att göra med den ständiga möjligheten att livet, utan begripliga orsaker och utan att någon kan hållas ansvarig, tar en oväntad vändning.

Följderna av sammanträffandet i *Prinsessan de Clèves* består i att historien om bekännelsen får vingar och i form av hovskvaller når tillbaka till makarna de Clèves. Nemours kunde inte låta bli att tala om det för sin vän Chartres. Han nämner inga namn och föreger att mannen i historien är en bekant till honom. Chartres berättar det för madame de Martigues, som för vidare det till Madame la dauphine som i sin tur, ovetande om att hennes åhörare är dramats huvudperson, lägger fram det som ett pikant mysterium för madame de Clèves (som på makens anmodan återvänt till Paris). Detta skapar ett mistroende från vilket äktenskapet inte kommer att hämta sig. Madame de Clèves konfronterar sin make och han, uppbragd, svarar med samma mynt. Hon är upprörd och bedrövad över att han i sin iver att ta reda på rivalens identitet gjort indiskreta utforskningar, medan han beskyller henne för att ha lättat sitt hjärta för en väninna som sedan fört historien vidare. Då båda vet att de själva inte sagt något kan de inte annat än misstänka den andre.

Just det madame de Clèves ville förhindra med bekännelsen sker alltså på grund av sammanträffandet: Nemours får veta att hon älskar honom, det blir allmänt känt att en dam vid hovet älskar Nemours, den äktenskapliga krisen är ett faktum. (Romanen är inte slut i och med detta men för vårt syfte räcker det att följa sammanträffandets följder till denna punkt. Ty skadan är irreparabel: förtroendet återupprättas inte, fler missförstånd följer, monsieur de Clèves dör av hjärtesorg, madame de Clèves, nu fri att gifta om sig, avböjer Nemours anbud och inrättar sig för ett liv i tillbakadragenhet.)

Konflikten eskalerar, från bekännelsen till den äktenskapliga

förtroendekrisen, med psykologiskt motiverade steg. Sammanträffandet utgör det enda undantaget. Att Nemours berättar om bekännelsen för Chartres förklaras med att han ”föll offer för en rätt vanlig oklokhet, nämligen att i allmänna ordalag tala om sina egna känslor och berätta om sina egna äventyr under lånade namn”.³² Det löftesbrott Chartres begår, då han för historien vidare till madame de Martigues, förklaras med hans förståeliga nyfikenhet på vem damen är och på ”människans naturliga benägenhet att berätta allt man vet för den man älskar”.³³ Madame de Martigues underrättar i sin tur Madame la dauphine då hon alltid sett hur ”nyfiken” hon ”var på det som rörde monsieur de Nemours”.³⁴ Att Madame la dauphine, slutligen, berättar för madame de Clèves beror på att prinsessan är ”den person vid ho- vet hon hade mest förtroende för”.³⁵ Denna psykologiska förklaringsmodell tillämpas även av makarna de Clèves i deras försök att förstå varför den andre har förrått deras hemlighet. Monsieur de Clèves kan vara den skyldige då svartsjuka och ”nyfikenhet att måhända få reda på mer än vad som sagts honom, kan driva en make att begå mången oförsiktighet”.³⁶ Madame de Clèves kan å sin sida misstänkas med hänvisning till att det troligen har blivit henne ”för tungt att ensam bära” sina svårigheter och att hon ”har sökt lättnad genom att beklaga [sig] inför någon förtrogen väninna, som har bedragit [henne]”.³⁷

Gérard Genette menar att händelseförloppet i en berättelse

32. Lafayette (2010), s. 165; ”qu’il tomba dans une imprudence assez ordinaire, qui est de parler en termes généraux, de ses sentimens particuliers, et de conter ses propres aventures sous des noms empruntés”. Lafayette (1934), s. 113f.

33. Lafayette (2010), s. 173; ”la disposition naturelle que l’on a de conter tout ce que l’on sait à ce que l’on aime”, Lafayette (1934), s. 120.

34. Lafayette (2010), s. 173; ”la curiosité qu’elle avoit toujours vue à madame la dauphine pour ce qui regardoit M. de Nemours”, Lafayette (1934), s. 120.

35. Lafayette (2010), s. 177; ”qui étoit la personne de la cour en qui elle avoit le plus de confiance”, Lafayette (1934), s. 123.

36. Lafayette (2010), s. 180; ”La jalousie, répondit-il [Nemours], et la curiosité d’en savoir peut-être davantage qu’on ne lui en a dit, peuvent faire faire bien des imprudences à un mari”, Lafayette (1934), s. 125.

37. Lafayette (2010), s. 182; ”Vous n’avez pu soutenir toute seule l’embarras où vous vous êtes trouvée, et vous avez cherché le soulagement de vous plaindre avec quelque confidente qui vous a trahie”, Lafayette (1934), s. 127.

som *Prinsessan de Clèves* gör anspråk på sannolikhet, *vraisemblance*, i kraft av att romanpersonerna agerar i enlighet med allmänt omfattade sociala maximer.³⁸ Eftersom dessa maximer är självklara och tas för givna förblir de oftast outtalade. Sociala maximer förstår Genette som kodifierade generella regler för människors beteende, baserade på en kombination av erfarenhet (hur folk vanligen agerar) och rationalitet (hur man bör agera). Den ”klassiska” berättelsens tystnad blir talande när man jämför med en ”realistisk” författare som Balzac där gestalternas handlande får mångordiga förklaringar. Som vi sett är emellertid Lafayettes berättare inte helt tyst. Lämpliga sociala maximer åtföljer och motiverar både vad karaktärerna gör och vad de felaktigt tror att andra har gjort. Denna uttrycklighet manar fram en föreställningsvärld där allt, i princip, kan förklaras med hänvisning till rationellt begripliga mänskliga motiv och drivkrafter. Om Lafayette avsåg att underminera denna föreställningsvärld må vara osagt, men effekten är i varje fall att den framstår som bristfällig då den inte inbegriper slumpen bland olyckans tänkbara orsaker.

Förklaringsmodeller

Beskrivningen av osannolika händelser som oavsiktliga, oförutsägbara och avgörande, omfattar inget kriterium avseende händelsernas orsak eller förklaring. Skälet till detta är att det är just i kraft av osäkerheten på denna punkt som osannolika händelser har en tendens att på en gång aktualisera kausala frågor av existentiell betydelse inom fiktionsvärlden och rikta uppmärksamheten mot berättelsen som konstruktion. Det är därför viktigt att skilja mellan de narratologiska teorier som avser händelsernas orsaker och dem som avser händelsernas funktioner.

De förra, de kausala teorierna, gäller de orsaksband som berättelser anger eller antyder. En förutsättning för kausala tolkningar, och för de existentiella teman som aktualiseras av osannolika händelsers outgrundliga orsaker och ödesdiga kon-

38. Gérard Genette, ”Vraisemblance et motivation”, i *Figures II* (Paris, 1969).

sekvenser, är att texten läses med en realistisk läsart. Detta påpekande har stora likheter med det som Tzvetan Todorov gör i sin strukturella analys av fantastiken som litterär genre.³⁹ Man måste, förklarar Todorov, förutsätta att texten representerar händelser för att den tvekan som definierar fantastiken, den omhuruvida en händelse har övernaturliga eller naturliga förklaringar, ska kunna finnas:

If as we read a text we reject all representation, considering each sentence as a pure semantic combination, the fantastic *could not appear*: for the fantastic requires [...] a reaction to events as they occur in the world evoked.⁴⁰

På samma sätt är frågan om en osannolik händelses orsak – om den exempelvis inträffar av en ren slump, följer ett dolt mönster eller är ett uttryck för en högre makts vilja – beroende av att man föreställer sig att den berättade världen är autonom i förhållande till berättelsen. Detta innebär inte att man blundar för skillnaden mellan fiktiva och verkliga händelser, och inte heller att man förnekar berättelsens subjektivitet. Berättelsen kan förvisso sägas konstruera ett specifikt händelseförlopp genom att selektera, arrangera och inta en viss värderande hållning till de händelser den skildrar. Detta händelseförlopp kan i en bemärkelse förstås som ett resultat av berättandet som en meningsskapande aktivitet. Men relationen mellan berättelsen och det berättade förutsätts likväl vara sådan att händelserna inträffar oavsett om berättelsen återger dem eller inte. Ett annat sätt att beskriva den realistiska läsarten är att den ålägger läsaren att betrakta händelserna som lika verkliga som karaktärerna gör.

De teorier som däremot betraktar berättelsen ur dess artefaktiska aspekt kan benämnas funktionalistiska. Dessa ger gärna svar i termer av textuella strategier och läsareffekter. Osannolika händelser kan ha funktionen att påverka läsaren emotionellt, exempelvis göra hen överraskad, nyfiken, försatt i spänning eller

39. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (New York, 1975), särskilt kap. "Poetry and Allegory", s. 58–74.

40. *Ibid.*, s. 60.

gripen av medlidande. De kan ha en verklighetseffekt genom att ge sken av att händelseförloppet inte är styrt eller planerat, eller de kan tvärtom bryta verklighetsillusionen genom att, avsiktligt eller oavsiktligt, påminna läsaren om att författaren gör just detta, styr händelseförloppet. De kan också analyseras som intrigfunktioner och förklaras utifrån vad de åstadkommer och möjliggör snarare än vad de orsakas av. Föremålet för den kritik (företrädd av bland andra Ryan, vars resonemang jag återkommer till) som i användningen av osannolika händelser ser en nödlösning på ett formproblem kan beskrivas som de fall där intrigfunktionen uppfattas som alltför iögonfallande.

Två förhållandevis renodlade, men sinsemellan olika, kausala typologier finner vi hos Richardson och Dannenberg. Richardson gör sina distinktioner utifrån vilka sorters kausala krafter och principer som råder i den fiktiva världen, medan Dannenberg använder sig av en kognitivt baserad typologi.

Richardsons modell består av fyra kausala system eller inställningar (*causal systems, causal settings*), där den fiktiva världens händelser har övernaturliga, naturalistiska, slumpmässiga eller meta-fiktionella orsaker.⁴¹ Termen orsak (*cause*) används här i den vida betydelsen "a condition that occasions a change in events".⁴² Till kausala orsaker hör således förutom händelser även såväl viljestyrda handlingar som tillstånd.

En *övernaturlig kausal inställning* är aktuell närhelst en gudomlig eller övermännisklig (*superhuman*) orsakskraft är närvarande. Det kan röra sig om konkreta icke-mänskliga gestalter som älvor och gudar, och mänskliga gestalter med magiska krafter, som trollkarlar och häxor. Men också världar i vilka händelserna förstås utifrån ett underliggande och heltäckande teleologiskt mönster, vanligen hämtat från systematiska religioner, räknas till denna kategori. Den kausala kraften behöver inte framträda i en specifik gestalt. Ofta används föreställningar om öde (*fate, destiny*) och lycka (*fortuna*) för att beskriva den gudomliga eller diaboliska plan som förverkligas i texten. Det gemensamma för de

41. Richardson (1997), s. 61–88.

42. Ibid., s. 36.

övernaturliga orsakssambanden av denna sort, som inte hänvisar till en konkret agent med övernaturliga krafter, är att osynliga krafter föreges verka bakom den naturliga världens mekanismer. En konsekvens av detta är att slumpen tillbakavisas som möjlig förklaring. I en värld med en helt dominerande övernaturlig kausalitet är slumpen bara skenbar, ett tecken på bristande mänskliga kunskaper snarare än en lucka i den gudomliga planen. Inom den övernaturliga orsaksvärlden kan det naturligtvis, liksom i samtliga av Richardsons världar, förekomma konkurrerande förklaringar, exempelvis mellan astrologiska förutsägelser och kristen försynslära.

Det andra kausala systemet är *naturalistiskt*. Även denna kategori är bred och ska inte förväxlas med den naturalism som förknippas med Zola. Biologiska och sociala orsaker kan förvisso utgöra förklaringar till händelserna i en naturalistisk värld, men hit hör också viljestyrda handlingar och normala mekaniska orsakssamband. Att en kausal värld är naturalistisk betyder helt enkelt att igenkännbara och upprepningsbara handlingar och händelser framkallar plausibla konsekvenser, utan inblandning från övernaturliga entiteter eller från författaren, och utan bestickande kausala luckor.

Ett tredje alternativ står den *slumpstyrda* världen för. Verk där slumpen är den styrande principen framställer en kontingent värld där naturalismens idé att världens händelser följer ett mönster utmanas, inte genom införandet av övernaturliga kausala agenter, krafter eller principer, utan av slumpen ("randomness, coincidence, and the oneiric").⁴³ Verken problematiserar och avbryter förväntade kausala mönster och utmanar därmed både föreställningen att det som händer är en nödvändig produkt av mekanisk nödvändighet, utan plan eller syfte, och föreställningen att det som händer sker i enlighet med en rationell och välvillig plan. Inom denna kategori placerar sig de romaner där slumpändelser spelar viss roll i en i huvudsak naturalistisk värld, men också verk av författare som Gertrude Stein, Alain Robbe-Grillet och Samuel Beckett, där de kausala lagarna, i lik-

43. Ibid., s. 79.

het med de rumsliga och tidsliga aspekterna, är fundamentalt obestämbara.

Det fjärde kausala systemet är *metafiktionsellt*, i vilket författaren är orsaken till att det som händer sker. Detta är naturligtvis alltid fallet, men här avses direkta medgivanden inom fiktionen av att författaren styr karaktärernas öden. Att metafiktionsella inslag ofta har nedvärderats hänger samman, föreslår Richardson, med framför allt det naturalistiska kausala systemets behov av intern koherens. Då metafiktionsell kausalitet kan samexistera med övernaturlig kausalitet (båda hänvisar till krafter på en annan ontologisk nivå än den karaktärerna befinner sig på) och med slumpen som styrande princip (det råder ändå ingen ordning) utmanar den explicita metafiktionaliteten naturalismens grundval.

Richardsons diskussion om de metafiktionsella inslagen demonstrerar för övrigt hur kort avståndet mellan kausala och funktionalistiska förklaringar kan vara. Om exempelvis de berättarkommentarer som påpekar att det var tur att det som skedde skedde – istället för något annat som lika gärna kunde skett – för annars hade det inte funnits en intressant historia att berätta, skriver Richardson att de problematiserar ”the enterprise of narrative representation by implying that the events appear not because they are depictions of genuine affairs or even ineluctable consequences of earlier actions, but because the author invented them in order to conform to an independent trajectory”.⁴⁴ Distinktionen mellan en kausal och en funktionalistisk förklaring går dock att upprätthålla även här. Att författaren befinner sig på en annan ontologisk nivå hindrar inte att berättelsen anger denne som orsak. I vissa höggradigt metafiktionsella verk är även karaktärerna medvetna om författarens ingrepp.

Dannenberg har ett något mindre heltäckande anspråk med sin typologi. Hon utgår från vad hon har funnit vara de dominerande narrativa förklaringarna av sammanträffanden och skiljer mellan tre övergripande förklaringsmodeller.⁴⁵

Med *progenerativ kausalitet* (*causal-progenerative*) avser hon ett

44. Ibid., s. 84.

45. Dannenberg (2008), s. 26–36.

kognitivt schema använt för att förstå en slumpmässigt initierad men kausalt länkad händelsesekvens. Tid (och intrig) förstås som något linjärt, och orsaksförklaringen omfattar ingen hänvisning till intentioner. Det biologiska begreppet *utvecklingslinje*, där en art A beskrivs som förfader till arter B och C och så vidare, är ett exempel på en prognerativ orsaksförklaring.

Den andra förklaringsmodeller kallar Dannenberg *manipulationsorsak* (*causal-manipulative*). I kontrast till prognerativ kausalitet hänvisar denna förklaringsmodell till en agents avsiktliga manipulation av händelser. Denna agent kan vara en karaktär inom fiktionsvärlden, en gud i fiktionens metavärld, eller författaren. När slumpen eller ödet omtalas i personifierande ordalag kan det också röra sig om en förklaring av denna typ.

Den tredje typen är *tillräckliga villkor* (*causal-sufficient*). En effekts orsak förstås som alla de villkor som är tillräckliga för att den effekten ska uppstå. Till skillnad från prognerativ kausalitet behöver denna förklaringsmodell inte förbinda händelser på ett linjärt vis, det vill säga hänvisa till en sekvens där händelserna så att säga avlöser varandra. De villkor som orsakar en händelse kan också beskrivas som ett tillstånd, som fortsätter att råda även efter att effekten har uppstått.

De två typologierna är delvis kompletterande och delvis ömse-sidigt uteslutande. Den mest friktionfria överlappningen finner man, inte helt oväntat, mellan Dannenbergs uppsättning förklaringsmodeller och Richardsons naturalistiska kausala system. En naturalistisk orsak kan utan tvekan vara prognerativ, manipulativ eller tillräckligt villkorad. De övriga kausala systemen omfattar inte lika självklart Dannenbergs samtliga förklaringsmodeller. Den största diskrepansen gäller för det metafiktionsella kausala systemet, där rimligen bara manipulationsorsaken är aktuell. I praktiken är det naturligtvis svårt, och kanske inte heller önskvärt, att placera genrer, epoker eller verk i ett av dessa kausala system, eller identifiera en distinkt förklaringsmodell för varje enskild händelse. Det är emellertid logiskt möjligt och analytiskt fruktbart att skilja de olika kausala systemen och förklaringsmodellerna från varandra. Detsamma gäller distinktionen mellan kausala och funktionalistiska teorier.

När det gäller den existentiella och den estetiska dimensionen av osannolika händelser är kausala förklaringar i första hand kopplade till existentiella frågeställningar, medan funktionalistiska teorier har mer bäring på den estetiska aspekten.

Existentiella och estetiska dimensioner

Osannolika händelsers möjlighet – ett existentiellt villkor

Jag har ännu inte påpekat att osannolika händelser är möjliga. De är möjliga i den värld som bebos av subjekt som uppfattar dem som osannolika. I den mån de uppträder i en realistisk roman får de antas göra anspråk på att vara möjliga också i vår värld. Om inte är de omöjliga, i ordets bokstavliga betydelse. Osannolika händelsers möjlighet är ett existentiellt villkor. Eftersom osannolika händelser inte är nödvändiga, utan tvärtom kontingenta och ovanliga, är de inte ett existentiellt faktum i samma mening som, säg, döden. Möjligheten att de inträffar är däremot universell, och det är detta faktum, denna permanenta möjlighet att de kan inträffa när som helst för vem som helst, som utgör ett mänskligt grundvillkor. Personliga planer och förväntningar, liksom förutsägelser och förklaringsmodeller för större entiteters livslopp (exempelvis nationer, civilisationer eller människan som art), löper alltid risken att korsas eller utmanas av osannolika händelser. När detta faktiskt sker antar frågan om varför denna specifika händelse inträffade en existentiell dimension.

På den mest övergripande metafysiska nivån rör det sig om världsbild. Är världens gång slumpmässig, ödesbestämd, styrd av Guds försyn, eller determinerad av en materiell kausal nödvändighet? Det vill säga att ens försök att förstå och förklara osannolika händelser säger något om vilken styrande princip eller makt man anser att människan ytterst är underkastad. I den realistiska romanen ger, som vi ska se längre fram, osannolika händelser ofta anledning till en diskussion om dessa olika världsbilder. I *Prinsessan de Clèves* saknas denna explicita tematisering. Men Lafayettes berättelse anknyter indirekt till det kausala och moraliska problemkomplex som aktualiseras av osannolika händel-

ser och som hänger samman med frågan om huruvida tillvaron ytterst är moraliskt ordnad. Den osannolika händelsen (sammanträffandet i Coulommiers) gör den moraliska bedömningen av madame de Clèves beroende av hur man förstår sambandet mellan handlingen (bekännelsen) och handlingens följder (den äktenskapliga krisen).

Hur skulle madame de Clèves ha kunnat förutse och därmed undvika att Nemours fick ta del av hennes bekännelse? Det kunde hon inte. Inte med mindre än att hon besatt övernaturliga kunskapsförmågor. Ansvarsfrågan är dock inte avgjord i och med detta. Tilltaget att bekänna en sådan sak kan ses som ensam, tillräcklig orsak till olyckan. Planen var redan från början, alldeles oavsett Nemours slumpmässiga närvaro, dömd att misslyckas. Detta blir i alla fall monsieur de Clèves slutsats. Utan att veta något om sammanträffandet förklarar han för sin hustru att hon väntade sig "omöjliga saker" av honom: "Hur kunde ni hoppas på att jag skulle ha mitt förnuft i behåll? Hade ni då glömt att jag älskade er över allting och att jag var er make? Endera av dessa saker kan driva en man till det yttersta: vad kan då inte båda tillhoppa verka?"⁴⁶

Uppfattningen delades av några samtida läsare. De ansåg att madame de Clèves, förutom att hon inte hade begått någon överträdelse och därför inte var förpliktigad att bekänna något, borde ha insett att en sådan bekännelse inte kunde leda till något gott. Hennes hopp om att med makens förståelse och bistånd kunna försvara sin heder till dess att passionen släppt sitt grepp ansågs befängt. Den äktenskapliga friden skulle av lätt insedda psykologiska skäl inte klara en sådan utmaning. Bland de förväntade följderna ingick att makens svartsjuka skulle åtföljas av en miss-tänksamhet som gjorde att han i varje oskyldig artighet madame de Clèves bestod andra män skulle se dolda kärleksbetygelser.

46. Lafayette (2010), s. 206; "N'en doutez pas, Madame, répliqua monsieur de Clèves, vous vous êtes trompée; vous avez attendu de moi des choses aussi impossibles que celles que j'attendais de vous. Comment pouviez-vous espérer que je conservasse de la raison? Vous aviez donc oublié que je vous aimais éperdument et que j'étais votre mari? L'un des deux peut porter aux extrémités: que ne peuvent point les deux ensemble?", Lafayette (1934), s. 72.

Det är mycket riktigt också den utvecklingen Lafayette tecknar. Ett exempel är när monsieur de Clèves anklagar sin hustru för att särbehandla Nemours genom att *inte* ta emot besök av honom en kväll när hon tagit emot besök av flera andra. Den förtrolighet som i första skedet skapas av bekännelsen vänds alltså snart i ömsesidig misstro. Monsieur de Clèves svartsjuka och misstänksamhet stegras och leder slutligen, då han på felaktiga grunder tror att madame de Clèves och Nemours har hemliga kärleksmöten, till att han begår passivt självmord. Det är således möjligt att argumentera för att det skulle gått lika illa även utan sammanträffandet, att bekännelsens misslyckande är förutsägbart och att madame de Clèves därmed bär ansvaret.

Realismens sannolikhetsnorm

För att särskilja osannolika händelser från handlingar och andra händelser i den litterära texten förutsätts en realistisk läsart, där händelserna som bildar intrigen förstås som återgivna av berättelsen, snarare än som konstruerade eller frambringade av texten. Det är inte alltid självklart vad som ska räknas som handling respektive händelse men de avgränsnings- och definitionsproblem som kan tillstöta – vad som konstituerar en handling eller händelses enhet, vilka kriterier som ett aktörskap ska uppfylla och så vidare – är desamma inom som utom fiktionen.

Med egenskapen att vara osannolik förhåller det sig på ett annat sätt. När en fiktionsberättelse, eller en del av en sådan, kallas osannolik kan det syfta både på det representerade och representationen, utgöra en psykologisk och/eller statistisk bestämning av det som görs eller sker i de fiktiva personernas verklighet och en estetisk värdering av berättelsen. Fiktionen skiljer sig härvidlag från faktuella genrer där beteckningen osannolik är liktydig med ett ifrågasättande av berättelsens sanningshalt. Osannolikheten är i detta fall direkt relaterad till en historisk och partikulär sanning, en form av sanning som, som bekant, är något annat än fiktionens sannolikhetsbegrepp. När en fiktionell framställning bedöms som osannolik är det inte fråga om ett tvivel på huruvida det skildrade verkligen skett (då läser man

det inte som fiktion längre) utan ett uttryck för att man inte finner berättelsen mimetiskt trovärdig. Den sannolikhetsnorm som ligger till grund för sådana estetiska bedömningar är delvis beroende av det enskilda verkets genretillhörighet, delvis av den mer övergripande poetik som dominerar under den historiska period då verket läses. Dessa olika normer är naturligtvis inte lätta att klart avgränsa från varandra. Det är emellertid svårt att förneka att den moderna romanens framväxt skedde i samspel med genomgripande förändringar i synen på fiktionsberättelsens uppgift och den samtida kritiken av bekännelsen i *Prinsessan de Clèves* har ofta tagits som utgångspunkt för en beskrivning av hur realismens sannolikhetsnorm skiljer sig från klassicismens.

Redan 1816, i John Colin Dunlops *The History of Fiction*, utnämns *Prinsessan de Clèves* till det första fullgoda exemplet på en fiktionsform som visar upp ”human life [...] in its true state, diversified only by accidents that daily happen in the world”. Lafayettes roman upprättade, menar Dunlop, inget mindre än en ny estetisk norm:

Writers of fictitious narratives were now precluded from the machinery of the chivalrous, and the expedients of the heroic romance. They could no longer employ giants or knights to carry a heroine away, or rescue her from captivity. They no longer attempted to please by unnatural or exaggerated representations, but emulated each other in the genuine exhibition of human character, and the manners of real life; and the approximation of their works to this standard came now to be regarded as the criterion of their excellence.⁴⁷

Dunlops kriterier för vad som kan räknas som naturligt och vardagligt skulle knappast tillfredsställa de författare som senare under 1800-talet riktade intresset mot medel- och arbetarklassernas miljöer. Dunlops värdering vittnar emellertid om att i början av århundradet hade en realistisk norm, som fortfarande är giltig, definitivt fått fäste. Nu är det läsarens erfarenhetsvärld som utgör måttstocken för fiktionens representation av personer, känslor,

47. John Colin Dunlop, *The History of Fiction* (Edinburgh, 1816), s. 302.

miljöer och konflikter. Detta innebär en uppvärdering av vardaglig, igenkännbar verklighet på bekostnad av de vindlande och dramatiska intrigernas fantasifykt och i kontrast till tendensen att låta hjältar och hjältinnor förkroppsliga vissa mänskliga egenskaper och ideal.

1670-talets läsare prisade emellertid inte *Prinsessan de Clèves* för att den skildrade en igenkännbar vardagsverklighet. Tvärtom kretsade det mesta av debatten kring, vad många ansåg, det osannolika i att en hustru skulle få för sig att berätta för sin make att hon älskar en annan man. Att det var denna handlingens osannolikhet som diskuterades är föga förvånande med tanke på att detta också är romanens fokus. *Prinsessan de Clèves* handlar uttryckligen om det extraordinära, osannolika, kanske dumdristiga i madame de Clèves bekännelse. Den utgör romanens tematiska brännpunkt.

I juni 1678 skriver Roger de Bussy-Rabutin till sin kusin Marie-Chantal de Sévigné att en så extraordinär bekännelse som madame de Clèves bara kunde förekomma i en sann historia. I en påhittad berättelse är den löjeväckande och vittnar om författarens dåliga omdöme, ty få kvinnor berättar för sin make att de är älskade av en annan man, och ingen skulle få för sig att berätta för honom att de älskar en annan. Författaren har, menar Bussy-Rabutin, brytt sig mera om att verket inte ska likna andra romaner än att beakta det sunda förnuftet.⁴⁸

Att Lafayette betonar det exceptionella i hjältinnans handling, och att hon noggrant redogör för de speciella omständigheter som leder hjältinnan till en sådan åtgärd är till synes irrelevant för bedömningen.⁴⁹ Den måttstock vissa av Lafayettes samtida

48. John D. Lyons, "From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century Literature", *French Studies* LXV (2), 2011, s. 156–173, här s. 172.

49. Som Marie-Laure Ryan påpekar är bekännelsen väl förberedd i berättelsen. Att moderna läsare tenderar att sympatisera med madame de Clèves agerande har, föreslår Ryan, en orsak i de presenterade omständigheterna och motiven bakom bekännelsen, i synnerhet att monsieur de Clèves betonat hur mycket han uppskattar ärlighet. Se Ryan, "Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design", *Narrative* 17 (1), 2009, s. 59. Genette är inne på samma linje. På frågan om varför madame de Clèves bekände för sin make ger berättelsen förvisso svaret att hon knappast kunde ha gjort något annat, att omständigheterna är tvingande.

kritiker tillämpade framstår sålunda på en rad punkter som raka motsatsen till en modern realistisk estetik: hur omständigheter påverkar beteende beaktas inte, strävan efter litterär originalitet nedvärderas, och arbetsfördelningen mellan fiktion och historieskrivning tas för självklar. Bussy-Rabutin hänvisar uttryckligen till de två kriterier vars kombination Genette menar utgör klassicismens sannolikhetsbegrepp, det förväntade och det lämpliga. Bekännelsen är ovanlig och strider mot det sunda förnuftet. Att den är ovanlig råder det knappast någon oenighet om. Att omständigheterna inte tillåts påverka bedömningen av bekännelsen talar däremot för att det sunda förnuftet här förstås som ett ideal. Verkliga människor må agera oklokt, men en romanhjältinna bör besitta ett rent, okontaminerat förnuft. Uppfattningen att Lafayettes roman är osannolik eftersom huvudpersonen betar sig irrationellt överensstämmer med tidens platonskt färgade teori att verkligheten i empirisk och materiell mening restlöst består av avvikelser och tillfälligheter vilka är sanningar i historieskrivningen men osannolikheter i fiktionen. I sin inflytelserika utläggning om Aristoteles poetik förklarar René Rapin skillnaden mellan sanning och *vraisemblance*:

Sanningen gör bara sakerna som de är, och sannolikheten [*vraisemblance*] gör dem som de borde vara. Sanningen är nästan alltid bristfällig, då den består av en blandning av enskilda omständigheter. Det föds ingenting i världen som inte avviker från perfektionen hos den idé från vilken den härstammar. Man måste söka efter originalen och modellerna i sannolikheten [*dans la vraisemblance*] och i sakernas universella principer – där inget materiellt eller enskilt inträder och förvanskar dem.⁵⁰

Men dessa orsaker beaktades inte i debatten. Tvingande orsaker var enligt den klassicistiska uppfattningen om *vraisemblance* inte psykologiskt eller moraliskt relevanta. Se Genette (2001), s. 242.

50. Min övers.; "La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les

Realismens författare kunde säkert hålla med om att inget i denna världen är perfekt, men avgjort inte att fiktionen bör skygga för dessa tillkortakommanden. Realismens sannolikhet vilar tvärtom just på hur väl den lyckas skildra villkoren för oss som fötts in i denna värld, vilket förutsätter att man inte väjer för människors defekter och för partikulära omständigheter; det ingår i genrens självförståelse att den säger sanningen genom att låta det materiella och individuella utmana invanda föreställningar om universella principer. *Prinsessan de Clèves* är förvisso i mycket ett klassicistiskt verk, men när den idag tilldelas en plats i början av den moderna romanens historia är det i huvudsak med hänvisning till dess seriösa och inkännande skildring av ett normbrytande beteende. Som Steven Moore påpekar i *The Novel: An Alternative History* (2013) uppfattar vi idag kanske inte madame de Clèves bekännelse som särskilt rebellisk,

but her act anticipates the modernist tendencies to criticize the status quo and to champion unconventional individualism over conformity, integrity over phoniness, openness over secrecy, authenticity over unauthenticity.⁵¹

Den andra osannolikheten, att Nemours råkar befinna sig på rätt plats vid rätt tidpunkt, gick inte heller den samtidens kritiker helt förbi, även om detta sammanträffande inte ägnades lika stor uppmärksamhet som bekännelsen. Bussy-Rabutin tillhör dem som anmärkte också på detta inslag. Fast här anför han ett annat skäl. Medan bekännelsen var en så extraordinär handling att den enbart kunde accepteras i en sann historia kommer sammanträffandet alltför lägligt för att inte uppfattas som ett typiskt romanelement och därför osannolikt ("n'est pas vraisemblable, et sent le roman"). Episoden utdöms således som osannolik både för sina originella och för sina konventionella inslag – å ena sidan för att den avviker från tidigare romaner, å andra sidan för att den

corrompe", René Rapin, *Réflexions sur la Poétique* [1674], *Œuvres II* (Amsterdam, 1709), s. 115f.

51. Steven Moore, *The Novel. An Alternative History, 1600–1800* (New York, 2013), s. 254.

liknar tidigare romaner. Detta kan ses som ett uttryck för dubbla och något motstridiga normer, eller, som Lyons formulerar det, två oförenliga osannolikhetsbegrepp: ”So there are two different and even incompatible forms of implausibility here, one that reflects a possibility from real life and the other that reflects the practice of writers of fiction.”⁵² Det går emellertid, som Lyons förklarar, att identifiera en urskiljande faktor i form av huruvida slumpen är inblandad eller ej:

We know [...] that the decisive generic characteristic of *romans* was the excess of chance. So Bussy here seems to be distinguishing between a truly innovative, but objectionable, implausibility that is not related to chance and an entirely derivative one that does concern chance.⁵³

Den nutida kritiken för som synes fram en rad positivt laddade omdömen till försvar för Lafayettes val att låta sin hjältinna handla som hon gör: verkligt innovativt, okonventionell individualism, integritet, öppenhet, autenticitet. När det gäller sammanträffandet tycks däremot ingen större förändring ha skett. Slumphändelser som inträffar alltför lägligt var och förblir ringaktade.

Osannolika händelser som lösning på ett formproblem

Som artefakter betraktade har samtliga representerade händelser en mänsklig orsak. Det som händer sker för att författaren av en eller annan anledning har bestämt att detta ska ske, och ett av osannolika händelsers mimetiska problem består i att de riskerar att rikta uppmärksamheten åt fel håll. Istället för att uppfattas som händelser som bara sker, som inträffar utan identifierbar orsak, bryter de verklighetsillusionen och får författaren att framträda som en manipulatör av fiktionsvärlden.

52. Lyons (2012), s. 130.

53. Ibid.

Marie-Laure Ryan anför sammanträffandet i *Prinsessan de Clèves* som ett paradexempel på billiga intrigknep (*cheap plot tricks*). Billiga intrigknep beskriver hon som en lösning på ett formproblem (*design problem*) vars grundläggande orsak står att finna i den konflikt som kan uppkomma mellan berättelsens två intrignivåer. Den ena nivån består av karaktärernas drivkrafter och målsättningar, och denna intrig manifesteras i de handlingar karaktärerna vidtar för att åstadkomma en önskad förändring. På den andra intrignivån är det författaren som har avsikter avseende läsaren – att skapa spänning, nyfikenhet och så vidare –, avsikter som uttrycks i berättelsens konstruktion. Konflikten uppstår när författaren behöver en viss situation eller konflikt i fiktionen, men inte förmår nå dit utan att låta karaktärerna handla på ett sätt som står i strid med deras egna intressen. I sådana fall kommer författarens intrigerande i konflikt med karaktärernas.

Att låta en osannolik händelse styra historien i önskad riktning är då ett något mindre dåligt alternativ än att tvinga karaktärerna att agera på ett sätt som uppenbart enbart tjänar författarens syfte. Men resultatet är ändå att författarens styrande hand gör sig synlig på trovärdighetens bekostnad. I värsta fall, de fall Ryan intresserar sig för, avfärdas lösningen som en nödlösning.

Lafayettes formproblem bestod enligt Ryan i att historien krävde att madame de Clèves skulle vara överväldigad av sin passion och att Nemours skulle veta detta med säkerhet. Denne kunde emellertid inte få veta det direkt av henne eftersom hon samtidigt skulle upprätthålla högsta moraliska standard. Bekännelsescenen löser detta genom att låta Nemours få höra det av madame de Clèves, utan att hon har fallit för frestelsen att berätta det för honom.

När det gäller bekännelsescenen i *Prinsessan de Clèves* konstaterar Ryan att samtidens läsare protesterade mot bekännelsen medan de inte hade något att invända mot sammanträffandet (ett påstående som vi har sett inte är helt korrekt). Iakttagelsen leder Ryan till en beskrivning av vad som skiljer moderna läsares uppfattning om sannolikhet från 1600-talets:

The standards obviously differ: for the seventeenth century reader (as for Aristotle), verisimilitude meant integrity of character and conformity with an idea of human nature, while for the modern reader, who has been taught to distrust this notion, and consequently cannot rely on models of "natural" behavior, the idea of verisimilitude is transposed from the realm of psychological motivations to the realm of the statistical probability of external events.⁵⁴

I vilken grad beskrivningen är historiskt korrekt beror på hur närgånget man granskar 1600-talets romandebatt och litterära praktik, samt på hur statistiskt osannolik en händelse ska vara för att verka störande. Även under Lafayettes tid kritiserades lägliga slumphändelser som tålamodsprövande klichéer, som typiska för de voluminösa och vindlande berättelser med sina skeppsbrott, identitetsförväxlingar och sammanträffanden som dominerade fiktionsprosan under första hälften av seklet. Vid dess mitt hade det blivit vanligare med kortare berättelser med ett fåtal karaktärer och fokus på en enda huvudintrig. Lyons pekar på att slumphändelserna samtidigt gradvis skiftar karaktär. De extrema och spektakulära förekommer i mindre omfattning samtidigt som mer vardagliga slumphändelser tar deras plats. Det vill säga att medan Ryans distinktion mellan att besväras av å ena sidan handlingars osannolikhet, å andra sidan händelsers osannolikhet är högst relevant, bör man vara försiktig med att hävda att normen i en viss tid enbart gäller den ena osannolikheten.

Trettio år före *Prinsessan de Clèves* lade exempelvis Madeleine de Scudéry ut texten, i förordet till *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), om det förkastliga i att som författare förlita sig på slumphändelser. Det gick inte att tro på en historia där huvudpersonen råkar ut för den ena olyckan efter den andra, och det var pinsamt med författare som lät händelseutvecklingen styras av tillfälligheter istället för intentionella handlingar. Att det skulle röra sig om ett naivt bruk, att Lafayette oreflekterat nyttjade en genrekonvention, får betraktas som uteslutet, även om hon i texten

54. Ryan (2009), s. 59f.

inte antyder att hon är medveten om att greppet är lånat från litteraturen snarare än hämtat från livet.⁵⁵

Och när det gäller synen på bekännelsen kan det exempelvis hävdas att moderna läsares acceptans, för att inte säga lovprisande, beror på att idealen för äktenskapliga relationer har förändrats så att prinsessans agerande nu bekräftar en föreställning om ett idealt beteende istället för att bryta mot det. Att berätta för sin partner att man älskar en annan (när man inte varit otrogen eller vill skiljas) får väl antas vara en ovanlig åtgärd även idag, men det är ideologiskt korrekt eftersom äktenskapet nu föreställs vara den privilegierade platsen för öppenhet och förtrolighet.⁵⁶

I viss polemik mot Ryan kan man argumentera för att sammanträffandet i *Prinsessan de Clèves* kan tolkas som en lösning av ett formproblem som går mer i linje med romanens tematik. Vi kan nämligen tilldela Lafayette ytterligare ett dilemma: hon ville inte fördöma sin hjältinnas agerande, men kunde samtidigt inte låta händelseutvecklingen bekräfta madame de Clèves förhoppning att hennes bekännelse skulle rädda äktenskapet och hedern. En utveckling där hemligheten stannar mellan makarna och där hon med hans bistånd rider ut passionen hade sannerligen gjort ett tillrättalagt intryck. Samtidigt som sammanträffandet skapar dramatiskt tacksamma förvecklingar, missförstånd och känsloladdade scener, lämnar det även ett visst utrymme för olika bedömningar av hjältinnans beteende. En slumphändelses inflytande kan inte tas med i bedömningen av en handlings rationella och moraliska halt, vilket gör att valet att bekänna verkliga straffar sig, men samtidigt utan att entydigt förklara madame de Clèves beslut som ett rationellt misstag.

Om *Prinsessan de Clèves* förebådar den moderna litteraturens

55. För en diskussion, förd mot bakgrund av bl.a. Scudéryrs förord, av hur slumpen framställs och hur detta förhåller sig till *romance*-genrens konventioner i *Prinsessan de Clèves* resp. *Zayde*, se Lyons (2012), särskilt s. 16f, 23.

56. Denna beskrivning av skillnaden i synen på äktenskap och förtrolighet i Lafayettes tid och i vår framförs av Carin Franzén, "Att säga sanningen om sig själv", i *Tal, makt, vansinne. En vänbok till Ulf Olsson*, red. Thomas Götselius, Caroline Haux, Jesper Olsson och Per Anders Wiktorsson (Höör, 2013), s. 145–152.

värdering av individualism och icke-konformism, så utgör den funktion osannolika händelser har här likaledes ett förebådande av det realistiska bruket av sådana intrigelement. Man kan jämföra med Lafayettes föregående roman *Zayde*. Där tematiseras relationen mellan slump, moral och olycka genom att illustrera olika utfall för olika karaktärer och genom att låta karaktärerna debattera saken med varandra. Som Lyons framhåller handlar den centrala tvisten mellan de två manliga huvudpersonerna om vilket som är värst, att vara "the passiv victim of events like Consalve or to be the cause of events that lead to unhappiness as Alphonse was".⁵⁷ Detta är ett antingen-eller. Madame de Clèves befinner sig i en mer komplicerad situation. Hon är varken passivt offer eller entydigt orsak till olyckan. Medan *Zayde* arbetar genom att låta karaktärerna både i sina äventyr och i sina uttalanden bära var sin tes, är dilemmat i *Prinsessan de Clèves* integrerat i händelseförloppet och ingen karaktär företräder på samma entydiga sätt den ena eller andra uppfattningen.

Lafayette har med *Prinsessan de Clèves* tagit steget från att skriva en diskurs i fiktionens form om slump och ansvar till att konstruera en intrig som bär frågeställningen. Är madame de Clèves ansvarig för det havererade äktenskapet och monsieur de Clèves död eller är det olyckliga utfallet ett resultat av tillfälliga omständigheter bortom hennes kontroll? Var det rådligt, klokt, tänkbart att göra som madame de Clèves eller var det en handling som omöjligt kunde leda till något gott? Frågan diskuteras inte, utan aktualiseras istället genom att bedömningen av relationen mellan handling och konsekvens, som både är tätt kausalt presenterad (utan luckor) och överdeterminerad, förblir beroende av hur sammanträffandet tolkas.

57. Lyons (2012), s. 109.

Konventionella, parodiska och realistiska osannolika händelser

Det är inte alla osannolika händelser i realistiska romaner som är realistiska, det bekymmer som utmärker realismens hållning till osannolika händelser manifesteras inte i varje enskilt fall. Liksom den realistiska romanen kan ha främmande genreinslag, av exempelvis romantisk, melodramatisk, övernaturlig och allegorisk typ, utan att för den skull upphöra att vara en realistisk roman, används ibland osannolika händelser på ett icke-realistiskt sätt. Den osannolika händelse, eller den hållning till detta tema, motiv och berättartekniska grepp som här betecknas realistisk, och som står i ett nära samband med de estetiska utmaningar och existentiella teman som följer ur realismens strävan att säga sanningen om en utomtextuell verklighet, är ett varierat och historiskt föränderligt fenomen. En definition är därför knappast fruktbar eller upplysande. Däremot kan en spelplan för den realistiska osannolika händelsen markeras. I det följande presenteras, huvudsakligen med litterära exempel, en teoretisk modell som placerar den realistiska osannolika händelsen mellan de två ytterlighetspositionerna konventionell respektive parodisk osannolik händelse.

Den *konventionella osannolika händelsen* har en rent tjänande funktion. Berättelsen använder sig obekymrat av den som ett berättartekniskt grepp utan att fästa någon vikt vid dess estetiska osannolikhet. Den *parodiska osannolika händelsen* är den konventionellas skrattspegel. Denna osannolika händelse gör inga anspråk på att vara trovärdig utan betonar tvärtom att *sådant här enbart sker i litteraturen*. Det gemensamma för dessa typer, förstådda som teoretiskt renodlade ytterlighetspositioner, är att osannolika händelser inte utgör något mimetiskt problem.

Den konventionella användningen är obekymrad och den parodiska drar avsiktligt uppmärksamhet till sin egen artificialitet. Båda illustrerar idén om fantasins allmakt, i den meningen att de, skenbart omedvetet respektive demonstrativt medvetet, förkastar föreställningen att berättelsens frihet ska inskränkas av hänsyn till realiteter. För den konventionella osannolika händelsen innebär detta att relationen mellan berättandet och det berättade, mellan språk och verklighet, mellan fiktion och fakta – centrala teman i mycket av den realistiska fiktionslitteraturen – förblir icke-frågor. Den parodiska osannolika händelsen adresserar dessa frågor, men gör det enbart negativt, utan försök att försona berättelsens formkrav med ambitionen att skapa en trovärdig verklighetsskildring.

Den *realistiska osannolika händelsen* utgörs av ett vitt spektrum mellan dessa ytterligheter. Den kan vara självmedveten om att händelserna kan ses som estetiskt osannolika (som litterära klichéer) men samtidigt framhärda i att *sådant kan hända* – och faktiskt sker i detta fall. Den kan tematisera det osannolikas förekomst i livet – dess orsaker, tolkningar, konsekvenser – och verkliga osannolika händelsers relation till narrativa mönster. Den kan också använda sig av osannolika händelser utan att tematisera eller kommentera dem, men likväl uppvisa ett realistiskt allvar i dels en mer omsorgsfull narrativ inbäddning, dels i att händelsen inte är lika central för intrigens utveckling, och vidare i att händelsen inte är fullt så statistiskt osannolik.

Realismen utmärks av att den tar osannolika händelser på allvar. Den kan inte obekymrat använda sig av dem, då den är medveten om att narrativa mönster är konstruktioner, men på grund av de verklighetsskildrande anspråken kan den inte heller enbart parodiera dem.

Ett alternativ är förstås att helt undvika osannolika händelser. Men för det första är osannolika händelser ett empiriskt faktum, en del av den verklighet realismen gör anspråk på att skildra, och för det andra är det osannolika nära förbundet med det berättarbara. Den fullständigt förutsägbara berättelsen, där varje handling har sin på förhand givna konsekvens, vore inte bara tråkig att läsa utan skulle också ge en falsk bild av livet. Därtill

kommer (under 1900-talet) den radikala uppfattningen att intrig över huvud taget är något osannolikt, vilket medförde en tvekan om det alls går att skildra verkligheten i berättelsens form. Denna sista aspekt återkommer jag till i samband med analyserna av Willy Kyrklund och Per Gunnar Evander.

Konventionella osannolika händelser

”Ali Baba och de fyrtio rövarena”

”Ali Baba och de fyrtio rövarena” är en exemplariskt strikt hållen intrigdriven berättelse. Med det menar jag både att intrigen, snarare än exempelvis karaktärerna, miljön eller sederna, dominerar berättelsen såväl kvalitativt som kvantitativt, och att intrigen utgörs av en enskild serie klart avgränsade och målinriktade handlingar. Utan att snegla på, eller ens antyda, parallella skeenden eller sidomotiv berättas enbart vad karaktärerna gör med avseende på skatten. Varje delmoment i intrigen är därtill avgörande i den bemärkelsen att de var och en utgör den enskilda och direkta orsaken till nästa moment. För berättelser som omfattar denna narrativa logik är metaforen händelsekedja, med sin implicita värdering av kronologisk och kausal fullständighet, osedvanligt adekvat. Början, där Ali Baba finner skatten, och slutet, då alla konkurrenter är undanröjda eller införlivade i hans familj, och han står ohotad, och därtill socialt aktad, som innehavare av tidernas största förmögenhet förbinds av en sekvens idel avgörande händelser.

Ett inslag, av många, som illustrerar hur den rena intrigens fulländning här är överordnad den mimetiska trovärdigheten utgörs av den kausala länken mellan brodern Kassims död och rövarens identifiering av Ali Baba. När rövaren har dödat Kassim är Alis hemlighet för tillfället säker. Han skulle kunna nöja sig med det han redan bärgat och leva ett gott liv. För att historien inte ska sluta här, med rövaren som ett kvardröjande potentiellt hot och Ali endast halvvägs mellan koja och slott, krävs att rövaren kommer honom på spåren. Att låta Ali begå en blunder är uteslutet eftersom hans karaktär utmärks av försiktighet och

klokhet. Inte heller är det förenligt med berättelsen moraliska sannolikhet att låta Ali på eget initiativ i förebyggande syfte söka upp och oskadliggöra rövorna eftersom ett så girigt och hänsynslöst agerande inte bör belönas. Så hur ska rövorna ledas till insikt om att Kassim inte är den ende som känner till deras tjuvgömma och sedan dessutom få vittring på Ali? Eftersom varje moment i händelseförloppet är orsakat och beroende av de föregående i en kedja som leder tillbaka till det ögonblick då Ali råkar höra lösenordet till grottan, får jag här göra en något godtycklig avgränsning och ta utgångspunkten vid Kassims utfärd.

När Kassim har dragit ur sin bror Ali Baba sanningen bakom dennes nyvunna välstånd beger han sig utan dröjsmål för att själv länsa rövornas tjuvgömma. Högfärden och den småaktiga girighet som får honom att avvisa Alis bistånd blir också, helt moraliskt följdentligt, hans död. Åsynen av de ofantliga skatterna förmörkar hans sinne, han glömmer lösenordet och kan nu inte göra annat än att vänta på rövornas återkomst. När de kommer tillbaka och öppnar klippväggen gör han ett utbrytningsförsök:

[Då Kassim] såg klippan öppna sig störtade han ut med sänkt huvud som en anfallande bagge, och detta så häftigt att han törnade emot själva hövdingen för de fyrtio. Den fruktansvärde bjässen ramlade raklång men drog i fallet Kassim med sig och körde ena handen i hans mun, den andra i hans mage. I samma ögonblick skyndade de andra rövorna till hjälp, grep tag i närmsta del av angriparen och våldsverkaren och började hugga honom i stycken med sina sablar. På så sätt blev Kassim på mindre än en sekund uppdelad i huvud, ben, armar och bål och utandades sin sista suck innan han fick tid till en tanke.⁵⁸

Där ligger alltså Kassim, när dammet efter ett par rader lagt sig, styckad i sex prydliga delar. Vad motiverar denna kirurgiska precision, denna så att säga anatomiskt logiska uppdelning av liket? Hade han inte bara kunnat "huggas ihjäl"?

Vi får här påminna oss om att Ali Babas historia inte utspelar

58. Övers. Nils Holmberg. "Historien om Ali Baba och de fyrtio rövorna", i *Tusen och en natt* [1958], 2005, s. 20f.

sig i sagans och undrens värld utan snarare i samma slags verklighet som i renässansnovellen av Boccaccios typ där handlingen drivs framåt av karaktärernas intrigerande och i den bemärkelsen är rationellt motiverad. Vad som gör "Ali Baba och de fyrtio rövarna" exemplarisk i detta avseende är att den är osedvanligt tajt temporalt och kausalt sammanhållen och att den under ovanligt lång tid (betydligt längre än exempelvis någon av novellerna i *Decamerone*) lyckas förhålla det lyckliga slutet med överraskande men rationellt motiverade nya komplikationer. Här finns inga luckor, lösa trådar, dunkla motiv eller fördolda innebörder. Att Kassim styckas i sex delar istället för att bara slaktas utgör ett av de få inslag som inte är rationellt motiverat på karaktärernas nivå (utan att för den skull vara irrationellt, det framstår bara vid första påseendet som något hyperboliskt). Dess funktion som nödvändig länk i intrigkedjan framträder därför med extra tydlighet.

Kassims död, och det tillstånd hans kropp lämnas i, leder i två steg rövarna till kännedom om Alis existens utan att låta honom, eller senare Morgane, begå någon okarakteristisk oförsiktighet. Som ett resultat av att Ali hämtar hem Kassims kropp för begravning, en demonstration av den goda egenskapen broderlig vördnad, inser rövarna att det måste finnas ytterligare en person med tillgång till grottan. Att Kassim består av sex lösa delar möjliggör nästa steg. För att begravningen inte ska väcka några misstankar, som kan äventyra Alis hemlighet, är det avgörande att Kassims död kan framställas som naturlig. Slavinnan Morgane löser problemet genom att anlita skoflickaren Mustafa att sy ihop kroppen. Under största försiktighet leder hon honom i ögonbindel till huset, låter honom utföra arbetet i källaren och betalar rundligt för hans tystnad. När rövarna sedan skickar en man, utklädd till sufisk tiggarmunk, till staden för att söka utrona den okände tjuvens identitet händer emellertid detta:

Då han kom in i staden fann han hus och handelsbodas stängda eftersom det var tidigt på morgonen. Endast skoflickaren Mustafas verkstad var öppen och Mustafa satt där med sin syl och arbetade med en toffel av saffransgult läder [...]. Dervischen uttalade sin förvåning över att en man i Mustafas ålder kunde ha så goda ögon

och flinka fingrar. Schejken blev mycket smickrad och svarade: "Vid Allah, o dervisch, jag träffar alltjämt nålsögat vid första försöket och jag kan fortfarande sy ihop sex likdelar i en mörk källare." Rövaren-dervischen visste knappt till sig av glädje då han hörde detta och välsignade ödet som hade fört honom kortaste vägen till det önskade målet.⁵⁹

Berättelsen döljer inte att det är ett osannolikt sammanträffande, men det är osannolikt i meningen tursamt, inte som ett mimetiskt problem. Sammanträffandet hänvisas obekymrat och formelartat till "ödet" och troligen är detta öde liktydigt med ren tur. Skillnaden mellan öde och slump spelar hur som helst ingen roll i denna berättelse och frågan om mimetisk trovärdighet är lika irrelevant för sammanträffandet som för styckningen av Kassim. Dessa två händelser är dessutom bara obetydligt mer osannolika än resultaten av de explicit rationellt motiverade handlingarna. Ta exempelvis svägerskans knep att fästa en bit talg på undersidan av det mått hon lånar ut till Alis hustru. Hon gör det av välgrundad nyfikenhet (vad kan den luspanka familjen ha att mäta upp?) och hon får sitt svar när kappen återlämnas med en dukat fastklistrad i talgbiten. På så sätt får Kassim kunskap om Alis hemlighet: svägerskan meddelar sin man, som förhör Ali för att sedan bege sig till grottan. Att myntet för det första fastnar och att Alis hustru, för det andra, inte upptäcker detta är tillfälligheter som ogenerat tjänar intrigen. Relationen mellan delarna och helheten kan beskrivas som att berättelsen som helhet utgörs av en historia där allt faller perfekt på plats – vilket ur ett realistiskt perspektiv i sig är osannolikt – och där delarnas konstnärliga rättfärdigande i stort sett uteslutande beror på med vilken effektivitet och finess de bidrar till intrigbyggets matematiska skönhet.

Den obekymrade användning av osannolika händelser som vi här ser hänger vidare samman med den frånvaro av tvivel som utmärker berättelser som varken oroar sig för sin relation till en utomtextuell verklighet eller berör sin egen status som fiktion.

59. Ibid., s. 27.

Ali Babas historia berättas effektivt och med en självklar visshet om att det inte finns någon position utifrån vilken berättelsens tillförlitlighet kan ifrågasättas. I likhet med det kausalt sammanhållna händelseförloppet finns det inte heller några dunkla punkter vad gäller karaktärernas motiv eller tankar. Svägerskan fäster talgbiten under kappen, för att hon är avundsam och nyfiken; Kassim går ensam att länsa grottan, för att han är girig och högfärdig; Ali Baba ser till att Kassim får en begravning, för att han som en god broder anser att blodsband bör hållas i aktning; Mustafa röjer Alis identitet, för att han är fåfång i sitt yrke och girig. Att allt är synliggjort betyder naturligtvis inte att karaktärernas inre är genomlyst utan tvärtom att deras eventuellt komplexa drivkrafter och känsloliv är irrelevanta. Det som berättas är bara det som har direkt bäring på deras handlande, och om exempelvis Morgane någonsin tvekar eller väger olika tillvägagångssätt mot varandra, så är det inget vi får veta. Hon tilldelas en uppgift eller varseblir ett hot, och skrider omedelbart till verket. Själva möjligheten att det skulle kunna ha gått annorlunda, exempelvis genom att tvivel eller yttre händelser brutit in mellan identifierandet av problemet och utförandet av den handling som ska åtgärda problemet, medges inte.

De två händelser jag här tagit upp, Kassims klyvning i sex delar och den till dervisch förklädde rövarens sammanträffande med Mustafa, skiljer sig från de övriga genom att inte vara intentionellt motiverade. Men de fyller samma funktion och berättas med samma självklarhet, och att ifrågasätta deras trovärdighet är analogt med att kritisera berättelsen för att den inte uppvisar någon medvetenhet om att samma händelse kan uppfattas, och berättas, på olika vis ur olika perspektiv eller av olika personer. Att "Ali Baba och de fyrtio rövarna" utgår från att berättelsen står i en oproblematiske ett till ett-relation till det berättade kommer även till uttryck i berättarens ovilja att trötta åhöraren med flera redogörelser för samma händelseförlopp. När Ali kommer hem, efter han upptäckt skatten, berättar han för sin hustru "om sin upplevelse från början till slut, utan att hoppa över en detalj. Men det är onödigt att upprepa den." Med andra ord finns det bara *en* berättelse – det tas för givet att Alis redogörelse är identisk med

den vi fått av berättaren. Och för hustrun är nu allt ”idel fröjd och gamman”. Hon prisar Allah, ”som låtit denna rikedom, samlad av de fyrtio banditerna och stråtrövarna, finna väg till vår boning och förvandlat till lagligt det som var olagligt!” Den enkla och, kan man tycka, något tveksamma juridiska konklusionen är visserligen lagd i hustruns mun, men uppfattningen utmanas inte heller av någon annan instans i berättelsen.⁶⁰ Enligt samma hållning medges inget ifrågasättande av det sannolika i de osannolika händelserna. Graden av sannolikhet är en icke-fråga eftersom intrigen inte tillåter att det kunde gått på något annat sätt.

Menaphon

Den konventionella osannolika händelsen är i sig ett mångfasetterat ämne men eftersom mitt fokus ligger på realistiska osannolikheter ska jag nöja mig med att komplettera den konventionella osannolika händelsens funktion som länk i den intrigdrivna berättelsens händelsekedja med ett exempel på hur den för vissa genrer kan sägas vara konstitutiv. Särskilt lämplig för detta är renässansens herderoman, en genre där sånger, meditationer och samtal om kärlek är viktigare än intrigen, men där sammanträffanden och missigenkänningar likväl är obligatoriska inslag. Följaktligen har sammanträffandet här, som osannolik händelse, en annan huvudsaklig funktion. Istället för att tjäna intrigens fortskridande skapar det situationer där det egentliga temat kan manifesteras.

Först och främst bör sammanträffandet ses i förhållande till herderomanens två andra konstitutiva element: förklädnaden och missigenkänningen. Som Wolfgang Iser påpekat är herderomanens ”basic pattern [...] two worlds that are distinctly marked from one another by a boundary, the crossing of which can be effected only by donning a mask”.⁶¹ Förklädnadens nödvändig-

60. Se dock Wisam Mansour, ”Ali Baba and the Forty Thieves’. An Allusion to Abbasid Organised Crime”, *Global Crime* 9 (1-2), februari-maj 2008, s. 8-19, för en tolkning av novellen mot bakgrund av medeltidens organiserade brottslighet.

61. Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary* (Baltimore, 1993), s. xv.

het kan naturligtvis tolkas på olika sätt, men för mitt syfte räcker det att peka på dess samband med sammanträffandet och missigenkänningen. De konflikter och dramatiska situationer som herderomanen excellerar i, och som skapar en meningsgivande fond för diskurserna om kärlekens väsen, uppstår då familjemedlemmar och älskande stöter på varandra i Arkadien, förklädda utan att känna igen varandra. Det vill säga att förklädnaden och det osannolika sammanträffandet är nödvändiga förutsättningar för den ömsesidiga missigenkänningen. Medan den intrigdrivna berättelsen av "Ali Babas" typ använder osannolika händelser när det behövs för att föra skeendet vidare till nästa etapp och sedan låter dem falla i glömska, har herderomanens sammanträffanden med fördröjd igenkänning en mer övergripande funktion.

Robert Greenes *Menaphon* (1589) inleds med att det landsförvisade, skeppsbrutna, och på oklara vägar åtskilda, nygifta paret Sephastia och Maximus träffas i Arkadien och förälskar sig i varandra som herdinnan Samela och herden Melicertus. Först på de sista sidorna, ungefär sexton år senare, uppdragas deras rätta identiteter. Under tiden har de flirtat, talat och sjungit om kärlek, beklagat den förlorade äkta hälften, samt funderat över hur märkligt lik den andre faktiskt är deras hjärtas första kärlek. Inom ramarna för detta historiens primära fördröjda igenkännande har både Sephastias far och son (den senare strandade på Arkadien tillsammans med sin mor, men kidnappades några år senare), oberoende av varandra kommit till Arkadien och drabbats av den vackra herdinnans erotiska dragningskraft. Med undantag för att Sephastia känner igen sin far är de fyra – Sephastia, maken, sonen och fadern – ömsesidigt ovetande om de andras identitet, vilket ger upphov till två incestsituationer, ett envig mellan farfar och sonson, samt en kärleksaffär vars uppvaktningsfas dras ut i halvtannat decennium eftersom parterna inte är medvetna om att de redan är gifta med varandra.

Greene var en produktiv författare som med stor publik framgång skrev i en mängd av tidens populära genrer.⁶² Han skrev

62. För en introduktion till Greene som berör detta, se Kirk Melnikoff och Edward Gieskes, "Introduction. Re-Imagining Robert Greene", i *Writing Robert*

snabbt och med en lyhördhet för vad som för tillfället var gångbart på marknaden och i hans herderoman framträder genrens typiska drag med särskild tydlighet. Det som kommer till uttryck i Greenes herderoman är inte en författares försök att skapa ett mästerverk utan en med lätt hand och med en viss ironisk underton skriven berättelse som mer eller mindre avsiktligt exponerar genrens konventioner. Exempelvis låter Greene i en avslutande självmedveten gest, efter det att samtliga faror är avvärjda och familjemedlemmar och älskande återförenats, även två av historiens mer perifera figurer gifta sig: "And lest there should be left any thing unperfect in this pastoral accident, Doron smudged himself up, and jumped a marriage with his old friend Carmela."⁶³ Här uppvisar berättelsen en medvetenhet om sin genretillhörighet ("this pastoral accident") och att den som herderoman inte bör låta någon tråd hänga lös. Det rör sig emellertid inte om parodins starka och överdrivna renodling.

Philip Sidney, Greenes motpol på det ekonomiska, sociala och litterära fältet, hade viljan och möjligheterna att ägna åtskillig tid och omsorg åt sin *Arcadia* (1590) men när det gäller beroendet av sammanträffanden, förklädnader och fördröjda igenkänningar skiljer sig hans verk inte från Greenes. I förordet till 1907 års utgåva av Sidneys *Arcadia* karakteriseras den elisabetanska herderomanen (de centrala namn förordet nämner förutom Greene och Sidney är John Lyly, Thomas Lodge och Edmund Spenser) som en övergångsform mellan medeltidens *romance* och den moderna romanen:

They chose their subjects from the sphere of human experience; and they rejected giants, fairies, and witchcraft [...] which were stock features of the romantic literature; although, on the other hand, they put wild improbabilities in the place of supernatural marvels, and revelled in coincidences and disguises.⁶⁴

Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer, red. Kirk Melnikoff och Edward Gieskes (New York, 2016).

63. Robert Greene, *Greene's Arcadia; or, Menaphon. Camilla's Alarum to Slumber Euphuus in his Melancholy Cell at Silixedra* [1589] (London 1814), s. 78.

64. Ernest A. Baker, "Introduction", i Philip Sidney, *The Countess of Pem-*

Genom att beteckna dessa "wild improbabilities" som konventionella vill jag inte antyda att författarna omedvetet använde sig av lämpliga narrativa grepp (och sannerligen inte att de betraktade dessa händelser som trovärdiga) utan att de är konventionella i en konstituerande bemärkelse. Kommentatorer vars estetiska syn formats under den realistiska romanens blomstringstid – som Baker och andra förordsförfattare till 1800- och 1900-talens nyutgåvor – tenderade att se herderomanens osannolikheter som en historiskt signifikativ men beklagansvärd estetisk brist. Förorden påtalar och ursäktar sig för osannolikheterna, för att sedan försvara nyutgivningen med att verket trots dessa har en viss charm. Denna kritiska värdering tycks anta att berättelserna i fråga kunde, om bara 1500-talssmaken varit mer mogen, ha skrivits utan osannolika intrigelement. Men osannolikheterna tillhör genren på samma sätt som övernaturliga krafter är en del av fantasy. Ta bort förklädnader, sammanträffanden och fördröjda igenkänningar, och det är inte längre en herderoman.

Då vi har en populär genre där sammanträffanden och oförmågan att känna igen sina nära och kära utgör konstituerande drag får vi anta att dessa osannolikheter har en genuint positiv funktion. Det osannolika som sådant utgör troligen inte deras attraktionskraft, men däremot är de förutsättningen för andra estetiska njutningar. En av sammanträffandets och förväxlingens funktioner i herderomanen är att upprätta en kontext i vilken karaktärernas yttranden, om framför allt kärlek, får en mångtydig innebörd som bara är tydbar för läsaren. Jag skulle vilja kalla den korresponderande estetiska effekten för en kognitiv-voyeuristisk njutning. Läsaren erbjuds att utifrån en privilegierad kunskapsposition njuta av de omedvetna och oavsiktliga innebörderna i karaktärernas kommunikation (kommunikation i vidaste bemärkelse: från rena replikväxlingar till sånger som hörs av någon). Den kognitiv-voyeuristiska njutningen tillhör samma klass av estetiska effekter som spänning, nyfikenhet och emotionellt engagemang, och tenderar väl ofta att överskuggas av dessa, men utgör likväl en distinkt effekt.

broke's Arcadia (London, 1907), s. xiii.

Parodiska osannolika händelser

Candide

Den konventionella osannolika händelsen har, i likhet med många andra litterära konventioner, sin parodiska motpart. Den parodiska osannolika händelsen gör inga anspråk på att vara trovärdig utan framhäver tvärtom att sådana här typer av händelser enbart sker i fiktionsberättelser. Med överdriften och renodlingen som metod riktar parodin uppmärksamheten mot hur illa litterära konventioner representerar verkliga skeenden, men detta utan att ge något konkret alternativ. Här är det lika lite som i den konventionella intrigen en fråga om att balansera eller förena berättelsens formkrav med ambitionen att representera erfarenheten att livet inte alltid formar sig som en berättelse.

Den parodiska osannolika händelsen förekommer gärna som ett relativt isolerat element i berättelser med sin huvudsakliga uppmärksamhet någon annanstans. Dess fulla potential illustreras kanske bäst av ett verk som Voltaires *Candide* (1759), där den ena osannolika händelsen avlöser den andra och där detta berättartekniska drag är intimt förbundet med bokens centrala tema och ärende. Voltaire låter Candide under sina irrfärder över två kontinenter gång på gång skiljas från och återförenas med romanens övriga huvudpersoner – vilka ofta förmodats vara döda. På Amsterdams gator springer han på Pangloss, från vilken han får höra att Kunigunda och hennes bror har dödats. De två slår följe till Lissabon, där Pangloss avrättas och Candide av en tillfällighet hittar Kunigunda i livet. Hon gör honom sällskap till Buenos Aires där hon accepterar ett giftermålsanbud från guvernören, varpå Candide flyr vidare – anklagad för mord – för att stöta på Kunigundas bror som även han visar sig vara i livet, nu som kommandant och jesuit vid en gränspostering i Paraguay:

”O himmel, är det möjligt!” utropade kommandanten.

”Vilket underverk!” skrek Candide.

”Skulle det verkligen vara ni?” sa kommandanten lite lugnare.

”Detta kan inte vara möjligt” sa Candide och båda föll bak-

länges av häpnad men reste sig, omfamnade varann och grät floder av tårar.

”Helige fader”, återtog Candide, ”ni skulle alltså vara den sköna Kunigundas bror som dödades av bulgarerna! Ni är herr baronens son – och nu jesuit i Paraguay! Man måste erkänna att denna värld är egendomlig. O Pangloss, Pangloss! Vad du skulle ha blivit glad – om du inte blivit hängd!”⁶⁵

Candide befinner sig inte bara i en egendomlig värld utan också i en egendomlig intrig. Voltaires metod att förlöjliga tesen att vår aktuella värld är den bästa av alla möjliga världar med en berättelse vars intrigmönster är en parodi på pikaresken och äventyrsromanen tycks antyda att dessa litterära konventioner är lika befängda som den optimistiska tolkningen av människans lidanden och olyckor. Den panglossiska filosofin motsvaras av en panglossisk poetik, enligt vilken berättelsens slut och alla händelser på vägen dit uppvisar ett sammanhang som med nödvändighet är det bästa tänkbara, hur osannolika händelserna eller olyckligt slutet än vid ett ytligt påseende kan tyckas. I första kapitlet deklarerar Pangloss: ”Det är bevisat [...] att det inte kan vara på annat sätt, ty eftersom allt är inrättat för ett ändamål, måste detta vara det bästa ändamål.”⁶⁶ När historien nått sitt slut tar han tillfället att låta Candides livsbana exemplifiera samma uppfattning:

65. François de Voltaire, *Candide eller Optimisten* (övers. Olof Nordberg), Malmö, 1993, s. 54; ”Ô ciel ! est -il possible ?” s’ecria le commandant. ’Quel miracle !’ s’écria Candide. ’Serait-ce vous ?’ dit le commandant. ’Cela n’est pas possible’, dit Candide. Ils se laissent tomber tous deux à la renverse, ils s’embrassent, ils versent des ruisseaux de larmes. ’Quio ! serait-ce vous, mon Révérend Père ? vous, le frère de la belle Cunégonde ! vous, qui fûtes tué par les Bulgares ! vous, le fils de monsieur le baron ! vous jésuite au Paraguay ! Il faut avouer que ce monde est une étrange chose. Ô Pangloss ! Pangloss ! que vous seriez aise si vous n’aviez pas été pendu !’”, François de Voltaire, *Candide ou l’Optimisme* [1759] (Paris, 2003), s. 73.

66. Ibid., s. 17; ”Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement : car, tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin”, Voltaire (2003), s. 28.

Det finns ett inre sammanhang mellan allt vad som sker i denna den bästa av alla möjliga världar. För om ni inte med kraftiga sparkar därbak hade blivit utkörd [här radar Pangloss upp *Candides* olyckor], ja då hade ni inte heller suttit här och ätit syltad cederbark och pistaschmandlar.⁶⁷

Den panglossiska poetiken artikulerar den konventionella osannolika intrigens underliggande logik vilken även styr genrer som ligger utanför *Candides* parodiska måltavla. Den kan utan problem tillämpas på en saga som "Ali Baba". Om Ali Babas bror inte glömt lösenordet hade rövarna inte dödat honom, och hade de inte styckat honom i sex bitar hade det inte varit nödvändigt för Morgane att anlita skoflickaren Mustafa för att sy ihop honom, och hade den till dervisch förklädde rövaren inte stött på skoflickaren hade rövarna inte kommit Ali Baba på spåren och hade de inte gjort det hade Morgane inte fått möjlighet att döda samtliga rövare, vilket var förutsättningen för att historien skulle sluta med Ali Baba som den rikaste och mest respekterade mannen i trakten. Huruvida de osannolika händelserna är trovärdiga är på *Candides* manifesta nivå, liksom i "Ali Baba", underordnat behovet att föra historien till sitt generiskt förutbestämda slut.

Voltaire avviker emellertid just på slutet från den romantiska äventyrsromanens mönster genom att ersätta den euforiska återföreningen med en snopen besvikelse. *Candide* återförenas som sig bör med sin Kunigunda, men hon är inte längre den unga vackra flicka han förälskade sig i utan en bitter och sliten kvinna som han motvilligt gifter sig med av anständighetsskäl. Voltaires parodiska teknik går här ut på att kombinera den konventionella återföreningen med den realistiska aspekten att tidens gång och de många umbärandena satt sina spår i Kunigundas kropp och

67. *Ibid.*, s. 121; "Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles; car enfin, si vous n'aviez pas été chassé d'un beau château à grands coups de pied dans le derrière pour l'amour de Mlle Cunégonde, si vous n'aviez pas été mis à l'Inquisition, si vous n'aviez pas couru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches", Voltaire (2003), s. 153f.

sinne. I vilken grad slutet ska räknas som parodiskt lyckligt eller en realistisk kompromiss mellan begärsuppfyllelse och verklighet är dock en öppen fråga. Edward Langille har föreslagit att det skönlitterära parodiska objektet för *Candide* var den sentimentala romanen i allmänhet och i synnerhet den franska sentimentaliserade översättningen (som är så pass ”fri” att Langille väljer att kalla den adaptation) av Fieldings *Tom Jones* (1749). *Candide*s och Kunigundas missräkning framstår då som en ren parodi på Toms och Sophias otvivelaktigt lyckliga förening:

The influence of such a well-known work prompts a reconsideration of *Candide*'s famous conclusion, which may now be seen as reflecting *Tom Jones*'s astonishing deus ex machina happy ending. It also raises the possibility that *Candide*'s unrelenting assault on Optimism parodies Fielding's repeatedly stated faith in "the controlling hand of Providence".⁶⁸

Den besvikelse och livsleda återföreningen resulterar i för alla inblandade (utom Pangloss) är dock inte romanens sista ord. Vi får inte glömma att när sällskapet väl gett upp tankarna på att allt kan ges en filosofisk förklaring och istället hänger sig åt produktivt arbete finner sig ett visst resignerat välbefinnande. Slutet – om man med slutet menar det som sker efter att *Candide* och Kunigunda gift sig – är den minst osannolika, och i förhållande till tidigare litteratur mest självständiga, delen av historien och också, följdriktigt, platsen där den entydiga och skoningslösa parodin ger vika för en mer ambivalent hållning.

Realistiska osannolika händelser

Robinson Crusoe

Ett av dragen i den realistiska osannolika händelsen är att dess orsak, betydelse och eventuella konsekvenser diskuteras på ett mer ingående och nyanserat sätt. Blotta införandet av en kom-

68. Edward Langille, "La Place, Monbron, and the Origins of *Candide*", *French Studies* LXVI (1), 2012, s. 14.

mentar, om än så kortfattad, som antyder osäkerhet är ett steg i realistisk riktning. Medan den till dervisch maskerade rövaren i "Ali Baba" formelartat tackar ödet för sin goda tur och Candide storögt konstaterar att det är en egendomlig värld vi lever i, förlämnar provandet av olika förklaringsmodeller och tolkningar händelsens osannolikhet ett egenvärde. Det faktum att händelsen är osannolik, eller uppfattas så av karaktärerna, behandlas som ett ämne värt allvarlig reflektion.

I Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) kan ett intresse för mer detaljerade kausala förklaringar och en mer provande inställning till de till synes slumpartade lyckosamheternas yttersta orsak skönjas. Under Crusoes första tid på ön råkar han ut för en händelse som får honom att fundera över relationen mellan Guds direkta ingripande, den allmänna försynen, slumpen och naturliga kausala orsaker. Han upptäcker att det börjat växa korn intill hans boplat, en engelsk sort dessutom, och då han glömt att han tidigare har skakat ut rester av kycklingfoder på platsen väcker upptäckten förundran och förvirring:

I had hitherto acted upon no religious Foundation at all, indeed I had very few Notions of Religion in my Head, or had entertain'd any Sense of any Thing that had befallen me, otherwise than as a Chance, or, as we lightly say, what pleases God; without so much as enquiring into the End of Providence in these Things, or his Order in governing Events in the World: But after I saw Barley grow there, in a Climate which I know was not proper for Corn, and especially that I knew not how it came there, it startl'd me strangely, and I began to suggest, that God had miraculously caus'd this Grain to grow without any Help of Seed sown, and that it was so directed purely for my Sustenance, on that wild miserable Place.⁶⁹

En lyckosam händelse utan synbar orsak får här en man som hittills betraktat sitt öde som ett resultat av rena tillfälligheter att överväga möjligheten att Gud har satt naturlagarna åt sidan ("caus'd this Grain to grow without any Help of Seed sown") för

69. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* [1719], red. Michael Shinagel, A Norton Critical Edition (New York, 1994), s. 58.

att gripa in till hans hjälp. Hans första tolkning är att det rör sig om ”pure Productions of Providence for my Support”.⁷⁰ När han erinrar sig att han skakat ur en påse med kycklingfoder just här får han emellertid tänka om:

I must confess, my religious Thankfulness to God's Providence began to abate too upon the Discovering that all this was nothing but what was common; tho' I ought to have been as thankful for so strange and unforeseen Providence, as if it had been miraculous; for it was really the Work of Providence as to me, that should order or appoint, that 10 or 12 Grains of Corn should remain unspoil'd, (when the Rats had destroy'd all the rest,) as if it had been dropt from Heaven; as also, that I should throw it out in that particular Place, where it being in the Shade of a high Rock, it sprang up immediately; whereas, if I had thrown it anywhere else, at that Time, it had been burnt up, and destroy'd.⁷¹

När miraklet visar sig ha en naturlig förklaring avtar hans nyvunna tacksamhet gentemot Gud. Han anpassar dock snabbt sin tolkning till den nya kunskapen på ett sätt som bevarar tacksamheten.⁷² Med tanke på hur osannolikt det var att några frön klarade sig från råttorna, och hur osannolikt det var att han skulle tömma säcken på just den plats där det fanns förutsättningar för dem att gro – båda omständigheterna nödvändiga – landar han i slutsatsen att kunskapen om den materiella orsakskedjan inte gör händelsen mindre märkvärdig och oförutsägbar, och att han bör vara lika tacksam som om Gud hade ingripit direkt till hans hjälp.

70. Ibid.

71. Ibid.

72. Om omtolkningen sker snabbt kan visserligen diskuteras. Passagen tillhör den del av texten som utgörs av Crusoes kommentarer till den journal han förde dag för dag på ön. Eftersom det är den tillbakablickande Crusoe som skriver dessa rader är det inte självklart om han omtolkade händelsen direkt när han insåg den naturliga orsaken eller om han kom till denna insikt senare. Men det påverkar inte mitt resonemang, det är omtolkningen som sådan som är avgörande. Och berättelsen presenterar omtolkningen omedelbart. För en intressant diskussion av betydelsen av skillnaden mellan den retrospektiva positionen hos berättaren Crusoe och den Crusoe som är mitt i händelsernas nu, se Campe (2002), s. 188–208.

Crusoes förklaringsmodeller går från blind slump över Guds direkta intervention till en påtagligt subjektiv och affirmativ syn på hur den osannolika händelsen ska förstås. Den är nu ett verk av Guds försyn ur hans perspektiv ("as to me") istället för ett ingripande av Gud för hans räkning ("for my support"): några frön klarade sig från att förstöras som om ("as if") de släppts från himlen. Tar man fasta på dessa reservationer tycks det som om händelsens status nu bestäms av den effekt och betydelse den har för personen som påverkas av den snarare än av vem eller vad som orsakat den. Detta medför att det är svårt att säga om Crusoe riktar sin tacksamhet mot Gud eller mot slumpen.

Defoe hävdande själv att berättelsen om Crusoe är en kristen allegori,⁷³ och accepterar man en sådan läsanvisning är det naturligtvis Gud som är den lyckosamma händelsens orsak och tacksamhetens rätta föremål. Leland Monk placerar denna episod, och slumphändelsernas höga frekvens och framträdande roll i romanen som helhet, mot bakgrund av den teologiska debatt om försynen som fördes med en särskild intensitet i England under slutet av 1600- och början av 1700-talet.⁷⁴ Den ortodoxa kristna världsbilden var utmanad av å ena sidan deismens operosonliga urmakargud, en idé som gjorde kausalitet liktydig med blind nödvändighet, å andra sidan av den rena slumpen. Försynen fick utgöra svaret på denna dubbla utmaning. Inom debatten om försynen skilde man vanligen mellan en allmän försyn (där Guds vilja uttrycks i och genom naturlagarna) och en särskild försyn (där Gud utför mirakel för enskilda människors räkning). Monk menar att vad Crusoe får lära sig under sin vistelse på ön är hur man förvandlar "what seems to happen by chance into Providence"⁷⁵ och att Defoe med detta använder sig av samma retorik som de teologer som pekade på osannolika händelser som det starkaste argumentet mot slumpen och för Guds verkan i världen. Vilket slags försyn Crusoe föreställer sig är inte alltid helt klart, men överlag dominerar, enligt Monk, den allmänna

73. Defoe [1720], opag.

74. Detta och resten av stycket är baserat på Monk (1993), s. 34–41.

75. Monk (1993), s. 37.

försynen som förklaringsmodell. Som ett exempel på detta framhåller han episoden med kornet, där Crusoe ”simply replaces the idea of special Providence with the idea of general Providence”.⁷⁶

Det kan diskuteras om Crusoe i just denna passage ”helt enkelt” ersätter den särskilda försynen med den allmänna. Den subjektiva vändningen i hans tolkning gör det lika befogat att beskriva hans omtolkning som en övergång från den bestämda uppfattningen att det är ett mirakel till en mer försiktig hållning som underförstår att han inte kan veta något med säkerhet om de yttersta orsakerna. Oavsett vilket är detta ett av flera tillfällen då Crusoe ”himself discusses the possible providential significance of particular episodes”, som Peter Hulme framhåller i *Colonial Encounters: Europe and the Native Carribean* (1986).⁷⁷

Som både Monk och Hulme påpekar, i likhet med många andra, är Crusoes tolkningar emellertid inte särskilt övertygande. Ian Watt noterar att påståendena att händelser är orsakade av Guds försyn sällan stöds av själva händelseförloppet och Crusoes agerande.⁷⁸ De religiösa reflektionerna, menar han, är överlag ett överflödigt påhäng som vittnar om Defoes blott formella eftergift till puritanismens grundsatser. Dannenbergs formulering att Crusoe försöker ”convince himself” om att händelserna var ”caused by God for Crusoe’s special benefit” är även det ett typiskt vittnesbörd om att Defoes roman inte riktigt övertygar som en religiös omvändelseberättelse.⁷⁹

76. Ibid., s. 39.

77. Peter Hulme, *Colonial Encounters. Europe and the Native Carribean* (1986), s. 179.

78. Watt (1966), s. 83. Watt finner det svårt att ta Crusoes tolkningar på allvar. Enligt Crusoe är skeppsbrottet Guds straff för att han i strid med sin fars vilja lämnat hemmet. Men som Watt påpekar visar sig denna olycka i slutändan vara en välsignelse. Dessutom ger sig Crusoe sedan utan att tveka ut på nya äventyr. När Crusoe å andra sidan hävdar att Gud bistår honom, rör det sig om en hjälp i form av händelser som inte kräver något av honom.

79. Dannenberg (2008), s. 185. Dannenberg talar här om Crusoes retoriska användning av kontrafaktiska händelseförlopp. Hon exemplifierar med en annan passage, men resonemanget går ut på att förklaringen av det lyckosamma utfall som tycks vara orsakat av slumpen ackompanjeras av en reflektion över vad som lika gärna kunde ha hänt, och är dämed lika giltigt för romanens förklaring av osannolika händelser. Även i mitt exempel presenterar dessutom Crusoe

De flesta tvekar dock inte om att det är meningen att vi ska uppfatta Crusoe som uppriktig, och att Defoe i denna roman tycks vilja hävda att händelseförloppet är styrt av försynen. Men detta hävdande undergrävs av att det enbart förmedlas genom Crusoes tolkningar, vilka dels är vacklande och osäkra, dels påtagligt egennyttiga och självförhärligande.⁸⁰

Ett sätt att förstå hur det kommer sig att verkets hållning oavsiktligt misslyckas med att stödja protagonistens tolkningar är att peka på att Gud, i linje med den kommande realistiska romanens sekulära karaktär, inte är en aktör i *Robinson Crusoes* fiktionsvärld. Guds försyn, av den ena eller andra sorten, är en orsak Crusoe härleder från de osannolika händelserna. En del av det som gör de osannolika händelserna i *Robinson Crusoe* realistiska är att tolkningen av deras orsak och innebörd är en del av fiktionen, och att den utförs av en karaktär vars tolkningar inte auktoriseras av en högre instans inom verket.⁸¹ De osannolika händelsernas orsak och innebörd tematiseras därmed som en tolkningsfråga, vilket gör att även de tolkningar som via huvudkaraktären framförs med bestämdhet mera speglar människans kunskapsmässiga begränsningar än en objektivt bekräftad världsbild. Hulme sammanfattar träffande implikationen av att Crusoes reflektioner har en så framträdande roll: "When such delicate questions of interpretation are themselves turned into the very matter of fiction Providence can in no way be said to provide a privileged masterplot of the narrative."⁸²

Detta förhållande, tillsammans med den realistiska estetikens föresats att sätta individens erfarenhet och upplevelse i första rummet, innebär att intresset förskjuts något från identifikationen av agenten bakom händelsen som sådan – att fastslå om

ett kontrafaktiskt händelseförlopp: om rättorna hade förstört alla frön, eller om han tömt påsen på en annan plats, hade det inte börjat växa korn.

80. Monk (1993), s. 40f.

81. Hulme (1986), s. 179 formulerar det på detta vis: "no authorial voice, whether as overt commentator or 'implied author', is present to endorse them". Monk skriver: "there is no authoritative validation for such interpretations beyond Crusoe's own (self-)assertions", Hulme (1986), s. 41.

82. Ibid., s. 179.

det är slumpen eller Gud – till Crusoes förändrade attityd. Medan han tidigare lättvindigt konstaterade att saker bara skedde, präglas hans inställning nu av tacksamhet och förundran. Han är tacksam över att en överlevnadsmöjlighet har presenterat sig utan hans avsiktliga medverkan, och han är fylld av förundran över att orsaken, i form av en sekvens av tillfälligheter, kan vara fullt synlig och gripbar för förnuftet utan att samtidigt förlora sin mirakulösa karaktär.

Denna passage kan i en viss bemärkelse ses som emblematiske för den generella rörelsen från en konventionell mot en realistisk hållning till osannolika händelser. Vi kan notera att slumpen och Gud är förklaringsmodeller för Crusoe både i hans tidigare liv och nu. Det som förändrats består inte främst av nya förklaringar (även om den allmänna försynen eventuellt kan ses som en sådan), utan i ett fördjupat intresse. Vistelsen på ön har, som Monk påpekar, lärt Crusoe hur man omtolkar slumpen som försyn, men den har framför allt lärt honom att ta osannolika händelser på allvar.

The Wings of the Dove

Defoes sätt att låta Crusoes reflektioner utforma sig till en mindre essä om hur osannolika händelser (i livet) kan tolkas är ett exempel på ett positivt intresse för den osannolika händelsen. Denna händelse är inte införd för att intrigen kräver det, utan för att tematisera det osannolika som sådant. Ett annat, och i viss mening motsatt, uttryck för den realistiska uppmärksamma inställningen till osannolika händelser är de fall där det osannolika kommenteras i syfte att skyla över det faktum att händelsen är konstruerad för intrigen räkning. I Henry James *The Wings of the Dove* (1902) är den dramatiska konflikten beroende av att de tre huvudpersonerna, Milly Theale, Kate Croy och Merton Densher, upprättar personliga relationer två och två samtidigt som de förblir okunniga om att den andre också känner den tredje. Det låter något komplicerat, och är det också. De flesta stegen i uppbyggnaden av denna situation, alla utom ett, är elegant utförda. Kate och Merton är ett i hemlighet förlovat Londonpar och som den

kronologiskt primära relationen behöver den inte motiveras utan bara etableras som faktum. För att föra in Milly i konstellationen låter James Merton företa en arbetsresa till USA, där han gör Millys bekantskap (utan att nämna något om Kate). Nu återstår att föra samman Milly och Kate utan Mertons inblandning eller vetenskap. Ett steg på vägen är att skicka Milly på en Europaresa, så att hon i alla fall är på rätt kontinent. Efter en tid i Alperna beslutar Milly att hon vill se London, en nog så naturlig önskan med vilken James för henne ytterligare ett steg närmare Kate. Nu råkar det sig så att Susan, Millys äldre väninna, resekamrat och beskyddare, faktiskt har en – bara en – ungdomsbekant i London. Denna Maud Lowder visar sig vara Kates faster och så sammanförs således Milly och Kate i det lowderska huset och utvecklar en nära vänskap medan Merton fortfarande befinner sig i USA. Med dessa manövrer har James lyckats skapa tre emotionellt laddade relationer samtidigt som ingen av de inblandade vet om att de övriga två känner varandra. Milly och Kate nämner inte Merton, och Millys namn förekommer inte i den transatlantiska korrespondensen mellan Merton och Kate.

Det osannolika sammanträffandet i detta händelseförlopp är inte i första hand det mellan Milly och Kate, utan att Milly hamnar i ett sällskap där den enda engelsman hon tidigare har träffat är medlem. När Mertons namn så småningom nämns av Maud under en middag (i Millys och Kates frånvaro) blir detta förhållande föremål för en diskussion mellan Susan och Milly senare på kvällen. Susan hade inte kunnat motstå att berätta att hennes Milly träffat en Merton hemma i New York, och lyckats bekräfta att det rör sig om samma person, men av skäl hon inte kan göra klara för sig känner hon att hon har försagt sig. Medan Milly lyssnar till Susans omständliga och ursäktande redogörelse kommer hon fram till att sammanträffandet troligen varken är särskilt betydelsefullt eller fantastiskt osannolikt:

Whatever time this explanation might have taken, there had been moments enough in the matter now – before the elder woman's conscience had done itself justice – to enable Milly to reply that although the fact in question doubtless had its importance she

imagined they wouldn't find the importance overwhelming. It *was* odd that their one Englishman should so instantly fit; it wasn't, however, miraculous – they surely all had often seen how extraordinary "small," as every one said, was the world.⁸³

Det osannolika nedgraderas från *miraculous* till *odd*. Genom att återföra händelsen på en demonstrativt trivial erfarenhet tillbakavisas såväl övernaturliga förklaringar inom fiktionsvärlden som författarens manipulation. Sammanträffandet betyder inget mer än att den sociala världen åter en gång visar sig vara "extraordinary 'small,' as every one said". Greppet att låta en karaktär förklara ett sammanträffande, mellan släktingar eller potentiella kärlekspar, som en av vardagens små bisarra slumphändelser var inte ovanligt i den engelska 1800-talsromanen. Som Dannenberg föreslår, med avseende på Austens bruk av detta grepp, kan det ses som en "åskledare", rest för att avleda läsarens uppmärksamhet från det artificiella i det lägliga sammanträffandet.⁸⁴ Hos Austen är dock, framhåller Dannenberg, sammanträffandet som sådant också mimetiskt motiverat av den socialt kringskurna verklighet hennes fiktionsvärld speglar. Möjligheterna för respektabla kvinnor att aktivt söka passande män var små. "Coincidence", skriver Dannenberg, "plays a key role in Austen's love plots because, in a world of social constraints upon the single women, the chance encounter represents a major opportunity for furthering romantic inclinations and interests."⁸⁵ Hos Austen tjänar med andra ord sammanträffandet intrigen, en artificialitet som författaren söker neutralisera genom att låta karaktärerna uttala det läsaren eventuellt tänker, samtidigt som sammanträffandet, inte utan ironi, understryker att kvinnans tillvaro är så socialt begränsad att hon inte lämnas många andra alternativ än att hoppas på att slumpen ska föra rätt man i hennes väg.

James användning av sammanträffandet och karaktärskommentaren påminner om Austens, men med betydelsefulla glid-

83. Henry James, *The Wings of the Dove* [1902], red. och introduktion John Bailey (London, 2003), s 173.

84. Dannenberg (2008), s. 152.

85. *Ibid.*, s. 150.

ningar. Dels har James kvinnor ett större manöverutrymme än Austens, dels är de rumsliga och tidsliga avstånd som överbryggas – Atlanten som skiljer Milly och Merton, de decennier som förflutit sedan Susan och Maud senast hade kontakt – betydligt större. Sammanträffandet är således både mindre mimetiskt motiverat och mer osannolikt. Detta ställer Millys trivialisering av sammanträffandet i ett annat ljus. Med tanke på hur osannolikt och hur avgörande sammanträffandet är för upprättandet av romanens dramatiska situation framstår Millys kommentar, i än högre grad än motsvarande inslag i Austens romaner, som en åtgärd för att minska risken att verklighetsillusionen ska störas. Å andra sidan får Millys kommentar i efterhand en tragisk-ironisk, förebådande funktion. Sammanträffandet är kanske inte mirakulöst, men dess *importance* kommer definitivt att visa sig vara *overwhelming*. Den ironi som upprättas med karaktärens missbedömning är ytterligare ett drag James och Austen har gemensamt, och där skillnaden dem emellan är belysande.

Medan Austens karaktärer har en tendens att överdriva de förhållandevis oansenliga slumpmötenas märkvärdighet och betydelse, verkar Millys kommentar i motsatt riktning. Både överdriften och nedtoningen kan ses som metoder för psykologisk karakterisering. Överdriften hos Austen visar karaktärens vilja att låta fullt normala tillfälligheter förläna den trista vardagen ett romantiskt skimmer. Den är samtidigt en lätt ironisering över karaktärens tendens att se sig själv som romanhjältinna och en parodiering av motsvarande romantiska roman, vars mönster Austen både ansluter sig till och distanserar sig ifrån.⁸⁶ Millys nedtoning har en mörkare och mer oroande karaktär. Hennes kommentar har ett inslag av förnekande, vars grad av medvetenhet är svår att fastställa. Kanske värjer hon sig medvetet mot Susans uppskruvade, om än oklara, förväntningar och kanske också, omedvetet, mot sina egna dunkla förningar. I vilket fall som helst balanserar James på gränsen till det estetiskt osannolika, vilket han tycks medge genom att låta Milly presentera sin

86. För en diskussion om spänningen mellan Austens parodiering och beroende av de genrekonventioner hon parodierar, se Levine (1981), s. 69–77.

trivialiserande förklaring som en kliché ("as every one said").

Oavsett om denna typ av trivialiserande karaktärskommentarer är införda för att skyla över det faktum att intrigen är konstruerad, av ett tematiskt intresse för verklighetens sammanträffanden eller som en karakteriseringsmetod, visar de på en realistisk hållning enligt vilken denna typ av intrigelement varken kan användas naivt och obekymrat eller förkastas.

Det realistiska intresset för att diskutera olika förklaringar av osannolika händelser syns redan hos Defoe, men det blir vanligt först under 1800-talet och en särskilt intensiv fas inträder sedan runt sekelskiftet 1900 då författarna försöker förstå relationen mellan slump och olika deterministiska system utan hänvisning till Gud. Dannenberg exemplifierar intresset under denna intensiva fas med en diskussion mellan mr Beebe och George Emerson i Forsters *A Room with a View* (1908). George har oväntat träffat en bekant från sin semestervistelse i Italien på National Gallery i London. För George är detta ödet: "It is Fate. Everything is Fate. We are flung together by Fate, drawn apart by Fate."⁸⁷ Mr Beebe, som för övrigt är präst och arbetar på ett filosofiskt verk om sammanträffanden, är av en annan uppfattning:

"Let me give you a useful tip, Emerson: attribute nothing to Fate. Don't say, 'I didn't do this,' for you did it, ten to one. Now I'll cross-question you. Where did you first meet Miss Honeychurch and myself?"

"Italy."

"And where did you meet Mr. Vise, who is going to marry Miss Honeychurch?"

"National Gallery."

"Looking at Italian art. There you are, and yet you talk of coincidence and Fate! [...]"⁸⁸

För mr Beebe förklarar det gemensamma intresset för Italien både att de träffades i Italien och senare på National Gallery. Ödet har inget med saken att göra. George står emellertid på sig:

87. E. M. Forster, *A Room with a View* [1908] (New York, 1995), s. 104.

88. *Ibid.*, s. 104f.

”[Y]ou can call it Italy if it makes you less unhappy”.⁸⁹ *A Room with a View* spelar förvisso i det humoristiska registret, men som Dannenberg påpekar är detta sätt att framhäva och relativisera olika förklaringsmodeller symptomatiskt ”of a major shift in the presentation of explicational strategies within the transition from nineteenth-century realism to modernism”.⁹⁰

Osannolika händelser som mimetiskt objekt i egen rätt

The Wings of the Dove kan också tjäna som illustration av den aspekt av den realistiska framställningen av osannolika händelser som består i en fokusering på karaktärens eller karaktärernas perception och upplevelse av händelsen. Detta är i viss mening motsatsen till att skyla över händelsens osannolikhet. Istället för att konstatera fakta – att nu har detta hänt – dröjer berättelsen vid händelsen, följer detaljerat dess kognitiva och rumsliga process, steg för steg, via den karaktär som drabbas av överraskningen. James sätt att skildra hur Milly, Kate och den nyligen hemkomne Merton slutligen sammanstrålar på National Gallery (uppenbarligen platsen för oplanerade möten i sekelskiftets London) har en slow motion-liknande effekt. Beskrivningen av detta sammanträffande behöver återges extensivt för att tekniken ska framgå. När vi kommer in i handlingen sitter Milly på en bänk i en av museets salar och betraktar en grupp amerikaner, en mor och två döttrar, som kommenterar något bakom hennes (Millys) rygg:

”Handsome? Well, if you choose to say so.” It was the mother who had spoken, who herself added, after a pause during which Milly took the reference as to a picture: ”In the English style.” The three pair of eyes had converged, and their possessors had for an instant rested, with the effect of a drop of the subject, on this last characterisation – with that, too, of a gloom not less mute in one of the daughters than murmured in the other. Milly’s heart went out to them while they turned their backs; she said to herself

89. Ibid., s. 105.

90. Dannenberg (2008), s. 29.

that they ought to have known her, that there was something between them they might have beautifully put together. But she had lost *them* also – they were cold; they left in her weak wonder as to what they had been looking at. The "handsome" disposed her to turn – all the more that the "English style" would be the English school, which she liked; only she saw, before moving, by the array on the side facing her, that she was in fact among small Dutch pictures. The action of this was again appreciable – the dim surmise that it wouldn't then be by a picture that the spring in the three ladies had been pressed. It was at all events time she should go, and she turned as she got on her feet. She had had behind her one of the entrances and various visitors who had come in while she sat, visitors single and in pairs – by one of the former of whom she felt her eyes suddenly held.

This was a gentleman in the middle of the place, a gentleman who had removed his hat and was for a moment, while he glanced, absently, as she could see, at the top tier of the collection, tapping his forehead with his pocket-handkerchief. The occupation held him long enough to give Milly time to take for granted – and a few seconds sufficed – that his face was the object just observed by her friends. This could only have been because she concurred in their tribute, even qualified; and indeed "the English style" of the gentleman – perhaps by instant contrast to the American – was what had had the arresting power. This arresting power, at the same time – and that was the marvel – had already sharpened almost to pain, for in the very act of judging the bared head with detachment she felt herself shaken by a knowledge of it. It was Merton Densher's own, and he was standing there, standing long enough unconscious for her to fix him and then hesitate. These successions were swift, so that she could still ask herself in freedom if she had best let him see her. She could still reply to this that she shouldn't like him to catch her in the effort to prevent it; and she might further have decided that he was too preoccupied to see anything had not a perception intervened that surpassed the first in violence. She was unable to think afterwards how long she had looked at him before knowing herself as otherwise looked at; all she was coherently to put together was that she had a second recognition without his having noticed her. The source of this latter shock was nobody less than Kate Croy – Kate Croy who was suddenly also in the line of vision and whose eyes met her eyes at their next movement. Kate was but two yards off – Mr. Densher

wasn't alone. Kate's face specifically said so, for after a stare as blank at first as Milly's it broke into a far smile. That was what, wonderfully – in addition to the marvel of their meeting – passed from her for Milly; the instant reduction to easy terms of the fact of their being there, two young women, together. It was perhaps only afterwards that the girl fully felt the connexion between this touch and her already established conviction that Kate was a prodigious person; yet on the spot she none the less, in a degree, knew herself handled and again, as she had been the night before, dealt with – absolutely even dealt with for her greater pleasure. A minute in fine hadn't elapsed before Kate had somewhat made her provisionally take everything as natural. The provisional was just the charm – acquiring that character from one moment to the other; it represented happily so much that Kate would explain on the very first chance. This left moreover – and that was the greatest wonder – all due margin for amusement at the way things happened, the monstrous oddity of their turning up in such a place on the very heels of their having separated without allusion to it. The handsome girl was thus literally in control of the scene by the time Merton Densher was ready to exclaim with a high flush or a vivid blush – one didn't distinguish the embarrassment from the joy – "Why Miss Theale: fancy!" and "Why Miss Theale: what luck!"⁹¹

Objektivt sett är den osannolika händelsen förhållandevis vardaglig. Men istället för förklaringar av typen "the small world-effect" framhäver James händelsens osannolikhet genom att låta karaktärernas upplevelse av mötet som oväntat och omskakande dominera passagen. Merton rodnar, tappar uttrycksförmågan och kan under trycket av lika stor glädje som förlägenhet bara upprepa "'Why Miss Theale: fancy!' and 'Why Miss Theale: what luck!'". Kate är desto mer kontrollerad, men den tomma blick som möter Millys innan hon känner igen henne, som hon skiljts från bara någon timme tidigare, antyder i vilken grad även hon är överraskad att se sin väninna där.

Störst uppmärksamhet ägnas naturligtvis Millys reaktion då det är ur hennes perspektiv händelsen beskrivs. Hennes starka

91. James (2003), s. 241–43.

känsloreaktion betonas gång på gång med uttryck som "sharpened almost to pain", "she felt herself shaken by a knowledge of it", "this latter shock [...] surpassed the first in violence". Sammanträffandet är för Milly en fantastisk osannolikhet: "the marvel", "the monstrous oddity", "the marvel of their meeting". Orden kan tyckas överdrivna och skulle väl vara så om de återgav berättarens värdering av graden av osannolikhet och inte, som nu, återspeglar Millys uppfattning och tillhör hennes vokabulär. Den distans som trots allt upprätthålls mellan berättaren och Milly gör klart att hennes bedömning – om en spontan reaktion kan kallas så – inte nödvändigtvis också är den berättaren vill övertyga läsaren om. Någon ironi rör det sig emellertid inte om. Åtskillnaden mellan det förhållandevis vardagligt osannolika och karakteriseringen av händelsen som exceptionellt osannolik kan snarare ses som en illustration av att livets dramatiska och avgörande ögonblick kan ha ett oansenligt yttre. Det som för utomstående betraktare kan vara ett lustigt sammanträffande, ytterligare en anledning att förundrat konstatera hur bra liten världen är ändå, förvandlas när den med allvar betraktas inifrån till ett betydelsefullt dramatiskt skeende. Graden av osannolikhet är inte bara en objektiv-statistisk fråga utan beror lika mycket på med vilken styrka händelsen kognitivt och emotionellt påverkar de berörda. Beskrivningen av Millys sammanträffande med Morton som chockartat överraskande är inte motiverat, i alla fall inte enbart, av att det är otroligt att de skulle mötas på detta sätt, utan av hur skakad hon blir av sin egen reaktion, av kraften i de känslor återseendet av Morton framkallar, en omtumlande upplevelse som förstärks av hennes intryck att hon, i detta ogärade tillstånd, blir påkommen av Kate.

Den realistiska hållningen, i allmänhet, innefattar tendensen att bryta upp den traditionella samstämmigheten mellan hur objektivt osannolik och hur avgörande en händelse är för intrigen (i vilken mån den vänder lycka till olycka eller omvänt, eller skapar eller löser konflikter) och den reaktion karaktärerna tilldelas. Kort sagt ifrågasätts den estetiska konventionen att en stor och avgörande osannolik händelse bör motsvaras av en adekvat reaktion från karaktärerna. De händelser som traditionellt betraktas

som omvälvande behöver inte nödvändigtvis upplevas så, och vice versa.

Hos James uttrycks detta också via skildringstekniken på ett mer formellt plan, där känsloreaktionerna är starka men samtidigt exakt dokumenterade. Kontrasten är påtaglig mellan det inre tumult som i första hand, men inte uteslutande, Milly erfar och den lugna, detaljerade, metodiska redogörelsen, som anger de mötande och korsande blickarna med geometrisk stringens och rumsliga förhållanden i yards, som följer hur sinnesförnim-melser, impulser, överväganden och insikter avlöser och överlagrar varandra, som noterar hur lång, eller snarare kort, tid respektive moment tar och vad som sker samt kunde ske under dessa tidsrymder.

Till skillnad från kopplingen mellan Susan och Maud Lowder har sammanträffandet på National Gallery ingen uppenbar funktion för intrigen. James hade lätt och naturligt kunnat föra samman de tre utan hjälp av ett sammanträffande och utan överraskningsmoment. De kunde exempelvis ha mötts förberedda hemma hos Mrs Lowder. Sättet de möts på ger förvisso upphov till en omedelbar konfliktsituation, ett "predicament" i Millys karakteristik, men detta "predicament of course wasn't definite nor phraseable".⁹² Införandet av sammanträffandet bör alltså inte förstås som en lösning på ett intrigproblem utan istället som en händelse som erbjuder goda möjligheter att sceniskt framställa den psykologiska relationen och dynamiken mellan de tre, en psykologisk konstellation som James hellre uppvisar än benämner.

James behandling av sammanträffandet demonstrerar dels ett intresse för hur en osannolik händelse erfars i det ögonblick den inträffar, dels en insikt om att reaktioner på en sådan händelse kan avslöja en hel del om karaktärernas känsloliv, både för dem själva och för läsaren. Det är en oförberedd, en ogarderad Milly som här får återse Merton och det oväntade mötet framkallar en spontan och avslöjande känslerespons. Hittills har hon inte tillstått, eller varit medveten om, att hon hyser några särskilda

92. Ibid., s. 243.

känslor för Merton, men den våldsamma reaktion hon erfar när hon, utan möjlighet att förbereda sig, konfronteras med honom på museet antyder något annat.

Vanity Fair

Till en realistisk hållning till osannolika händelser hör inte bara en mimetiskt trovärdig skildring av förhållandevis vardagliga osannolika händelser och ett intresse för frågan om i vilken grad människan är styrd av tillfälligheter, utan även en realistisk syn på det egna mediets (romanens, berättelsens, ytterst språkets) förmåga att representera en utomtextuell verklighet.

1800-talets realister var högst medvetna om konflikten mellan de formmässiga egenskaper som skapade en bra historia och ambitionen att samvetsgrant säga sanningen om det samtida samhället och dess invånare. Som George Levine har föreslagit kan man se de explicit självreflexiva dragen i de stora viktoriaiska romanförfattarnas verk som ett naturligt resultat av deras allvarliga försök att skildra verkligheten som den är. Modernismen och postmodernismen skulle senare anklaga 1800-talsrealismen, vars verk nu betraktades som den "traditionella" eller till och med den "klassiska" realistiska romanformen, för att uttrycka en naiv tro på språkets möjlighet att representera en yttre verklighet. Levine menar att viktorianerna var väl medvetna om detta, och att denna medvetenhet syns i romanerna. Det som gör dem till realister är att de trots detta försökte:

No major Victorian novelists were deluded into believing that they were in fact offering an unmediated reality; but all of them struggled to make contact with the world out there, and, even with their knowledge of their own subjectivity, to break from the threatening limits of solipsism, of convention, and of language.⁹³

På annat ställe uttrycker Levine sin ståndpunkt med ännu större klarhet:

93. Levine (1983), s. 8.

If the world of the novel is to be represented as real (itself, of course, an oxymoronic condition), the first thing that has to be got straight is the difference between "reality," whatever we decide that is, and a work of literature, and the degree to which what is represented is being shaped by the author. That is to say, the realist novel has got to face the fact that it is a fiction, that it is made up – something that Thackeray does strenuously, if erratically, in *Vanity Fair*.⁹⁴

Den bekymmersamma hållningen till osannolika händelser, den litterära konvention som kanske tydligast vittnar om författarens formgivande hand, är ett av uttrycken för den "inherent struggle" som Levine menar utmärker den realistiska romanen.

Det parodiska bruket av osannolika händelser driver med andra genrens brist på originalitet och verklighetskontakt. Ibland, som i Voltaires *Candide*, kombineras parodin med en satirisk attack mot en viss föreställning om verkligheten. Förhållandet mellan verkets parodiska och satiriska aspekter kan i dessa fall sägas vara kongenialt. Såväl den skönlitterära som den filosofiska måltavlan är ju osannolik, i bemärkelsen falsk, representation. Realismens självmedvetet estetiskt osannolika händelser har, i likhet med parodin, udden riktad mot litterära konventioner. Men de har därtill ambitionen att representera verkligheten som den är, inte som en falsk ideologi eller en romantisk önskan föreställer sig den, vilket gör att hållningen till de osannolika händelserna här istället präglas av en inre konflikt. För att parafrasera Levine kan vi säga att den realistiska osannolika händelsen måste medge det faktum att den är påhittad, och samtidigt insistera på att den trots detta säger en sanning om verkligheten.

Berättaren i Thackerays *Vanity Fair* (1847–48) uppmärksammar vid flera tillfällen sin läsare på att det lika gärna kunde gått annorlunda, men att det aktuella händelseförloppet passar berättelsens krav bättre än det som inte skedde. Sådana påpekanden kan ha funktionen att förstärka illusionen att vad som händer karaktärerna sker av orsaker inom den framställda världen sn-

94. Levine, "Literary Realism Reconsidered. 'The World in its Length and Breadth'", *Adventures in Realisms*, red. Matthew Beaumont (Oxford, 2007), s. 17.

rare än som ett resultat av författarens plan för sin berättelse. De kan också ha den motsatta funktionen, att undergräva verklighetsillusionen genom att påpeka att det som sker är påhittat. När båda funktionerna tycks vara aktuella samtidigt har vi att göra med en realistisk hållning till berättelsens konventionella natur. Jag tänker ta upp två passager där Thackeray med en seriös lekfullhet aktualiserar denna dubbelhet. Den ena består av en explicit kommentar om hur nära det var att Rebecca Sharps liv tog en annan riktning och vilka konsekvenser detta skulle ha fått för berättelsen. Den andra betonar hur en historisk händelse – Napoleons återkomst från förvisningen på Elba – får oväntade och i moralisk bemärkelse orättvisa följder för Amelia Sedley.

Vanity Fair presenterar sig själv längs hela skalan från dockteater, där händelseförloppet är styrt och karaktärerna utformade av författaren, till en historia om faktiska personer som berättaren själv mött. Amelia och Rebecca, de två huvudkaraktärerna, är å ena sidan bärande element i ett artificiellt bygge, å andra sidan individer med egen vilja. I sin egenskap av berättare hävdar Thackeray ömsom att händelseförloppet ligger helt i hans händer, ömsom att han, enligt bästa förmåga, försöker redogöra för ett antal mer eller mindre löst sammanlänkade livsöden. Ibland intar han rollen som allvetande berättare och påpekar att eftersom detta är en roman har han full tillgång till karaktärernas inre, andra gånger beklagar han att de skildrade personernas tankar och känslor tyvärr är bortom hans, historikerns, räckhåll. Samma skiftande och motstridiga karaktär präglar den hållning som kommer till uttryck i berättarens värderande kommentarer om de uppträdande personerna. Han är omväxlande ömsint, cynisk, saklig, sentimental, klok, sarkastisk, ytlig och så vidare. Dessutom hörs ofta en mer eller mindre påtagligt ironisk ton, vilket gör det svårt att avgöra i vilken mån kommentarerna ska tolkas bokstavligt.⁹⁵

95. *Vanity Fairs* berättare är således uppenbart och demonstrativt en del av fiktionen, men då han förblir utan namn, kropp och historia, och hans skiftande tonfall, ironier och ambivalenser därför inte på något meningsfullt sätt kan skiljas från författarens, tar jag mig friheten att följa traditionen och, när det passar, kalla honom Thackeray. Beteckningen kan kanske bäst förstås som en förkort-

Vanity Fair vore inte en realistisk roman om det inte vore för att den metalitterära dimensionen, med sin inkonsistenta berättare och sina återkommande hänvisningar till romangenrens konventioner och sitt oscillerande tilltal samverkade med ambitionen att ge en sann bild av det samtida samhället. Mer precist är det medelklassens sociala strävanden – en klass och en strävan som också var Thackerays egen – som är skildringens föremål. På intrigens nivå tar det sig uttryck genom att begäret efter social status framställs som den dominerande drivkraften. Som George Levine framhåller är börd och adelstitlar förvisso viktiga i *Vanity Fair*, men framför allt handlar romanen om den andra källan till status: pengar.

Levine menar att en av de kritiska förändringar i det samhälle varom de realistiska, i synnerhet de brittiska, författarna under 1800-talet sökte säga sanningen var hur man ska, eller kan, förtjäna sitt uppehälle. Det gick knappast att vara "realist" (Levines citattecken) i denna tid utan att ställa protagonistens sysselsättning (*vocation*) i intrigens centrum. För genrens nya medelklassläsare var frågan "What can I do?" lika angelägen som den gamla frågan "Whom will I marry?". Levine påpekar att även om *Vanity Fair* skildrar en värld driven av aristokratiska ambitioner så är en stor del av intrigen beroende av det faktum att Becky Sharp måste förtjäna sitt uppehälle: "She tries to make it the old way, by marrying up, but she just misses, and thus for hundreds of pages her story is devoted to her quest for money."⁹⁶

Levine går inte närmare in på berättartekniska detaljer, men hans observation fångar det för mig viktiga förhållandet att Thackerays narrativa gestaltning av detta ämne är beroende av att Becky misslyckas med att gifta upp sig. Levine pekar ut samma förutsättningar när det gäller Amelias historia: "Absence of money is the fundamental fact of Amelia's story after the death of George, and all the pathos and tensions of that story depend on money's absence."⁹⁷ Det vill säga att brist på pengar, förlust

ning av Harold Blooms fras: "that supreme fiction, Thackeray the narrator", i *The Victorian Novel*, red. och introduktion Harold Bloom (New York, 2004), s. 2.

96. Levine (2007), s. 23.

97. Ibid., s. 24.

av pengar, jakt på pengar är både romanens tema och intrigens organiserande princip. Det som gör *Vanity Fair* till exempel på en realistisk hållning till osannolika händelser är det sätt på vilket Thackeray låter berättaren framställa och kommentera de avgörande ögonblick när Beckys respektive Amelias olyckliga ekonomiska situation konsolideras.

Ikapitlet ”Who Played on the Piano Captain Dobbins Bought?” besvaras frågan rubriken ställer. Det piano kapten Dobbins köpte på utauktioneringen av familjen Sedleys lösöre återbördades av honom till Amelia, den rättmätiga ägarinnan. Men framför allt besvaras den fråga som Becky och hennes make Rawdon ett flyktigt ögonblick funderade över. Börsmäklaren John Sedley, Amelias far, har uppenbarligen förlorat alla sina tillgångar, en risk som följer med yrket, men Becky och Rawdon undrar ändå över detaljerna kring ”the catastrophe which had befallen Rebecca’s old acquaintances”.⁹⁸ Orsaken, får vi nu veta, är Napoleons återkomst från förvisningen på Elba. Ett par sidor in i kapitlet summerar Thackeray orsakskedjan: ”Napoleon landed at Cannes, and Louis XVIII fled, and all Europe was in alarm, and the funds fell, and old John Sedley was ruined.”⁹⁹ Denna lakoniskt presenterade orsakskedja ger intryck av att pedagogiskt exemplifiera den allmängiltiga sanningen att krig alltid också har indirekta men nog så kännbara följder för civilbefolkningen. Det kunde vara ett skolboksexempel på hur ”den lilla människan” drabbas av storpolitiska händelser. Den kausala logiken är oantastlig. Naturligtvis skapade Napoleons återkomst oro i Europa, och naturligtvis reagerade börsen negativt på detta, och naturligtvis förlorade därmed börsmäklaren John Sedley sina investeringar. Summeringen är emellertid formulerad efter fullbordat faktum och presenteras därtill efter att Thackeray lagt sig vinn om att betona diskrepansen mellan orsak och verkan. Kapitlet inleds med en fråga:

98. William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair. A Novel Without a Hero*, red. och introduktion John Sutherland (Oxford, 1998), s. 210.

99. *Ibid.*, s. 214.

”Napoleon has landed at Cannes.” Such news might create a panic at Vienna, and cause Russia to drop his card, and take Prussia into a corner [...] but how was this intelligence to affect a young lady in Russell Square, before whose door the watchman sang the hours when she was asleep: who, if she strolled in the square, was guarded there by the railings and the beadle: who, if she walked ever so short a distance to buy a ribbon in Southampton Row, was followed by black Sambo with an enormous cane: who was always cared for, dressed, put to bed, and watched over by ever so many guardian angels, with or without wages?¹⁰⁰

Thackeray anmodar oss att se hur osannolikt och orättvist det är att Napoleons landstigning vid Cannes kunde orsaka Amelias ekonomiska och sociala fall. Han betonar det geografiska avståndet mellan Cannes och Russell Square. Han kontrasterar stora aktörer – Napoleon, Preussen, Ryssland – mot en liten oskyldig och ovetande flicka. Han ställer Amelias värld, med sina korta utflykter och små inköp, mot rörelserna på den kontinentala scenen. Han radar upp exempel på hur Amelia skyddas från omvärlden, vilket dels mäter upp fallhöjden, dels visar hur lite sådant beskydd – som Sambo med sin enorma käpp – förmår mot marknadens obevekliga och anonyma krafter. Den följande förklaringen, som jag citerat ovan, fyller i luckorna i orsakskedjan på ett realistiskt trovärdigt sätt utan att därmed motsäga att det var oväntat, orättvist och oförutsägbart att just Amelia skulle drabbas – i synnerhet ur Amelias eget perspektiv. Ingen kunde vara mindre förberedd än denna unga, inte överdrivet klarsynta, dam för vilken det är en naturlig del av livet att vara beskyddad av ”ever so many guardian angels” och som dessutom, vilket framgår någon sida senare, saknar både intresse för och insyn i faderns affärer.

Anar man inte en viss skadeglädje? Kan händelseförloppet vara utformat för att illustrera en moralisk ordning, där Amelias situation representerar en falsk, blott skenbar trygghet, och där Napoleon får stå för tillvarons krassa realiteter? I alla fall tycks det som att Thackeray inte vill dölja att han njuter av sin lös-

100. Ibid., s. 211.

ning på det berättartekniska problemet om hur den bortskämda ungens trygghet ska raseras. Han har i Napoleon, Europas store skurk och Englands ärkefiende, funnit sin *diabolus ex machina* (en plötsligt införd karaktär som ser till att det går illa för protagonisten), ett konstgrepp varpå kapitlets första mening kan läsas som en anspelning: "Our surprised story now finds itself for a moment among very famous events and personages, and hanging on to the skirts of history."¹⁰¹

Samtidigt som Thackeray påminner om att detta är fiktion och medger att läsaren eventuellt kan finna det överraskande att han utan förvarning drar in ett berömt historiskt skeende visar han sedan hur Napoleons hundra dagar är en historiskt och tematiskt motiverad del av romanens allvarliga verklighetsskildring. För det första raseras Amelias ställning inte i ett slag. Hennes fall från beskyddad dotter i en respekterad och välbärgad medelklassfamilj till ekonomiskt och socialt utsatt änka med barn sker steg för steg under en period som sammanfaller med, och på flera sätt orsakas av skeenden under, Napoleons hundra dagar. Strax efter att fadern ruinerats gifter sig Amelia med George Osborne. De två familjerna Sedley och Osborne har sedan Amelias och Georges barndom varit överens om att deras äktenskapliga förening vore bra. I ljuset av den nya situationen ändrar emellertid Georges far uppfattning (hans affärer har inte tagit skada av Napoleons återkomst, ett förhållande som ytterligare betonar det moraliskt godtyckliga i börsens och lyckans svängningar) och motsätter sig den deklassering av namnet Osborne en förening nu skulle innebära. Då George ändå gifter sig med Amelia gör fadern honom arvlös vilket senare, när George dör i slaget vid Waterloo, lämnar Amelia med enbart en mager änkepension. För det andra säger beteendet i en krigssituation något viktigt om det samhällsskikt och de värderingar som skildras. För de unga männen i *Vanity Fair* erbjuder Napoleons återkomst en välkommen möjlighet att förgylla sina militära titlar med en verklig insats (eller åtminstone närvaro) på slagfältet, och Thackeray ägnar runt 150 sidor åt att skildra militärens och den civila kontingentens tillvaro i

101. Ibid., s. 211.

Bryssel före och under slaget vid Waterloo. En poäng, svår att missa, är att livet där är till förväxling likt det hemma i London, med fester, socialt positionerande, kärleksintriger, affärer och spelande.

De metalitterära inslagen i *Vanity Fair* är genomsyrade av en tvetydig ironi. De självrefererande kommentarerna tycks både fungera som en påminnelse om att också denna roman följer genrekonventioner, vilket bland annat innebär att sannolikheten offras för en intressant intrig, och tvärtom, som ett hävdande av den egna fiktionens originalitet, där avvikelserna från konventionerna ska förstärka intrycket av att det är en sannare bild av verkligheten som här tecknas. Man kan eventuellt tycka att påståendet att Thackeray avsiktligt gör läsaren uppmärksam på "Napoleon" som ett konstgrepp, som en *diabolus ex machina*, är något tillspetsat. Thackeray påminner oss emellertid vid upprepade tillfällen om att det vi läser är fiktion, och ibland, om än inte i Amelia-episoden ovan, säger han också uttryckligen varför han fattat sina konstnärliga beslut. När det gäller intrigens behov av att huvudkaraktärerna förnekas ekonomisk trygghet är han mest explicit i sin motivering av Beckys misslyckade försök att gifta upp sig.

Rebecca Sharps försök att få Joseph Sedley att fria i början av romanen förhindras av en rad tillfälligheter. Joseph är i högsta grad intresserad och är flera gånger nära att fria. Men hans tafatt-het kräver perfekta omständigheter vilka, då de är nära att infinna sig, har en tendens att avbrytas. När Becky förtrollar Jos med sitt pianospel kunde förlovningen vara ett faktum – om de bara lämnats ensamma. Dessvärre kommer de två vännerna, George och Amelia, och stör, följda av betjänten som kommer med mat. Ögonblicket går förlorat: "If he had had the courage; if George and Miss Sedley had remained [...] in the farther room, Joseph Sedley's bachelorhood would have been at an end, and this work would never have been written."¹⁰²

Det misslyckade försöket att snärja Jos innebär att Becky får fortsätta till familjen Crawley, där en tjänst som guvernant vän-

102. Ibid., s. 42.

tar henne, och där hon tar aktiv del i kampen om den gamla ungmön miss Crawleys gunst. Miss Crawley sitter på familjens förmögenhet vilken, något alla berörda parter är väl medvetna om, hon har för avsikt att testamentera till sin brorson Rawdon. Becky ser här en ny möjlighet att säkra sin framtid. Hon lyckas också få Rawdon att gifta sig med henne, samt att göra sig själv till miss Crawleys favorit. När detta i hemlighet ingångna äktenskap kommer till miss Crawleys kännedom faller Rawdon emellertid i onåd och Becky går miste om löftet om en välbeställd framtid. I sin framställning av detta väljer Thackeray att identifiera ett avgörande ögonblick då Becky och Rawdon kunde ha fått miss Crawleys förlåtelse:

If Rawdon Crawley had been then and there present, instead of being at the club nervously drinking claret, the pair might have gone down on their knees before the old spinster, avowed all, and been forgiven in a twinkling. But that good chance was denied to the young couple, doubtless in order that this story might be written, in which numbers of their wonderful adventures are narrated – adventures which could never have occurred to them if they had been housed and sheltered under the comfortable uninteresting forgiveness of Miss Crawley.¹⁰³

I båda här anförda exempel lyfter berättaren fram vad som kunde ha hänt och varför karaktärernas otur är läsarens tur – ty, om lyckan hade stått på det unga paret sida, om de funnit sig omslutna av miss Crawleys ointressanta förlåtelse, hade denna berättelse inte existerat. (Han överdriver naturligtvis. Som den fortsatta utvecklingen visar är det knappast troligt att miss Crawley skulle ha förlåtit sin brorson även om paret väddat till henne i detta fördelaktiga ögonblick. Fast, återigen, inte heller detta är säkert. Det förekommer tillfällen då det antyds att miss Crawley skulle kunna mjukna, om bara inte mrs Bute stått i vägen för varje försoningsförsök.)

Thackeray drar uppmärksamhet till hur han låter tillfälligheter – ofta en kombination av dålig tajming och personliga

103. Ibid., s. 192.

egenskaper – stäcka karaktärernas planer, och hur detta skapar de konflikter en roman (åtminstone denna roman) behöver för att vara intressant. De två här anförda berättarkommentarerna utgår från Rebeccas intentioner, understryker hur nära det är att hon lyckas, det vill säga betonar att hennes misslyckande inte var oundvikligt, för att slutligen skifta till en självreflexiv nivå där det förklaras varför författaren inte kan tillåta att detta sker. Om Rebecca hade gift sig med Joseph hade hennes väg till tjänsten som guvernant hos sir Pitt Crawley, och det äktenskap hon ingår med sonen i huset, den utnämnde arvtagaren Rawdon Crawley, varit stängd. Hade hon, i nästa skede, lyckats få miss Crawley att förlåta Rawdon för mesalliansen hade det inte längre funnits några skäl att låta henne fortsätta den desperata jakt på ekonomisk trygghet och social ställning som motiverar hennes hämningslösa intrigerande och gör hennes historia värd att berätta.

Thackerays kommentarer har en dubbel funktion. De påpekar den berättartekniska funktionen hos vad som i fiktionens verklighet är rena tillfälligheter och undergräver således berättelsens mimetiskt realistiska anspråk. Men tillfälligheternas ingrepp i karaktärernas öden representerar också slumpen som en av de grundläggande egenskaperna i det samhälle Thackeray skildrar. Thackeray använder genomgående ett tätt kluster av närbesläktade spelmetaforer för att beskriva hur framgång och misslyckande fördelas på ett moraliskt godtyckligt sätt i det samhälle där sociala och ekonomiska ambitioner är de enskilt viktigaste styrande drivkrafterna. Att födas in i ett visst samhällsskikt tillhör ”that lottery of life” som av outgrundliga orsaker ”gives to this man the purple and fine linen and sends to the other rags for garments and dogs for comforters”.¹⁰⁴ När George går till slagfältet vid Waterloo, där han ska möta sin död, beskrivs det i spelterm: ”the great game of war was going to be played, and he was one of the players”.¹⁰⁵ Mrs Butes intrigerande med hänseende på miss Crawleys gunst och arv är likaledes ett spel: ”Bute, having

104. Ibid., s. 724.

105. Ibid., s. 372.

the game in her hands, had really played her cards too well.”¹⁰⁶
 När Rebecca hör hur Dobbin försöker få Amelia att inse att hon (Becky) inte är att lita på känner hon sig inte förorättad utan ser det istället som ”an open move in the game, and played fairly”.¹⁰⁷

Ett brett spektrum av mänskliga förutsättningar och aktiviteter faller som synes under spelmetaforen. Vilka ens föräldrar råkar vara. Socialt intrigerande. Krig. Affärsverksamhet. Biljard. Roulette. Allt är förvisso inte lika uppenbart styrt av slumpen. Ibland gör Thackeray också distinktionen mellan ”games of skill” (affärsverksamhet och socialt intrigerande likaväl som biljard) och ”games of chance” (de förutsättningar man föds med likaväl som roulette). Distinktionen är dock inte skarp. Thackeray inskräper att resultaten av de drag som görs på hjärtats, affärsverksamhetens och krigets spelplaner till ingen liten del ytterst är beroende av slumpen. Med ”livets lotteri” avses i denna roman både turen att födas in i ett viss samhällsskikt och de tillfälligheter som under livet gång orsakar lyckans omkastningar. För att gestalta detta behöver författaren emellertid styra slumpen och Thackerays metod går ut på att bland kausalt rimliga men moraliskt godtyckliga alternativ välja att aktualisera de alternativ som tjänar berättelsens syften. Och hans realistiska hållning består i han gör läsaren uppmärksam på denna dubbelhet.

Det som här betecknas realistiska osannolika händelser innefattar en mångfald av sinsemellan olika uttryck i det vidsträckta området mellan det konventionella och det parodiska. Som avslutning på detta avsnitt vill jag, med ovanstående diskussion i minne, peka på några av de viktigare sätt på vilka realismens bekymrade och allvarsamma hållning till osannolika händelser manifesterar sig.

I vissa exempel, främst Defoe och Forster, ligger tyngdpunkten mer på den existentiella än på den estetiska dimensionen. Det handlar om en osäkerhet vad gäller den osannolika händelsens orsak och betydelse, en osäkerhet som kan manifesteras genom att olika förklaringsmodeller bryts mot varandra och/eller ge-

106. Ibid., s. 409.

107. Ibid., s. 853.

nom att det osannolika relativiseras som en subjektiv kategori. Osannolika händelser, deras orsaker och de psykologiska reaktioner de framkallar diskuteras här som verkliga (icke-litterära) fenomen. Osannolika händelser används således i ett försök att direkt representera, eller åtminstone adressera, livets osäkerhet.

Det intresse för osannolika händelser som mimetiskt objekt i egen rätt, som illustrerats med James, är en annan sorts uttryck för realismens tendens att ta dem på allvar. Osannolika händelser ges större textuellt utrymme och representationen av hur karaktärerna förnimmer och reagerar på dem är mer nyanserad. Denna form av skildring har dels den immersiva funktionen att dra läsaren in i fiktionsvärlden, dels innebär den en intresseförskjutning från den osannolika händelsens intrigfunktion – de konflikter som löses eller skapas – till en trovärdig skildring av upplevelsen av det osannolika som sådant.

Det uttryck som ändå är det mest utmärkande för realismens dubbla estetiska och existentiella bekymmer – som Thackeray här fått företräda och som också kan ses som det centrala i de följade verkanalyserna – är de fall där osannolika händelser ger anledning till en tematisering av en konflikt mellan två storheter. Dessa kan ges olika namn, men några av de vanligare är litteratur och liv, språk och verklighet, berättelsens formkrav och erfarenhetens formlöshet, poetisk rättvisa och tillvarons moraliska godtycklighet.

Familjen H*** – ett sammanträffande av sammanträffanden

I Fredrika Bremers mörkare stunder stod valet, som hon efter att ha lagt sista handen vid ytterligare ett manus uppgivet skriver till Malla Silfverstolpe, mellan att låta kärleken ta sin plats eller inte skriva romaner alls.¹⁰⁸ Roman var för Bremer i stort sett liktydigt med kärleksroman, en typ av berättelse hon i likhet med många andra hyste betänkligheter inför. Förutom att dess verklighetsfrämmande skildring av stormande kärleksäventyr riskerade att inge sina unga läsarinor falska föreställningar om kärlek, bestod ju livet också av så mycket annat. Som hon betraktade romanen utesluter dess genrekonventioner både det hon i *Fader och dotter* (1858) vagt omnämner som ”något skönare, något högre” och den tillvarons prosaiskt händelselösa lunk som återopas i denna passage i *Grannarne* (1837):

Romanen destillerar – lifvet. Den gör en dag af tio år, af hundra sädeskorn en droppa spiritus. Det är dess värf. Verkligheten förfar annorlunda. De stora händelserna, de starka kärleksscenerna äro der sällsynta. De höra ej till regeln, utan till undantagen i hvardagslifvet. Derföre, du goda, sitt icke och vänta på dem. Då får du ledsamt. Sök ej lifvets rikedom utomkring dig. Skapa den i eget bröst. Älska! älska himmelen, naturen, visheten, alla goda omkring dig, och ditt lif skall bli rikt, dess luftskepp skall fyllas af friska vindar, och så småningom stiga mot ljusets och kärlekens hem.

Hvarföre jag säger allt detta? Jo, emedan jag för att hjälpa fru

108. Brev från Bremer till Malla Silfverstolpe 22.7 1843, *Fredrika Bremers brev*, del II, samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman (Stockholm, 1916), s. 353.

Werner fram med sin hvardagshistoria, (hon ville väl tillvägabrunga en roman, men det blef icke hennes lott!) nu måste uppteckna en af dessa undantagsscener, som finnas oftare i böcker än i lifvet.¹⁰⁹

Bremer låter här sin berättare artikulera den ambivalenta hållning till genrens konventioner som syns på många ställen i hennes romaner. Den utlovade vardagsskildringen får gång på gång ge sig för romanens behov av de ”undantagsscener, som finnas oftare i böcker än i lifvet”. Fru Werners brev, den ”hvardagshistoria” som utgör större delen av *Grammarne*, ”måste” ha hjälp av ett kärleksmöte skildrat, med Åsa Arpings ord, ”i ett konventionellt dramatiskt och romantiskt uppskruvat stilläge”.¹¹⁰ Motsägelsen, reell eller blott skenbar, kan enligt Birgitta Holm förklaras med att Bremer i likhet med andra av tidens romanförfattare med ambitioner, hade ett förståeligt behov av att upprätta en distinktion mellan goda och dåliga romaner. Romanens låga status som fördärlig verklighetsflykt, i bästa fall lättsam underhållning, gjorde att författare som ville göra konst av romanen behövde markera att, och på vilket sätt, deras verk höjde sig över mängden. I samma anda, men med en något annorlunda betoning, talar Arping om Bremers ”hatkärlek” till det egna mediet. Skillnaden är inte oväsentlig. Genom att upprätta en hierarki kan författaren kritisera romanen men undanta sin egen utan att göra sig skyldig till en direkt motsägelse. I hatkärleken drabbar fördömandet också oundvikligen det egna verket. Det finns i Bremers texter utrymme för båda tolkningarna. Å ena sidan kan man anföra de diskussioner som förs av karaktärer eller berättaren om hur en roman bör se ut och inte se ut, vad den kan göra för nytta och för skada, och där det inte råder någon tvekan om att den bok vi läser gör anspråk på att tillhöra den förra kategorin. Å andra sidan används inte sällan just de ingredienser som kritiseras.

Bremers ambivalenta hållning till romangenrens konventioner syns även i hennes användning av sammanträffanden, en typ

109. Bremer (2000a), s. 221.

110. Åsa Arping, ”Förlåten! förlåten, unga läsarinor!” Fredrika Bremers hatkärlek till romanen”, i *Fredrika Bremer. Föregångare och förebild*, red. Anita Widén (Södertälje, 2005), s. 86.

av osannolika händelser som, om ingenting annat, är något man oftare finner i böcker än i livet. I debutromanen *Familjen H**** (1830) förekommer en scen där två sammanträffanden inträffar samtidigt.

En parodierad familjeåterförening

I en enligt belägen stuga möts oväntat två delar av familjen H. Julie och hennes föräldrar, av berättaren Beata Hvardagslag kallade Hennes Nåd och Öfversten, har letts till platsen av en rad förtretliga motgångar. Dagens planerade visiter har samtliga, av olika anledningar, gått om intet – på en gård härjar mässlingen, på en annan är ingen hemma – och då aftonens obligatoriska testund närmar sig har en rask hemfärd blivit nödvändig för det trötta och törstiga sällskapet. Kuskens genväg leder dem till ”ett vilt och skogbeväxt ställe” där de stannar till för att låta hästarna vila.¹¹¹ Genom träden skymtar en stuga och Öfversten föreslår att de ska se om inte invånarna kan bjuda dem på te, något Hennes Nåd finner opassande och bestämt motsätter sig. När de ska återta sin färd går emellertid ett av vagnens bakre hjul sönder och de blir trots allt tvungna att söka hjälp i stugan, där de till sin stora förvåning finner Julies bror Carl. Han är där för att besöka sin hemliga kärlek, den änglalika Hermina, som lever i stugan tillsammans med sin mor, den italienska friherrinnan Eugenia, och sin styvfar baron K.

Upptakten till detta sammanträffande utgör en variation av temat romantiska förväntningar orsakade av för mycket läsning och för lite livserfarenhet. Julie, bokens representant för den något naiva romanläsande unga kvinnan, lägger skämtsamt sagans raster över deras aktuella situation. Hon stödjer faderns önskan att söka en kopp te med repliken att det ”är klart att någon Fée väntar oss der för att undfägna oss. En Fée som bjuder på thé, det rimmar ju förträffligt.” Den motsträviga modern söker hon beveka med en triptyk av frestande möjligheter:

111. Fredrika Bremer, *Familjen H**** [1830–31], red. Åsa Arping (Stockholm, 2000b), s. 84.

Dessutom, söta Mamma, sade Julie, kunde vi kanske göra en ganska intressant bekantskap. Till ex. tänk om Don Quixote ej dött av sina åderlätningar, såsom man utspridt, men rest upp åt norden, bosatt sig här med sin sköna Toboso, och nu toge emot oss [...]. Eller kunde vi träffa en Eremit, som berättade oss sina öden, eller en förklädd prins [...].¹¹²

Medan den konventionella osannolika händelsen inte gör några anspråk på verklighetstrohet och den parodiska explicit betonar att den följer ett litterärt mönster, har den realistiska osannolika händelsen en ambivalent inställning till den egna textens mimetiska anspråk. I det här fallet fungerar Julies juxtaposering av den aktuella situationen och fantasifulla scenarier med sin naturliga hemvist i sagans värld som en markering att författaren är medveten om att episoden följer icke-realistiska litterära konventioner. Att Julie till viss del förstår sin verklighet genom sin fiktionsläsnings raster är ett motiv som etableras redan i hennes brev till Beata i bokens första del. Hon använder där sagans form för att informera Beata om den kris familjen genomgår med anledning av Emilias stundande bröllop. Brevet har ett strukturellt drag som kan läsas som en modell för hur *Familjen H**** i sin helhet tar sig an relationen mellan saga och verklighet. Båda representeras, tydligt åtskilda. Julie berättar först en saga om den sköna Elimia som vid födseln omsvärmas av ett tjog nådiga féer, däribland Fée Prudentia som ger Elimia gåvan att vara ytterst försiktig, ”ja äfven kinkig uti valet af en make”.¹¹³ I giftasvuxen ålder avvisar den sköna Elimia elva friare för att tacka ja till den tolfte, den ädle Almanzor och lider sedan helt utan rimlig anledning obeslutsamhetens kval. Efter detta ger Julie Beata sagans nyckel; ”med några drag af min penna förvandlar jag alla mina omnämnda personnager, gör *förr* till *nu* och sagan till sanning”.¹¹⁴ Elimia är ingen mindre än hennes syster Emelie, Amanzor den unge älskvarde Algernon S*** och Fée Prudentia ”ej annat än vankelmodet och obeslutsamheten som så starkt bemäktigat sig

112. Ibid., s. 85.

113. Ibid., s. 15.

114. Ibid., s. 17.

Elimias hjärta".¹¹⁵ Grundformeln kan sägas vara att visa hur ett stycke verklighet ter sig i sagans dräkt, och detta utan att riskera en sammanblandning. Även om sanningen kan berättas i sagans form, även om en översättning är möjlig, bör det stå klart vilken genre som begagnas. Den försåtliga fikcionalisering av verkligheten som vidlåder allt berättande kan inte sägas vara ett tema hos Bremer.

Den tydliga separationen upprätthålls romanen igenom, men de realistiska och romantiska partierna ligger ibland så nära inpå varandra och växlar med en sådan fart att helhetsintrycket likväl blir osäkert. Det rör sig om en typ av mix av romantik och realism som med sina halsbrytande stilväxlingar har en formellt sett större likhet med C.J.L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* än med Walter Scotts historiska romaner. De oförenliga benämningarna på stugan, vardagsskildringens grå hus respektive sagans skogspalats, är ett exempel. Tvärt emot vad man kunde förvänta sig är det inte Julie utan Öfversten som använder uttrycket "skogspalats". Julie ser ett "gråhvit [...] hus", medan Beata dämpar koloriten och krymper byggnaden ytterligare och skriver "det lilla grå huset".¹¹⁶ Om Beata i sin egenskap av romanens berättare står för den riktiga beskrivningen är stugan en högst prosaisk plats som Öfversten och Julie på olika sätt knyter sagolika förhoppningar till.

Öfversten vill som sagt ha te. Det finns knappast några skäl att tro att hans önskan inte kommer att uppfyllas, och han får mycket riktigt också sin efterlängtdade dryck. Trakteringen är emellertid påver, med grå melass istället för vitt raffinerat socker, det enklaste Rörstrandsporslin och inget tilltugg. Diskrepansen mellan skogspalatsets tejudande fé och det lilla grå husets torftiga substitut dämpar dock inte Öfverstens glädje över att äntligen få sig en kopp. Julie tror, å sin sida, naturligtvis inte på allvar att de ska möta riddare, eremiter eller förklädda prinsar. Det ligger alltså en lätt ironi i att verkligheten faktiskt, om än selektivt och med förskjutningar, infriar Julies skämtsamt framkastade scenarier.

115. Ibid.

116. Ibid., s. 84, 86.

En översättningsnyckel av samma slag som den hon själv använde i sitt brev till Beata skulle kunna se ut på följande sätt. Don Quixote och Dulcinea från Toboso är Carl och Hermina. Påståendet kan kräva en förklaring. Att Carl kan förstås som en riddare är en idé som utvecklats av Birgitta Holm. Holm läser *Familjen H**** som komponerad av fyra kärlekshistorier skrivna i olika ”koder”. Emilias och Julies är i huvudsak vardagsrealistiska, Elisabeths tragisk-melodramatisk, och Carls idyllisk-romantisk med en ordentlig dos av ”riddarroman”. Holm pekar dels på kapitlet ”Cornetten, Cornetten, Cornetten”, där Carl rider i sporrsträck mellan gårdarna för att undsätta sin bortrövade Hermina, dels på inledningen till ”Vår och kärlek” där Beata, innan hon vädrar ut de svärmande keruber som invaderat hennes rum och återtar kontrollen över sin romantiskt skenande penna, skriver att ”en klar vårsol [...] dubbade med gullgula strålar Cornett Carls ögonlock”, vilket får ”[s]värdordsens stjernor” att skimra ”för hans drömmande syn”.¹¹⁷ Carl kan inte sägas vara Don Quixote exakt – han är exempelvis inte tokig –, men berättelsen om hans kärleksäventyr begagnar ett språk och innefattar ingredienser som alluderar tydligt nog på parodiskt hållna riddarromaner. Hermina motsvarar Dulcinea på två sätt. Hon är precis så vacker och renhjärtad som Dulcinea i Don Quixotes fantasi, och hon har de facto ”rest upp åt Norden”, om inte från Spanien så väl från Italien.

Bremers realistiska hållning består i att uppställningen mellan litterära klichéer och prosaisk vardagsverklighet präglas av en ambivalens. Att den romantiska fantasin representeras såväl av sagans generiska eremit och förklädda prins, som av gestalter från Cervantes parodi på riddarromanen ger redan det dubbla signaler. När ett slags äventyr, med en ”Don Quixote” och en ”Dulcinea”, faktiskt inträffar är det oklart vilken relation som därmed är upprättad mellan saga och sanning. Innebär Herminas sköna uppenbarelse och Carls, i denna aspekt, verklighetsbaserade svärmeri att Bremers berättelse ställer sig på Don Quixotes sida gentemot Cervantes? Eller fortsätter Bremer i Cervantes

117. Ibid., s. 108.

fotspar och lägger parodi på parodi? Är stugan ett grått hus eller ett skogspalats? Stugans interiör kan ses som en *mise en abyme* av hur romanen i sin helhet behandlar relationen mellan vardag och romantik. Bremer beskriver två rum. Det första är ”litet” och ”uppfyllt på alla sidor med tvätt”.¹¹⁸ Struket och ostruket ligger omvärtannat, luften är het och ångar emot besökarna ”som ur en eldad ugn”. Nästa rum Julie, Öfversten och Hennes Nåd stiger in i är av en helt annan karaktär, inrett med luxuösa attiraljer, ”vackra krystaller, blomster-urnor, speglar och andra onyttigheter”.¹¹⁹ Deras första intryck av Hermina och hennes mor går i samma stil som rummet de befinner sig i. Modern beskrivs som ett ”majestätiskt och i svart siden och spetsar praktfullt klädt fruntimmer” och Hermina som en ung flicka ”så englalik skön, att man var färdig att betvifla dess varelses jordiskhet”.¹²⁰ Stugan inrymmer således både det prosaiska och det romantiska, prydligt separerat i två olika rum. I likhet med utformningen av stugan gör romanen *Familjen H****, där olika textpartier är skrivna i olika genrer, ett intryck av att vilja lösa motsättningen mellan realism och romantik inte genom en stilmässig kompromiss, ett mellanläge som kan beskrivas antingen som en dämpad romantik eller en idealiserad realism, utan genom att ge båda plats.

Detta strukturella drag återfinns på alla nivåer i vår episod. Stugan är ett litet grått hus och ett sagopalats; stugan innehåller ett prosaiskt och ett romantiskt rum; karaktärerna i det romantiska rummet är både sagogestalter och verkliga människor, det senare tydligast framhävt hos Hermina i sin roll som verklighetens motsvarighet till Don Quixotes, inte Cervantes, fantasidam. Verkets problematiska förhållande till romanens konventioner tar sig detta tvetydiga uttryck även vad gäller de två sammanträffandena som sker i stugan. Det första skildras på följande sätt.

Under det Hennes Nåd gick fram till soffan, stadnade hon och neg mycket artigt för en herre, som hittills stått till hälften skymd af

118. Ibid., s. 86.

119. Ibid.

120. Ibid.

fönstergardinen, men som nu steg fram, tog den bestörta Hennes Nåds hand, ruskade den och kysste den, i det han skrattande men ej utan förlägenhet sade: ”söta Mamma!” Det var ... Cornetten [Carl]!

Hennes Nåd sade blott, ”herre Gud!” och satte sig ned helt hastigt och helt betagen i soffan, med händerna hopknäppta och blicken stirrande på sin son. Öfversten spärrade upp ögonen, gjorde en högst komisk grimace, men sade intet. En slags förlägen orolig spänning uppstod i sällskapet. Cornetten, hvilken isynnerhet tycktes stå som på nålar, gick snart ut för att tillse om vagnens iordningsättande.¹²¹

En del av realismen i Bremers sammanträffande består i karaktärernas reaktioner när de känner igen varandra. Det rör sig varken om en euforisk eller tragisk igenkänning. Nyckelordet är istället förlägenhet. Scenens emotionella mellanläge – en besvärande social situation präglad av förlägenhet istället för romanesk lycka eller tragisk katastrof – motsvaras av sammanträffandets relativt ringa betydelse för intrigens utveckling: Carl har inte varit separerad från sin familj i mer än en halv dag, och de skulle hur som helst återförenas senare på kvällen. Sammanträffandets närmast liggande berättartekniska funktion är att låta introducera Hermina för familjen utan att Carl sviker sitt löfte att hålla hennes och hennes mor Eugénias och styvfar baron K:s existens hemlig. Men att det sker med ett sammanträffande istället för att exempelvis någon uppmärksam granne kommit med skvaller har inga avgörande konsekvenser för intrigen. Familjen kom visserligen, vilket framkommer senare, i ett känsligt ögonblick – då Carl just har upptäckt att han har en rival, fideikommissarien Genserik G –, men att familjens upptäckt sker på detta sätt och vid denna tidpunkt påverkar inte utvecklingen av Carl och Herminas kärleksrelation.

121. Ibid., s. 87.

Gamla fiender möts igen – ett konventionellt men beslöjat sammanträffande

Bremer har ytterligare en överraskning i beredskap, ytterligare ett sammanträffande som döljer sig under det mellan familjen och Carl. I den epilogartade avrundning där alla mysterier klaras ut avslöjas att Öfversten och baron K har ett gemensamt förflutet som ungdomsfiender. Scenen i skogsstugan bär således på två sammanträffanden, ett öppet mellan Carl och familjen och ett för läsaren dolt mellan Öfversten och baron K.

Medan det första sammanträffandet är en lekfull turnering av en litterär konvention har det senare en annan sorts ambivalent status. I likhet med den konventionella osannolika händelsen tematiseras inte detta sammanträffande som en händelse av ett slag som är vanligt i litteraturen men ovanligt i livet. Vidare sammanförs här två personer som varit separerade en längre tid och som inte hade någon anledning att tro att deras vägar åter skulle korsas. Mötet är följaktligen i betydligt högre grad oförutsägbart och mer statistiskt osannolikt än sammanträffandet mellan Carl och familjen. (Än mer osannolikt är sammanträffandet mellan de två sammanträffandena.)

Å andra sidan är dess funktion, till skillnad från den konventionella osannolika händelsen, inte helt uppenbar. Den påverkar, såvitt jag kan se, endast ett moment i konfliktens utveckling och det är att Öfverstens antipati gentemot baron K förklarar hans vägran att bistå Carl med de tiotusen riksdaler han behöver för att rädda Hermina från ett påtvingat äktenskap med Genserik. Situationen är följande. Baron K har förlorat sina sista tillgångar i en konkurs och gömmer sig från kreditorerna i skogsstugan. Han drar på sig ytterligare skulder genom spel och ställs slutligen inför valet att betala eller arresteras. Genserik är en välbeställd ung man och baronen lovar honom Hermina mot att denne löser ut hans skulder. Hermina vägrar först, men ger sedan vika för baronens och moderns vädjanden. Hon ber om tre dagars betänketid, informerar Carl om situationen, och insjuknar. Genserik drar sig emellertid ur då han inser vidden av Herminas motvilja och omfattningen av styvfaderns skulder, och baron K ser ingen annan

utväg än att ta med sig Hermina och Eugenia och fly landet. Då Eugenia förutspår att flykten kommer att göra dem till ”ett rof för nöd och elände”¹²² ber hon Hennes Nåd att ta hand om Hermina. Dels är Hermina för sjuk för att resa, dels vill Eugenia bespara flickan de umbäranden hon ser som oundvikliga.

På så vis hamnar Hermina hos familjen H, och med baron K och Eugenia borta ur bilden har hon och Carl blivit fria att förlova sig utan hjälp av några solkiga pekuniära uppgörelser. Men detta dramatiskt nödvändiga hinder för de älskandes förening hade också kunnat bestå i att Öfversten inte var i besittning av det erfordrade kapitalet. Ett rent ekonomiskt motiv hade varit realistiskt trovärdigt med samma konsekvenser. Öfverstens fiendskap med baron K är dock ett dramatiskt sett lämpligare hinder än hans brist på reda kontanter, eftersom det tillför en psykologisk och moralisk dimension av visst principiellt intresse.

En avvikelse från den konventionella osannolika händelsen är det udda tilltaget att inför läsaren dölja ett sammanträffande som är känt för de berörda parterna. Det är förvisso ett säkert sätt att undvika risken att sammanträffandet uppfattas som estetiskt osannolikt, men man avhänder sig samtidigt möjligheten att utnyttja sammanträffandets potential att engagera läsaren. Sammanträffandet är ett effektivt narrativt grepp, inte minst för att det på ett förhållandevis enkelt sätt kan användas för att skapa kognitiv diskrepans. Sammanträffandet har tre kunskapssubjekt – de två karaktärerna och läsaren – samt tiden som parametrar att spela med, vilket ger en mängd variationsmöjligheter. Mellan karaktärerna kan igenkänningen vara ensidig eller ömsesidig, omedelbar eller fördröjd. Läsarens kunskap om sambandet mellan karaktärerna kan sammanfalla med en eller båda karaktärerna, föregå eller efterfölja karaktärernas igenkännande av varandra (eller den enes av den andre). Med dessa parametrar kan man framkalla önskade läsareffekter såsom spänning (när ska de inse, vad händer då, vad händer om de inte i tid förstår vem den andre är?), nyfikenhet (vari består deras gemensamma förflutna,

122. Ibid., s. 182.

vad betyder det, finns det någon förklaring till att de nu möts?), överraskning och kognitiv-voyeuristisk njutning.

Avvikelser från det traditionella sammanträffandet

Båda sammanträffandena i *Familjen H**** kan läsas som lätta avvikelser från det slags sammanträffande som konstituerar vad Dannenberg kallar den traditionella sammanträffandeintrigen:

In the traditional coincidence plot, the paths of characters with a previous connection intersect in the space and time of the narrative world in apparently random and remarkable circumstances and through no causal intent of their own.¹²³

”Traditionell” ska inte förväxlas med ”konventionell” såsom den senare termen används i denna undersökning. Det slags sammanträffande som Dannenberg i första hand avgränsar det traditionella emot är det analoga, i vilket sambandet inte består i en historisk koppling utan i likhet. Det analoga sammanträffandet baseras på ”similarity” istället för ”previous relationship”, exempelvis samma namn, födelsedatum eller ett snarlikt utseende. Hon delar upp den traditionella sammanträffandeintrigen i tre huvudfaser: (A) de sammanträffande karaktärernas tidigare relation (deras förhistoria); (B) mötet mellan karaktärerna, deras tidliga och rumsliga sammanträffande i den framställda världen; (C) igenkänningen, en kognitiv process där karaktärerna känner igen varanda (upptäcker/inser vem den andre är).¹²⁴

Det är, betonar Dannenberg, i förloppet mellan mötet och igenkänningsprocessen som sammanträffandeintrigens ”narrative power” ligger. Givet definitionen av den traditionella sammanträffandeintrigen är emellertid samtliga tre faser nödvändiga. Utan en tidigare relation (A) kan en igenkänning (C) inte komma till stånd. Ytterligare ett villkor är att den tidigare

123. Dannenberg (2008), s. 94.

124. Ibid., s. 94.

relationen (A) inte får ge upphov till, eller i tid eller rum ligga för nära, själva mötet (B) eftersom det är frånvaron av ett normalt och begripligt kausalt samband som konstituerar "the essential uncanniness of the coincidence". (Sammanträffandet mellan Carl och familjen uppfyller alltså inte detta kriterium till fullo.)

De huvudsakliga tidigare relationerna består enligt Dannenberg av vänskap, kärlek, blodsband eller fiendskap. Av dessa är det blodsband och fiendskap som representeras i våra sammanträffanden i *Familjen H****. Återförening av familjemedlemmar är den kategori, menar Dannenberg, som på grund av familjens centrala roll vad gäller mänskliga relationer har störst emotionell potential. Denna intrig kan följa ett positivt euforiskt mönster (Fieldings *Tom Jones*, Brontës *Jane Eyre*, Dickens *Oliver Twist*) eller ett negativt dysforiskt (Sofokles *Kung Oidipus*, Defoes *Moll Flanders*, Lewis *The Monk*). Den dysforiska intrigen involverar (som synes av exemplen) ofta incest, medan den euforiska ger protagonisten en identitet, en känsla av hemhörighet i världen, samt höjer hans sociala, och gärna ekonomiska, status. Som redan nämnts ger Bremer detta "age-old motif of joyous family reunion" en ironisk twist i sammanträffandet mellan Carl och familjen, vilket signalerar ett avståndstagande från *romance*-genrens konventioner.

När det gäller återföreningen av fiender skriver Dannenberg: "The coincidental encounter involving enemies is the least widely used but nevertheless narratively highly effective combination, since it can evoke extreme states of fear and menace."¹²⁵ Den känsloreaktion Dannenberg talar om här syftar i första hand på karaktärernas reaktioner, och i andra hand på läsaren i den mån hen lever sig in i karaktärernas upplevelse. Bremer tycks avstå från att utnyttja den potential som finns i sammanträffandet mellan fiender. De tre faserna finns där och följer det konventionella mönstret, men Bremers användning avviker genom att sammanträffandets art och de konsekvenser det får för intrigen inte framgår förrän på slutet. Istället för att låta läsaren uppleva det obehag den ena eller båda av fienderna känner, låter scenen

125. Ibid., s. 96

blott antyda en spänning mellan Öfversten och baron K. Vid en omläsning, med den retrospektiva kunskapen om deras tidigare relation, framgår nämligen att Bremer representerar både sammanträffandet och igenkänningen i episoden:

Öfversten, som med pröfvande blickar mätte den nykomne, tilltalade honom med en fråga om väderleken. Vid ljudet af denna röst vände sig den obekante hastigt om, betraktade skarpt frågaren, och en blek rodnad färgade hans förfallna kinder, i det han svarade, utan att tyckas veta hvad han sade, ”ja, ja . . . det regnar ej mer, . . . man kan ge sig ut på vägen!”¹²⁶

Igenkänningen sammanfaller med mötet, men igenkänningen ges ändå utrymme i egen rätt genom att via yttre tecken skildras som en kognitiv process snarare än att presenteras som ett faktum. Öfverstens ”pröfvande blickar” följs av hans beslut att tilltala mannen, och baronens reaktion framställs i tre steg: han betraktar skarpt Öfversten, bleknar och får slutligen ur sig ett aningen förvirrat svar. Att Öfversten och baronen känner igen varandra, och att det inte är ett hjärtligt återseende, är således antytt i denna utväxling. Men konflikten är inte särskilt starkt framhävd, och Beata, som vanligen är noga med att uppmärksamma läsaren på de gåtor berättelsen rymmer, förbigår denna utan kommentar.

I vanliga fall där fördröjd igenkänning används, följer eller föregår läsarens kunskap karaktärernas. När läsarens kunskap föregår karaktärernas har vi en kognitiv diskrepans som kan vara ett effektivt berättartekniskt grepp, allra effektivast när det kombineras med kognitiv diskrepans mellan karaktärerna. Ett exempel på detta ger *Prinsessan de Clèves* där ett antal scener bygger på olika kombinationer av kunskap och okunskap. När Madame la dauphine berättar för madame de Clèves och Nemours att hon hört en historia om en kvinna som för sin make bekänt att hon älskar en annan man är det en fascinerande scen för läsaren som utifrån sin privilegierade kunskapsposition kan beskåda spelet

126. Bremer (2000b), s. 89.

mellan tre karaktärer som vet olika saker. Madame la dauphine känner inte någon av de inblandades identiteter, madame de Clèves vet vilka de är men måste låtsas okunnig, medan Nemours dessutom vet att madame de Clèves inte vet att han vet. En genre där sammanträffanden och kognitiv diskrepans utgör ett närmast konstituerande inslag är renässansens herderoman, där familjemedlemmar och älskande möter varandra förklädda till herdar eller till det motsatta könet och till läsarens förtjusning eller förskräckelse (beroende på vilka missförstånd som uppstår) talar om kärlek utan att veta vem de talar med.

Bremers omkastning av den kognitiva diskrepansen innebär att sammanträffandet mellan Öfversten och baron K knappast kan vara avsett att väcka läsarens nyfikenhet, spänning, emotionella engagemang eller kognitiv-voyeuristisk njutning.

En förklaring ligger i att se Beata Hvardagslag som romanens homodiegetiska berättare, och att Bremer därför inte kan informera läsaren om mer än Beata vet. Bremer tar förvisso inte alltid denna formella begränsning på något större allvar, men i denna scen är Beata närvarande och hennes redogörelse går inte utöver vad hon som ögonvittne kan rapportera. Denna realistiska motivering förslår dock inte riktigt för att motverka intrycket av att Öfverstens och baronens gemensamma förflutna antingen är ett underutnyttjat eller onödigt infall av författaren. Det ligger nära till hands att se det som en något klumpig konstruktion vars funktion är att mildra det flyende parets lidanden och rädda romanens försoningstema från en besk eftersmak. Ty *Familjen H**** ska ha ett lyckligt slut och även om baron K bör få ett välförtjänt straff för sitt försök att sälja Hermina till Genserik så är romanens försoningstema inte betjänt av att Eugenia tillsammans med baron K utlämnas till ett alltför grymt öde. Dessutom ställer denna upplösning Öfversten i god dager. Han ger sin forna fiende en ordentlig minnesbeta samtidigt som han får demonstrera medmänsklighet.

Under den ironisk-realistiska behandlingen av sammanträffandet mellan Carl och familjen och det demonstrativa avståndet från att utnyttja den dramatiska och emotionella potentialen i sammanträffandet mellan Öfversten och baronen tycks ligga en

struktur som i grunden är romantisk – romantisk i den mening-
 en att den uttrycker en moraliskt ordnad värld där osannolika
 sammanträffanden är ett acceptabelt medel för att åvägbringa
 ett lyckligt slut och en harmonisk helhet. Med harmonisk hel-
 het syftar jag på att det i slutet, efter att det står klart att Carl
 och Hermina kommer att förenas i äktenskap, framgår att under
 berättelsens yta har hela tiden funnits ett samband som förenar
 karaktärerna i ett större nätverk, i vilket även Hermina och Carl
 visar sig ha en indirekt gemensam förhistoria i form av att hen-
 nes svärfar och hans far är forna fiender. Det rör sig om den typ
 av euforisk sammanlänkning med vilken världen visar sig hänga
 samman på ett förunderligt vis som, enligt Dannenberg, är ett
 utmärkande romantiskt drag i inte minst den viktoriaiska roma-
 nen. I *Familjen H**** saknas dock såväl den viktoriaiska roma-
 nens euforiska igenkänningar som dess mer eller mindre direkta
 hänvisningar till ett välvilligt universum som förenar samstämda
 själar.¹²⁷ Det förunderliga i sammanträffandena är nedtonat och
 nätverket tycks inte i första hand vilja demonstrera hur översinn-
 liga naturkrafter förenar samstämda själar. Enligt Bremer själv
 var romanens syfte att visa hur familjer kan hålla samman även
 när de drabbas av svårigheter:

Familjen är ett litet samhälle hvilket (äfvén innom det lyckligaste)
 störningar medförda af tidens och händelsernas omvexlingar mås-
 te inträffa. Men om dygd grundad på principer finnes hos famil-
 lens öfverhuvud, om kärlek och vänskap förena alla dess medlem-
 mar skall aldrig *söndring* kunna uppstå.¹²⁸

Detta uttalande ligger i romantisk riktning, men kan mer precist
 förstås som ett uttryck för den idealrealistiska estetik som sökte
 skildra en i ideal riktning beskuren vardagsverklighet. Bremers
 beskrivning gör gällande att hennes roman är realistisk eftersom
 den skildrar en samtida medelklassfamilj och idealistisk eftersom
 villkorssatsen ("Men om") postulerar att familjen framställs i sitt

127. Dannenberg (2008), s. 153f.

128. Brev från Bremer till Carl Gustaf von Brinkman 24.10.1831, *Fredrika Bremers brev*, del I, s. 152

ideala tillstånd, där kärlek och vänskap förenar samtliga medlemmar och där dygd grundad på principer präglar familjens överhuvuden. Familjen H är en bild av idealsamhället vars yttersta mål är sammanhållning och där kärlek, vänskap och goda principer är medlen. Det är i det här sammanhanget värt att notera att baron K är styvfar och att hans position utanför familjen kan läsas som att söndringen är av extern snarare än immanent natur. Det finns inga genuint interna konflikter i den goda familjen – i det goda samhället – utan det är ”tidens och händelsernas omväxlingar” som hotar sammanhållningen.

Den hållning *Familjen H*^{***} uppvisar gentemot sammanträffandena utgör ett realistiskt gränsfall. Det första sammanträffandet, mellan Carl och familjen, ligger nära det parodiska. Det turnerar ett konventionellt motiv och påminner i denna aspekt om *Candides* och *Kunigundas återförening*. Där Voltaire låter besvikelse ersätta den lycka som man kan förvänta sig när de älskande väl får varandra, spelar Bremer ut sin familjeåterförening mot den euforiska dito som finns i *romance*-genren. Den har dock inte funktionen att visa upp sin egen, i negativ mening, fiktionaltitet. Sammanträffandet mellan Öfversten och baron K ligger istället nära det konventionella, då det tjänar den moraliska ordning som den bremeriska idealrealismen vill gestalta. Men det är trots allt dolt, vilket antyder att Bremer inte använder det obekymrat. *Familjen H*^{***} är en roman som kämpar med sina osannolika händelser, som inte kan eller vill avvara dem. Detta obeslutsamma vacklande mellan en konventionell, parodisk och realistisk hållning är i sig ett tecken på att författaren skriver under inflytande av en realistisk norm där osannolika händelser av denna typ är estetiskt tveksamma.

Ung kvinna i nöd – ett fall av *deus ex machina* i *Skällnora Qvarn*

I den dramatiska finalen av Carl Jonas Love Almqvists folkklivsskildring och kriminalhistoria *Skällnora Qvarn* (1838) befinner sig den kvinnliga huvudpersonen, pigan Brita, i yttersta nöd. Hon är fastsurrad på en stock som sakta men obevekligt närmar sig sågverkets roterande klinga. Skurken, Jan Carlson, som med detta förtvivlade tilltag sökt pressa Brita att vittna falskt vid tinget, kan inte längre hejda förloppet då han har halkat och krossat huvudet. Det finns bara en mänsklig varelse till i närheten av det ensligt belägna sågverket denna natt, en vandrare som under sina strövtåg i den uppländska landsbygden blivit indragen i dramat. Men han balanserar som en hjälplös åskådare på den just sammanrasade brons sista kvarstående pelare. Allt hopp tycks vara ute. I samma ögonblick sågklingans tänder gör sin första rispa i flickans fötter dyker emellertid en fågel upp och stöter till en träflisa som faller ned i maskineriets system av kuggjul och stoppar sågen. Vandraren, som också är historiens berättare, skildrar händelsen för sin vän Adam:

Kan du förklara något här i världen, min vän, så öva dig nu på en hemlighet. Den mörka fågeln – korp, skata eller kråka – jag vet ej –

Han flög lätt, tigande och hurtigt än hit, än dit i kvarnen. Vid Britas rop flög han åt sidan, och –

Det jag nu har att berätta, skedde så hastigt som i en blink; men likväl måste jag, för att göra saken begriplig, först påminna dig om en sågqvarns byggnadssätt, helst då den, som här, är ett vexelverk. Du vet, att innanför Vattenhjulet sitter Stjernhjulet, emot hvars små, fina jernkuggar svarar ett ganska litet hjul, kalladt Trillen, beläget längst ned i qvarnens Källare (jag nyttjar bondbenämningarna), och hvilka drifves af Stjernhjulet. Trillen förer omkring den

bom, i hvars andra ända Väfven (eller Armen) sitter, hvilken, åter, drifver Ramen med sjelfva Sågbladet upp och ned. Hvad hände nu? När fågeln for åt sidan, kommo hans vingar och fötter häftigt åt en spån eller liten brädända, liggande framme vid Stjernhjulet, nära öppningen, som går genom qvarnhusets bottnar. Spånen for ned i öppning, kom ända ned i källarrummet, och slant der emot nedersta bommen åt sidan så, att han störtade in emellan sjelfva Trillen och Stjernhjulet. Följden var gifven och ögonblicklig: kuggarne kunde ej nu gripa i hvarann: hela mekaniken stod.¹²⁹

Passagen börjar med en utmaning – eller, så det kan det också ses, med överräckandet av en gåva. Händelsen som berättaren är i färd med att återge presenteras som en hemlighet att öva på, ett mysterium som i kraft av sin oförklarliga men innebördsdiga karaktär är värd uttolkarens mödor även om ett definitivt svar kanske inte står att finna i denna världen. Sedan följer i tur och ordning en detaljerad redogörelse för händelsens specifika mekaniska förutsättningar, något som ska göra ”saken begriplig”, en beskrivning av händelsens synliga, materiella förlopp, och resultatet: ”hela mekaniken stod”. Flickan är räddad. På ett plan är saken glasklar. Textens adressat, vandrarens vän Adam och vi, Almqvists läsare, vet verkligen precis hur Brita undgick att slitas sönder av sågklingan. Men hemligheten, det föregivet oförklarliga, lämnas utan vidare kommentarer. Vad betyder det att hon räddades just på detta sätt?

Om Almqvist avsåg att fågelns ingripande skulle läsas som ett centralt och betydelsebärande element, eller, översatt till denna undersöknings terminologi, som en osannolik händelse som väcker någon form av existentiell frågeställning, får han sägas ha misslyckats. I alla fall om man ser till den del av receptionen som är tillgänglig, det vill säga den som finns dokumenterad i form av skriftliga kommentarer.

Kritiken utmärks generellt av en dubbelhet med å ena sidan lovord över den realistiska miljö- och personschildringen, å den andra en irritation över intrigens många osannolika inslag där

129. C. J. L. Almqvist, *Skällnora Qvarn* [1838], i *Törnrosens bok*, band VIII–XI, Samlade Verk 8, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1996), s. 374f.

räddningen av Brita är den enskildhet som ådragit sig mest klander. Bertil Romberg skriver i förordet till den senaste textkritiska utgåvan att novellen ”är mycket spännande, men det är tydligt att Almqvist måst ta till en *deus ex machina* i korpgestalt för att klara upplösningen”.¹³⁰ För Göran Hägg är romanen paradexemplet på att Almqvist aldrig lyckades lära sig att bygga upp en medryckande, trolig handling i Charles Dickens och Eugène Sues stil. De ”orimliga sammanträffandena” och ”bisarra slumpräddningarna” tyder, föreslår han syrligt, på att Almqvist trodde ”att det är själva nödlösningen som ger följetongsromanen spänning”.¹³¹ Tidigare under 1900-talet berömmar Henry Olsson verkets realism. Han finner ”allt av yttre iakttagelse i romanen [...] ypperligt”, berömmar den ”verkligt imponerande yrkeskunskap och lokalbeskrivning” som demonstreras, och menar därtill att ”själva historien är djupt karakteristisk för sin miljö”. Sedan kommer invändningarna: ”Men när diktaren från de givna psykologiska förutsättningarna ska sätta handlingen i gång, förlorar han kontrollen över sin fantasi och förloppet blir vilt osannolikt.” Efter att ha särskilt utpekat sågverksscenen upplösning konkluderar han att ”Almqvist tydligen inte på ett förnuftigt sätt kunnat reda ut intrigen i sin historia”.¹³²

Berättarens uppmaning att begrunda betydelsen av fågelns ingripande har alltså inte ansetts mödan värd att hörsamma, en i vart fall ur läsarpsykologisk synvinkel naturlig följd av att räddningen uppfattats som en nödlösning och ett oavsiktligt illusionsbrott, det vill säga som en estetiskt osannolik händelse. Den förklaring som tydligast antyds i verket, att Jan Carlsons ande vandrat över i fågelns och att skurken därmed fått tillfälle att avvärja den olycka han anbringat, har visserligen nämnts men knappast tagits på allvar. Olsson avfärdar den fyndigt med att läsaren nog föredrar att ”betrakta den ominösa korpen som symbolen för en förflygen idé”. Till och med Almqvist själv dis-

130. Bertil Romberg, ”Inledning”, i *ibid.*, s. 21.

131. Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien* (Stockholm, 1996), s. 249.

132. Henry Olsson, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* (Stockholm, 1966), s. 161.

tanserade sig, om än tvetydigt, från själavandringstolkningen i ett brev till Lénström (som vi återkommer till).¹³³

Uppfattningen att de osannolika inslagen skämmer ett i övrigt realistiskt verk framförs redan av Almqvists samtida Vilhelm Fredrik Palmblad som i sin jaktslottparodi *Törnrosens bok. Nemligen den äkta och veritabla* (1840) mönstrar ut *Skällnora Qvarn* som ”den fatalaste” i hela författarskapet.¹³⁴ Palmblad påpekar att han naturligtvis inte i allmänhet kräver att en diktare ska hålla sig till det realistiskt trovärdiga, men förklarar att man måste ”skilja mellan poetiska och reela orimligheter”. Han jämför med ”Palatset”, en novell med ”orimligheter i parti”, vars osannolikheter han finner mindre stötande eftersom stycket närmar sig ”det luftiga, fantastiska gebietet”.¹³⁵ *Skällnora Qvarn* är emellertid av ett helt annat slag: ”Här går författaren just enkom ut på att måla ur lifvet: därför får han alltså lof att underkasta sig realitetens simpla villkor.”¹³⁶ Palmblad kan ses som en representant för den nya estetiska norm som under 1830-talet ersatte romantiken.

133. Den ende jag kunnat finna som haft några ord till upplösningens försvar är Johan Svedjedal, som med hänvisning till att den ofta betraktats som en antiklimax finner det värt framhålla att Almqvist försökt öka spänningen genom en retardering: ”berättaren försenar skildringen av fågelepisoden med att förklara hur kvarnens växelverk fungerar”. Svedjedal förefaller dock själv inte anse att tekniken lyckas i det här fallet. Det kan också invändas att retarderingen, just för att den bygger upp spänningen, bidrar till snarare än motverkar upplevelsen av antiklimax. Se Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartechniska och literatursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktions kring 1840* (Uppsala, 1987), s. 144.

134. Vilhelm Fredrik Palmblad, *Törnrosens Bok. Nemligen den äkta och veritabla. Utgiven icke av Richard Furumo utan av Hofmarskalken Hugo Löwenstjerna sjelf* (Uppsala, 1840), s. 61. Palmblads mönstring sker i fiktionens form och de synpunkter som här och i det kommande citeras uttalas av Hugo. Även om ingen tvekan råder om att Palmblad menar allvar med kritiken är det trots allt osäkert i vilken mån Hugo ska ses som Palmblads språkrör. I vårt sammanhang är detta emellertid inte avgörande, då kritiken såsom given av Hugo här anförs för att belysa vissa alternativa möjligheter i *Skällnora Qvarn*, vilka är användbara för vår analys oavsett om Palmblads privata åsikt eventuellt var mer nyanserad. Jag tillskriver således Palmblad de uttryckta uppfattningarna, då det tycks klart att de är hans omdömen, om än formulerade med en parodisk underton.

135. *Ibid.*, s. 60.

136. *Ibid.*, s. 61.

Även om denna period, i likhet med de flesta, kännetecknas av motsatta och ofta oförenliga strömningar har forskningen velat se en gemensam grund, i efterhand benämnd idealrealism eller poetisk realism, utifrån vilken man tog avstånd från romantisk fantasidikt och förordade en verklighetstrogen skildring. Men denna verklighetsskildring skulle fortfarande vara ideal eller poetisk.

Kurt Aspelin menar att den poetiska realismens program utmärks av en "olöslig motsättning" mellan den fordran på att konsten ska blottlägga "hela verkligheten", som logiskt följer av realismens krav på sann verklighetsåtergivning, och den kvardröjande teoretiska utgångspunkten "att skönhetsens harmoniska ideal var konstens hemvist".¹³⁷ Detta innebär att vissa element i en roman visserligen kan erkännas som realistiska, i den meningen att det framställda motsvarar sådant som förekommer i verkligheten, men samtidigt vara misslyckade ur konstnärlig synpunkt eftersom de framhäver samhällets och människans "låga" sidor. Den önskade föreningen av det reala och det ideala är alltså kraftigt kringskuren, "å ena sidan mot romantisk fantasidiktning utan 'verklighetsunderlag', å den andra mot arbeten som kopierar verklighetens 'yta' eller speciellt framhäver dess 'osköna' sidor".¹³⁸

Den tyska filosofin, i synnerhet Hegel, Schlegel och Schelling, bildar naturligtvis en viktig idéhistorisk bakgrund för att förstå den svenska estetiska debatten. Men utmaningarna och ambitionerna för 1830-talets svenska realistiska romanförfattare kan också beskrivas på en mer konkret nivå, närmare en urskiljbar romanpraktik. Som Birgitta Holm föreslår kan man se idealrealismens problem summerad i Almqvists fråga: "Men huru skulle familjlivets målningar kunna vara poesi?"¹³⁹ Frågan formuleras i uppsatsen *Undersökning om hufvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares*, där Almqvist konstaterar att den nya "vitter-

137. Kurt Aspelin, *Poesi och verklighet II. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem* (Stockholm, 1977), s. 3.

138. *Ibid.*, s. 21.

139. Holm (1981), s. 46.

heten”, det vill säga romanen, behandlar familjelivet istället för politiska dåd och konflikter, det vardagliga istället för stora historiska omvälvningar.¹⁴⁰ Men hur ska romanen gå vidare för att kunna höja sig till rangen av konstverk?

Almqvists och Palmblads estetiska uppfattningar befinner sig båda inom detta konfliktfält. De kräver båda att karaktärerna är individualiserade och trovärdiga, och att intrig och konflikter är sammanbundna med den sociala och historiska verklighet historien utspelar sig i. De tar, med Almqvists ord, avstånd från såväl ”trivial och platt sedemålning” som från ”fantastisk orimlighet”.¹⁴¹ Ingen av dem anser att det moraliskt uppbyggliga är tillräckligt för att en roman ska vara konst. De ser båda svaret på denna utmaning i föreningen av verklighet och poesi. Även när det gäller värderingar av centrala enskilda verk uppvisar de enighet. De finner Richardsons romaner undermåliga, på samma gång för abstrakta och för triviala, de prisar Cervantes som den geniale föregångaren och framhåller Scott som det samtida föredömet. Avståndet mellan Palmblad och Almqvist är emellertid betydande. Deras bedömning av vad som konstituerar ”låga” motiv, vad som krävs av intrigens komposition för att förloppet ska bilda en sammanhängande helhet, vilken sorts osannolika händelser som kan accepteras, skiljer sig kraftigt åt. När det gäller Almqvists egna romaner öppnar sig en avgrundsdjup klyfta. Ett exempel på hur Almqvist försvarade *Skällnora Qvarn* som konst är hans hävdande av berättelsens tragiska dimension. I ett brev till C. J. Lénström skriver han:

Detta stycke är äfven (akt- och scen-form afräknadt) i ett betydligt fall en egentlig Tragedi. Ända sedan Aristoteles har man vant sig vid den besynnerliga åsigten, att endast förnäma personer, Kungar, Prinsar, Hjeltar, Drottningar, eller åtminstone någon af

140. C. J. L. Almqvist, *Undersökning om hufvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares; samt om den frågan, Huruvida en verklig ny konst i vår tid är å bane* [1831], i *Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar 1831–1838*, Samlade Verk 3, red. Jon Viklund (Stockholm, 2010), s. 22.

141. *Ibid.*, s. 23

adeln måste vara ämnet för tragedien. Jag finner, att *menniskan*, i hvilken samhällsklass som hälst, kan vara det. Här är det bonden *Jan Carlson*.¹⁴²

Det fanns också recensenter som ansåg att berättelsen lyckades förena verklighet och poesi. J. P. Theorell framhåller att Almqvist som ingen annan lyckats framställa trovärdiga karaktärer ur de lägre samhällsklasserna. Han nämner som jämförande exempel Jon Engströms *Nybyggaren och hans bröllop* (1838), en annan folklivsskildring som utspelar sig i kvarnmiljö. Denna är förvisso ett steg i rätt riktning, men den är ”mer sann klagoskrift, än ett konstverk”. Vid mötet med Almqvists karaktärer känner man däremot

att de äro *menniskor* [...] man glömmer inom de första raderna, att man skådar en speciell klass, som man från barndomen vant sig att betrakta med förakt eller medlidande eller på sin höjd såsom tjänliga personager i en Gessnersk idyll. Med ett ord: att till föremål för konst upphöja vår allmoge såsom människor, individer, icke kollektift såsom en kast av komparser [statister], har varit Törnrosförf. förebehållet.¹⁴³

Palmblad var av helt motsatt uppfattning. Hans kritik av *Skållnora Qvarn* riktar sig mot den totala frånvaron av poetisk resning. Det avgörande felet är att författaren, som tycks ha pretentioner på att skildra folklivet, ensidigt valt att måla folkets sämsta sidor. Palmblad medger att skildringarna av fylleri, slagsmål och brottslighet har en viss ”naturesanning”, men det rör sig om ”en fulhetens likhet”, det vill säga en realistisk återgivning av verklighetens osköna aspekt och därför utan konstnärligt värde. Utifrån samma måttstock bedöms Brita som alltför alldaglig för att lämpa sig som romanhjältinna. Berättelsens osannolika händelser drabbas av ännu hårdare kritik. De är ju varken realistiska

142. Almqvist till C. J. Lénström 18.1 1839, cit. från *Brev 1803–1866*, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1968), s. 132.

143. J. P. Theorell, ”Törnrosens bok”, *Aftonbladet* 16.4 1839. Salomon Gessner (1730–88) var författare till en rad populära herdeidyller, bl.a. *Daphnis* (1754), *Idyllen* (1756), *Der Tod Abels* (1758).

eller poetiska. De betraktas som brott mot ”realitetens simpla villkor”, samtidigt som de inte anses tillföra någon poetisk dimension.

Palmlblad är framsynt i det avseendet att han sätter fingret på det viktiga förhållandet att läsarens godtagande av osannolikheter står i relation till hans genreförståelse. Besvikelsen på intrigen, i synnerhet upplösningen, hänger naturligtvis samman med vilka förväntningar romanen läses med. Att händelseförloppet i ett verk som exempelvis *Amorina* bär osannolikheters prägel framhåller forskningen gärna, men då oftast inte som en kritik utan som del i en karakteristik av verkets otyglade och fascinerande genreblandning. Medan den realistiska underströmmen i *Amorina* ger liv åt det överdrivna, orimliga och bisarra domineras *Skällnora Qvarn* av sitt realistiska modus och med det följer andra krav på händelseförloppets inre samband. Avgörande händelser bör på ett meningsfullt sätt följa ur vad som tidigare inträffat och inte bara dimpa ned i berättelsen från ingenstans. I annat fall hotar den läsareffekt vi med Dannenberg kan kalla utdrivning (*expulsion*), en term som betecknar motsatsen till immersion, och som hon använder i en diskussion om den metafiktiva litteraturens avsiktliga illusionsbrott. Den direkta kognitiva effekten av metafictionens *shock tactics* beskriver hon som ett ontologiskt skifte där läsarens plötsligt slungas ut ur sin mentala resa i berättelsens värld tillbaka till sin egen ontologiska nivå. Det intressanta ur vårt perspektiv är anmärkningen att utdrivning också kan orsakas av misskött realism:

Expulsive effects can, however, also occur without involving a calculated metafictional strategy. For example, if the text's justification of the implausibilities of the coincidence plot is sloppy, the effect is similar to metafiction but without the thrill. Both metafiction and mismanaged realism can thus lead to the expulsion of the reader from her imaginary position in the narrative world.¹⁴⁴

144. Dannenberg (2008), s. 23.

Notera att utdrivning benämner just en effekt och inte en värdering eller tolkning. Distinktionen mellan läsarens spontana reaktion och kritiska bedömning i efterhand kan illustreras med Olssons sammanfattande ord: ”Man kan förarga sig över de många orimligheterna i *Skällnora Qvarn*, men det är mest efteråt; medan man läser berättelsen undandrar man sig inte det häxmästeri varmed den är skriven.”¹⁴⁵ Starkare lovord för berättelsens förmåga att upprätthålla illusionen om sin berättade världs autonomitet är svåra att tänka sig.

Min invändning mot kritiken drivs ingalunda av en önskan att försvara fågeln som estetisk lyckträff utan av en vilja att fästa uppmärksamhet på att det finns mer att säga. Att avfärda den som nödlösning har konsekvensen att greppet endast ges en tautologisk narrativ funktion (att lösa den konflikt den är införd att lösa) och en enkel förklaring (att författaren inte kom på något bättre). Dess ytterligare funktioner, effekter och innebörder hamnar då i tolkningssskugga.

Osannolikheterna i *Skällnora Qvarn* kan läsas mot bakgrund av Almqvists försvar av den moderna romanlitteraturens påstådda orimligheter några år senare. Här avser Almqvist med ”den moderna romanlitteraturen” i första hand författare som Eugène Sue, Alexandre Dumas, George Sand, men naturligtvis har han också kritiken av sina egna 1840-talsverk i åtanke. Almqvist menar att kritikerna blandar samman det ovanliga och det omöjliga. Medan gångna tiders riddarromaner, liksom berättelserna i *Tusen och en natt*, innehåller skildringar av det fullkomligt omöjliga håller sig ”händelserna i vår tids romantiska fiktioner [...] nästan alltid [...] inom området av som bland människor *kan* ske”. Man finner här ”nästan aldrig några *omöjliga* tilldragelser, men visserligen många *ovanliga*”.

Diskussionen avser här ”fabeln och händelsens konstruktioner”, och man kan notera att Almqvists krav på intrigens sannolikhet var mycket låg, eller, om man vill, tillåtande. Det räckte att händelsen var möjlig för att avvisa kritiken om orimlighet. Detta ska emellertid inte tas som uttryck för slapphet. I vart fall

145. Olsson (1966), s. 162

kan vissa formuleringar tolkas som att han med hänvisning till fenomenvärldens mångfald såg ett mimetiskt värde i fiktionens ovanliga men möjliga händelser: ”Varje händelse i den verkliga världen är en specialitet, aldrig fullt lik en annan.”¹⁴⁶ Med fågeln som stoppar sågkvarnen utmanar han onekligen läsarens uppfattning om vad som kan accepteras som en mimetiskt övertygande representation av en osannolik men möjlig händelse i den verkliga världen.

Palmblads kritik utmärker sig på två för oss viktiga punkter. För det första ursäktar han inte det han ser som konstnärliga misslyckanden med att Almqvist skulle ha tappat kontrollen och tvingats till nödlösningar. Han accepterar därmed verket i dess aktuella skick som ett resultat av författarens vilja och avsikt. Det

146. ”Några ord om romankritiken”, *Aftonbladet* 17.10 1846, cit. efter C.J.L. Almqvist, *Journalistik*, band II, red. Bertil Romberg (Hedemora, 1989), s. 77. I *Hinden* [1833], *Törnrosens bok*, band 1–3, Samlade Verk, 5, red. Olof Holm och Petra Söderlund (Stockholm, 2003), s. 332f låter Almqvist karaktären Andreas rasa över kritiker som kräver att berättelsernas händelser ska vara förberedda och motiverade inom texten. Andreas utläggning om att händelserna i livet sällan är förutsägbara och begripliga, men att de likväl, i efterhand, uppenbarar ett djupare liggande sammanhang i världen, går i linje med Almqvists senare uttalanden: ”Sen på verkligheten med rätta ögon, sen på historien och naturen med sans, och märken att allt sker helt annorlunda än efter Förberedelse- och Ursäkts-theorien. ’Hvem kunde tro? hvem kunde tänka? har ni hört maken? vet i hvad som skett?’ dagliga utrop mellan grannar, vänner och fränder, bärande vittne om hur liten förkänsla man vanligtvis har om det timande. Händelserna komma ej sällan midt ibland oss som åskslag, och blifva, rätt som det är, afbrutna af andra, Gud vet hvarföre. Vi lefva och vandra midt upp i fragmenter af skickelser och tilldragelser, hvilkas orsak och början oftast bära ett dok – slutet en hemlighetsfull slöja. [---] Gerna medgifver jag, att ingenting tilldrager sig oförberedt, utan motiv, utan grund, så till vida, att allt sammanhänger, verkadt af hvarann immerfort; men det är en helt annan sak. Skulle ock i händelsernas hemliga verkstad intet uppstå annars än som följd af en orsak, så visar det sig dock att i den fenomena, yttre verkligheten, der allting sker, veta de medagerande Personerna, äfvensom Åskådarne, föga eller intet af dessa orsaker förrän efteråt. Händelserna helt enkelt hända, någon gång anade, men oftast oanade, och åskådarnes nervösa smak får finna sig med eller utan ’förberedelse, öfvergång, modulation, inledning, uppgifvet motiv’ och hvad mera det heter. Efter sanningen är sådan, bekänner jag, att de framställningar göra på mig det bästa intryck, der sakerna gå fram så som de falla sig i naturen, än väntadt, än icke; än sammanhängande, än brutet; än förstådt, än oförstådt.”

innebär dock inte att hans kritik är mildare. Tvärtom är en av de huvudteser han driver att blandningen av genialt och uselt i Almqvists författarskap inte är resultat av tillfälliga misstag utan återspeglar upphovsmannens brutna personlighet, vilket för övrigt utmynnar i rådet och förhoppningen att Almqvist ska lämna verkligheten och låta sin genius blomma där den bäst kommer till sin rätt – i fantasins fria rymder. Man bör hålla i minnet att Palmblads polemiska skrift, även om den har formen av estetisk mönstring av Almqvists författarskap, i hög grad är politiskt och ideologiskt motiverad. Det utlösande faktorn var samlevnadsprogrammet i *Det går an* (1838) och den uttryckta förhoppningen att Almqvist i fortsättningen ska hålla sig i fantasins fria rymder är ett annat sätt att säga att han ska hålla sig borta från samhällsdebatten. För det andra föreslår Palmblad två alternativa sätt katastrofen kunde ha avväjts på, ett som skulle vara mindre osannolikt och ett som skulle ge episoden en moralisk poäng. Alternativet baseras båda på möjligheter som finns i Almqvists text och hjälper oss därmed att ringa in det specifika i verkets *deus ex machina*. Vi behandlar dem i tur och ordning. Palmblads första alternativa upplösning av sågverksscenen förefaller främst vilja korrigera räddningen i en mer sannolik riktning men den berör också, om än inte explicit, bristen på idealisering av karaktärerna.

Palmblads första alternativ – en mindre osannolik räddning

En enda situation i boken är förträffligt tänkt, jag menar den, när Brita håller på att sågas ihjäl. Men det tragiska deruti går totalt förlorat genom den förargelse, man känner öfver den der oduglingen som stod deruppe på stocken, och icke företog det ringaste till den arma människans hjälp, utan bara lamenterade. Först när faran var förbi, föll det honom in, att ett försvarligt skutt kunnat hjälpa honom, hvilket sedan också rätt väl gick för sig. Liksom icke ett sådant hopp var lättare, än att så länge stå deruppe och balansera i vädret.¹⁴⁷

147. Palmblad (1840), s. 62.

Palmblad syftar på denna passage, strax efter att sågklingan stannat:

I ögonblicket – då jag kände att jag i alla fall måste nedstörta – beslöt jag att så gärna sjelf ta ett hopp, ett skutt, så långt och så dugtigt jag kunde, för att om möjligt undfly strömfåran.

Jag for av – Gud vet bäst hur det gick – men i strömmen kom jag ej. Jag fann mig, rätt som det var, svigtande gungas af ett parti yfviga tallgrenar, som emottagit mig i det långa skuttet. Ifrån dem var det icke svårt att sedan hala mig ned till jorden.¹⁴⁸

Det är ju helt riktigt att detta demonstrerar att möjligheten att ta sig i land förelåg redan i det tidigare kritiska skedet. Det kan emellertid ifrågasättas om vandraren hade valet att hoppa. Alternativet föresvävade honom i alla hänseenden inte, och det får nog betraktas som att Almqvist håller sig till det psykologiskt rimliga genom att inte låta vandraren besitta en sådan sinnenärvaro att han kyligt kunde överblicka sina möjligheter. När han väl hoppar gör han det inte heller direkt av eget val utan för att han till sist tappar balansen. Däremot har Palmblad rätt i att för författaren förelåg möjligheten. Almqvist kunde exempelvis låta vandraren tappa balansen i ett tidigare skede, för att så ta sig i land och stoppa sågen eller lossa Britas rep, med resultatet att räddningen skulle teta sig betydligt mindre osannolik. Att även Almqvist rimligen torde ha sett denna möjlighet kan också tas som belägg för att han fört in fågeln i berättelsen med vilja och avsikt.

Vad Palmblad uppmärksammar oss på är ett narrativt element med vilket en *deus ex machina*, eller andra osannolikheter på intrigens nivå, kan tolkas och diskuteras som en avsiktlig osannolikhet, snarare än en nödlösning, utan hänvisning till författarens eventuella intentioner. Genom att ta fasta på de händelseförlopp som texten framställer som det som inte hände men kunde ha hänt kan man urskilja en skiktning i verket mellan det sannolika och det osannolika, där det senare ibland upphöjs till aktualitet på det sannolikas bekostnad. Hos Gerald Prince finner vi det narratologiska begreppet *the disnarrated*, inom vilket ryms fall av

148. Almqvist (1996), s. 375.

denna typ. Det disnarraterade avser de element i en berättelse ”which explicitly consider and refer to what does not take place (but could have)”, vilket innebär att alternativa skeenden pekas ut som orealiserade möjligheter i texten.¹⁴⁹ Det disnarraterade kan framställas genom en karaktärs oförverkligade föreställningar (felaktiga uppfattningar, oinfriade förhoppningar, felslagna beräkningar), genom en narrativ strategi som texten med tydlighet anspelar på men inte utnyttjar, eller genom berättarens direkta utsaga. Det disnarraterade tillhör inte fiktionens oumbärliga element, poängterar Prince, men kan fylla en rad funktioner. En av dem är att berättelsen kan framhålla sig själv – sin stil, form, intrig, persontekning och så vidare – som bättre än en annan som också kunde ha berättats. Det illustreras lättast med formeln ”om detta vore en roman så ... men nu ...”, men kan givetvis vara betydligt mer sofistikerat utfört.¹⁵⁰ Genom att lyfta upp och peka på det som ratats uttrycks så en estetisk värdering, som naturligtvis inte behöver sammanfalla med författarens (som exempelvis kan göra bruk av de explicit bortvalda möjligheterna i andra verk) utan mer precist är det aktuella verkets egen.

De alternativa lösningar på en intrigknut som har textuellt stöd kan i enlighet med ovanstående definieras som skeenden som texten omnämner men som inte inträffar eller, som i *Skållnora Qvarn*, inträffar vid fel tidpunkt. Om fågeln som Britas räddare alltså kan betraktas som vald framför det illusionsrealistiskt mer godtagbara alternativet att vandraren skulle ha ingripit, leder det till två slutsatser. För det första att det finns verkinternt stöd för ett avvisande av uppfattningen att bruket av en *deus ex machina* här är en nödlösning, för det andra att denna räddning gör anspråk på att fylla en funktion eller bära på en innebörd som det avvisade, något mindre osannolika händelseförloppet inte skulle ha förmått bära upp. En av dessa funktioner är att Almqvist i och med att han låter bli att göra vandraren till Bri-

149. Gerald Prince, ”The Disnarrated”, i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn och Marie-Laure Ryan (New York, 2005), s. 118f.

150. Gerald Prince, *Narrative as Theme. Studies in French Fiction* (Lincoln, 1992), s. 28–38.

tas räddare markerar ett avstånd till det romantiska hjälteideal som motivet med ung kvinna i nöd så förträffligt kan tjäna som medel för.

Den räddning som här är disnarraterad följer en traditionell modell för motivet med ung kvinna i nöd, nämligen att kvinnan räddas av berättelsens manlige protagonist. Den triangulära konstruktionen med hjälte, nödställd kvinna och skurk var vanlig i tidens populära melodram, där hjältinnan som regel ”i sista sekunden” räddades av hjälten. Modellen har djupa historiska anor, och har för den europeiska traditionens hänseende två arketypiska uttryck i den antika myten om Andromeda, som kedjad vid en klippa räddas från ett havsvidunder av halvguden Perseus, och i helgonmyten om Sankt Görän som genom att dräpa draken och rädda prinsessan omvänder det hedniska kungariket till kristendomen. En skillnad mellan 1800-talsmelodramens bruk av modellen och dessa föregångare är att monstret har ersatts av en mänsklig skurk, vilket bland annat försvagar berättelsens symboliska potential till förmån för funktionen att ge åskådaren en upplevelse av spänning och möjlighet till sentimental inlevelse. Syndarens omvändelse blir nu också ett motiv som får plats i schemat, och ofta får det melodramatiska medlidandet i styckets sista akt även omfatta den patetiskt ångerfulle skurken.¹⁵¹ Kärnan i den romantiska romanen låg enligt Palmblad i den medeltida riddardiktningens kristna kärlek där kärleken till kvinnan och till religionen var uttryck för samma längtan till och vördnad av det absoluta. Ska det romantiska återfödas i nutidens prosaiska samhälle krävs av mannen, som han skriver i en ungdomsartikel,

en brinnande tro på lifvets odödliga ursprung och bestämmelse, gudomlig dyrkan för en qvinna och skyddande aktning för de öfvriga, samt en hjeltedygd, som icke svigtar för något prof och enligt yttersta förmåga undanröjer allt ofog och lidande.¹⁵²

151. För en redogörelse utifrån svenska exempel, se Bertil Nolin, ”Dygdens triumf” eller ’räddad i sista sekunden’. Melodramat under 1800-talet”, i *Det glömda 1800-talet*, red. Yvonne Leffler (Göteborg, 1993).

152. V.F. Palmblad, ”Öfver romanen. Dialog”, i *Phosphoros* (2), 1812, s. 116.

Palmlblads estetik utvecklades förvisso med tiden i realistisk riktning, vilket syns såväl i hans förläggargärning och i hans recensioner som i hans eget skönlitterära skrivande.¹⁵³ Men han fortfar att ännu under 1830- och 40-talen i sin syn på romanen bekänna sig till flera aspekter från sin högromantiska period. Romanen är fortfarande i grunden för honom, som Henrik Wallheim påvisat i sin undersökning av Palmlblads estetik, ”en berättelse om ridderliga hjältars kamp för det goda och vackra”.¹⁵⁴ I avskyn mot 1830-talets nya franska romanförfattare (förutom de tidigare nämnda Sue, Dumas och Sand inkluderas här även Victor Hugo) drar han skiljelinjen mellan en konst på kristen grund där den ”värnlösa dygden” vördas och en modern litteratur där ”endast styrkans rätt och listens makt” beundras.¹⁵⁵ Detta sätt att uttrycka ett romanideal med de ständiga hänvisningarna till ”ridderlighet” och ”dygd” kan verka främmande för oss. En något mer rättvis bild av Palmlblads estetiska uppfattningar får man kanske om man påminner om att den romantiska romanens mästerverk enligt hans mening var Cervantes *Don Quixote*, Goethes *Wilhelm Meisters läroår*, Germaine de Staëls *Corinne, eller Italien* och Walter Scotts historiska romaner, vilka kan ställas i kontrast till exempelvis Richardsons *Clarissa*, där han fann hjältinnan vara ett abstrakt dygdemönster helt utan liv och konkretion.

Palmlblads uppskattning av sågkvarnsscenen själva konstruktion (”[e]n enda situation i boken är förträffligt tänkt”) kan tyckas något märklig med tanke på hans förakt för sensationsromansens förkärlek för gräsliga övergrepp. Det kan emellertid förstås mot bakgrund av ett romanideal som såg den romantiska andans ursprungliga uttryck i medeltidens riddardiktning. Scenen tycks onekligen som gjord för att låta vandraren utföra en ridderlig bragd till oskuldens värn. Istället finner läsaren en ”odugling” som ”icke företog det ringaste till den arma människans hjälp”,

153. För en grundlig undersökning av Palmlblads estetiska utveckling, se Henrik Wallheim, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr* (Hedemora, 2007).

154. *Ibid.*, s. 124.

155. V.F. Palmlblad, ”Om den nya Fransyska Witterheten. Af Carl August Hagberg (I Tidskriften Skandia Band VIII. Häft. 2)”, recension i *Svenska Litteratur-Föreningens Tidning* (36–37), 1837, s. 568f.

ett omdöme som kan tyckas orättvist med tanke på vandrarens insatser under dagen som gått, men som är begripligt utifrån de förväntningar upplägget väcker genom att så tydligt alludera på såväl riddardiktningens mönster som på praktiken på den samtida melodramatiska scenen. Almqvist tycks närmast demonstrativt ha avstått från att göra vandraren till en hjälte och förkastar i och med det kärnan i den romantiska romanestetiken, såsom den uppfattas av Palmblad. Och inte nog med att vandraren inte lever upp till hjälteidealet, inte heller i föremålet för hans omsorg har Almqvist behagat förkroppsliga det goda och vackra. Brita är ”som folket är mest” och Palmblad ser inte ”hvarföre icke de flesta andra töser skulle kunna bli lika bra romanhjältinnor”.¹⁵⁶ Härvidlag är karakteriseringen således både konsekvent och realistiskt utförd – varken vandraren eller Brita förkroppsligar de ideal den romantiska romanen fordrar. Skurken, den tredje polen i motivet med ung kvinna i nöd, berörs av Palmblads andra alternativ och illustrerar hur *Skällnora Qvarn* bryter med det romantiska mönstret även i detta avseende.

Palmblads andra alternativ – den poetiska rättvisans figur

I stället för den spökande fågeln (ty h a n lär varit Jan Carlsons ande) som kastar spånen för sågqvarnen och derigenom räddar Brita, skulle jag velat anbringa den förändringen, att det varit den nedstörtade Jan Carlsons kropp sjelf, som dämmt sågverket. Derigenom skulle katastrophen, som nu åvägabrings genom ett blott hocus pocus, fått, menar jag, en viss moralisk betydelse.¹⁵⁷

Även här ligger Palmblads förslag på förbättring nära de möjligheter som antyds i texten. *Skällnora Qvarn* igen:

Jan Carlson sjelf hade snafvat på en hal planka, han störtade ned emellan ett par af qvarnens ställningar – hans huvud krossades.

156. Palmblad (1840), s. 63.

157. Ibid., s. 62.

Han låg nu hängande, nästan gungande öfver en utskjutande stock nära det stora hjul, som han i lifstiden satt i rörelse.¹⁵⁸

Medan det första förslaget under sannolikhetens täckmantel åtgärdar en bristande ridderlighet, går detta till rätta med det moraliska överseendet att räddningen förefaller poänglös, ett ”blott hocus pocus” som inte kan förmedla någon betydelse. Vad är det då för moralisk betydelse som skulle utvinna ur scenen om Jan Carlsons lik fått lov att hejda maskineriet? Vad Palmblad förefaller sakna är ett berättelsens avståndstagande från skurken, ett avståndstagande som kunde uttryckas med den poetiska rättvisans figur, en narrativ konstruktion som låter en inifrån fiktionsvärldens perspektiv slumpartad händelse generera en moralisk symmetri som inte bygger på ett kausalsamband men som ändå ger intryck av att ha en rationell grund.

Poetisk rättvisa förstås vanligen, i sin mest allmänna mening, som att berättelsen upprättar en moralisk balans genom att synden får ett passande straff och dygden eller hjältemodet sin rätta belöning. I något striktare bemärkelse, en som gör begreppet relevant här, ska det sätt på vilket straffet eller belöningen kommer till stånd också vara överraskande och slående. Anekdoten om Mityts staty som Aristoteles återger i *Om diktkonsten* är ett elegant exempel på ett sådant till synes slumpartat men passande straff.¹⁵⁹ Den person som tog livet av Mity dödades senare då Mityts staty, under en fest i Argos, föll från sin sockel och landade på gärningsmannen. Anekdoten illustrerar, som Ismay Barwell föreslår, det karakteristiska för poetisk rättvisa i den strikta bemärkelsen:

The killing of Mity's does not explain how his murderer died, but the killing supplies a reason for evaluating the death of his murderer as a case of poetic justice. It is a case of poetic justice because there is no causal connection between the two deaths. It is a case of poetic justice because he was killed by a statue of his victim.¹⁶⁰

158. Almqvist (1996), s. 373.

159. Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg, 1994), s. 39 [1452a].

160. Ismay Barwell, ”Understanding Narratives and Narrative Understand-

Straffet uppfyller här alltså det dubbla villkoret att *inte* vara en kausal följd av dådet samtidigt som det råder en slående relation mellan de två händelserna, och detta på ett sätt som inbjuder till en moralisk tolkning. Om Mitys baneman istället dödade av en släkting till Mity, alternativt om dödsorsaken varit helt orelaterad till Mity, låt säga att han hade fallit offer för ett fallande träd eller avlidit i lunginflammation, skulle detta inte ha varit fallet.

I och med att berättaren i *Skällnora Qvarn* påpekar att Carlsons lik ligger invid ”det stora hjul, som han i lifstiden satt i rörelse”, antyds en, enligt den poetiska rättvisans modell, lämplig korrespondens mellan Carlsons ogärning och död. När vi undrar varför detta inte räcker som moralisk poäng för Palmblad måste vi ge akt på den tolkning han ger fågeln, och vilken skillnad hans alternativ utifrån denna läsning innebär. För Palmblad är fågeln en inkarnation av den nyss avlidne Jan Carlson, vilket gör skurken själv till Britas räddare. Det vill säga att han ingriper aktivt, med vilja och avsikt, vilket ska ställas i kontrast till det blott passiva verktyg i rättvisans tjänst hans jordiska kvarlevor utgör i den alternativa räddningen. I det aktuella utförandet, kombinerat med en tolkning av fågeln som Jan Carlson i djurgestalt, förlorar skurken visserligen livet men ges samtidigt en viss moralisk upprättelse av berättelsen. Tillspetsat kan man säga att Jan Carlson tar över den hjälteroll som vandraren berövats, vilket ytterligare bidrar till att rasera den romantisk-ridderliga funktionen i det triangulära motivet med ung kvinna i nöd.

Konkurrerande orsaksförklaringar – slump, Guds försyn, själavandring

Själavandringstolkningen är emellertid endast en av flera möjligheter att förstå fågelns ingripande. I Almqvists egen analys från brevet till Lénström figurerar tre olika förslag på hur fågelns ingripande kan förstås på den realistiska läsartens nivå:

ing”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (1), 2009, s. 55.

Poemet vill här alldeles icke antyda någon bestämd metempsychosis, så att J.Cs ande flugit in i denna fågel, hvilken nu, sedan den förre jordiskt dött, vill göra hans ogering god igen, genom att ställa till rätta allt och frälsa flickan. Detta är endast mystiskt angifvet, emedan en sådan sak ej annorlunda kan och bör (och ingen må falla på den dumma tanken, att jag tror på Självavdringen, för att jag här låtit en fågel, såsom det ofta händer i Naturen, inträda i en handling, som Gud sjelf i sin outgrundliga vishet och plan ordnat). Emedlertid ser man fågeln (med sin krokiga näbb liknande J.Cs romarfysionomi), sedan han räddat flickan, hvilande på stenen åskåda liket, och liksom nicka en tacksägelse emot den, som med förlåtande ömhet och en viss omvårdnad lagt J.Cs lik vackert under granruskorna och på detta sätt liksom ändå skänkt det en jordfästning. Derefter flyger han bort. – Ser nu en läsare fågeln så, så inkommer han i Styckets högre mysterier; – ser han honom åter endast som en fågel, så går det också ganska väl an. Det är då en historia, som slutar på det välförtjenta sätt, att skurken faller ett offer för sina egna stemplingar: man behöfver då ej se någonting vidare, det är nog med det.¹⁶¹

Analysen svävar mellan att avfärda självavdringstolkningen som helt utan verkinternt stöd och det något svagare hävdandet att den är missriktad om än inte utesluten. Almqvist slår inledningsvis fast att verket ”alldeles icke [vill] antyda” någon självavdring, för att redan i nästa mening förklara att detta endast är ”mystiskt angifvet”, vilket förefaller att åter öppna den just avfärdade tolkningsmöjligheten. Den följande, mycket tydliga deklaration av Almqvists personliga inställning till självavdringsidén (”den dumma tanken”) tycks åter ogiltigförklara tolkningen. Samtidigt skulle den kunna läsas som en varning mot att begå misstaget att tillskriva författaren en tro på vissa övernaturliga fenomen bara för att han använder sig av sådana element i sin fiktion. Men Almqvist ställer inte upp problemet riktigt på detta sätt. Just denna formulering medger inte att denna övernaturliga tolkning skulle vara giltig ens inom fiktionens ram. Istället skriver han att ingen må föreställa sig ”att jag tror på Självavdringen, för att jag här låtit en fågel, såsom det ofta händer i Naturen,

161. Almqvist till Lénström 18.1 1839, cit. efter *Brev 1803–1866* (1968), s. 133.

inträda i en handling, som Gud sjelf i sin outgrundliga vishet och plan ordnat”. Här avfärdas alltså själavandringsidén både för romanens och för författarens del, medan läsningen av fågelns som Guds verktyg framhålls som den avsedda. Budskapet tycks klart. Fågelns ingripande ska inte tolkas som att Jan Carlsons ande utfört en sista god gärning, istället ska den inom fiktionens ram förstås som en vanlig fågel som Gud i sin outgrundliga vishet låter rädda flickan.

Analysen avslutas med förslaget att fågelns kan ses som enbart en fågel och inget annat. Denna läsning låter bli att tilldela det osannolika i räddningen någon särskild betydelse för att istället se episodens poäng i att skurken faller offer sina egna stämplingar. Således tar Almqvist upp tre olika sätt att förklara räddningen: en där fågelns är Jan Carlson, en tolkning som oavsett författarens invändningar har visst verkinternt stöd; en som ser fågelns som Guds verktyg; en där fågelns endast är en fågel. Det finns således en naturlig och två övernaturliga orsaksförklaringar att välja mellan. Den ena övernaturliga orsaken, själavandringstolkningen, ger på samma gång räddningen en psykologisk och intentionell förklaring. Enligt denna tolkning rör det sig i själva verket inte om en osannolik händelse, utan om en handling, avsiktligt utförd av en människa. Den andra övernaturliga orsaksförklaringen ser Guds plan bakom vad som ur människans begränsade synvinkel ter sig som en slumpartad tillfällighet. Slutligen en naturlig orsaksidé om räddningen som en ren slump. Texten ger stöd för samtliga förklaringar utan att auktorisera någon och Almqvists analys ger, hans bestämda ton till trots, inget definitivt besked. När han pekar ut den nyckelscen han menar leder till "[s]tyckets högre mysterier" glider han bort från frågan om vilket som är det rätta sättet att förstå fågelns ingripande vid sågverket och uppmärksammar istället fågelns nästa uppträdande i historien, där den "liksom nicka en tacksägelse emot den, som med förlåtande ömhet och en viss omvårdnad lagt J.Cs lik vackert under granruskorna och på detta sätt liksom ändå skänkt det en jordfästning". Reservationen i ordet "liksom", vilket understryker att fågelns huvudrörelse och Britas handhavande med kroppen kan tolkas som en tacksägelse respektive en jordfästning utan att i faktisk

mening vara det, motsvarar den obestämbarhet som gäller fågelns natur. Almqvists irritation över själavandringstolkningen ska nog inte ses som ett avfärdande av möjligheten av en sådan tolkning, utan snarare som ett motstånd mot en entydig läsning, som på en generell nivå strider mot den öppna estetikens princip han förespråkat i exempelvis *Dialog om sättet att sluta stycken*.¹⁶² Och i detta specifika fall skymmer en sådan läsning sikten för berättelsens himmelska åtbörd, där fågeln står för Guds försyn eller rent av aktiva ingripande.

Textuellt stöd för de olika förklaringarna

Den ena övernaturliga förklaringen – själavandringen – stöds i huvudsak av den likhet mellan fågeln och Jan Carlson vandraren noterar alldeles innan fågeln stoppar sågkvarnen: ”En skogsfågel flacksade i ringar förbi mitt hufvud, uppe der jag stod. Dess krokiga näbb och romarfysionomi, ej olik sjelfva Jan Carlsons, kom en frossa att öfverfara mig. Och likväl tillbad jag – ”.¹⁶³

Associationen Carlson/fågeln, som introduceras här, följs upp ett par sidor senare i scenen där Brita och vandraren täcker över liket med granris. En fågel – ett anonymt djur som vandraren inte förrän i nästa moment sätter i samband med den han nyss sett – sitter på en sten och följer övertäckandet. Vandraren gissar att anledningen till att den så till synes uppmärksamt följer det hela beror på att den väntar sig en bit mat. Hans betraktelsesätt är alltså närmast ornitologiskt, med fågelns beteende tolkat utifrån förutsättningen att den är en naturlig fågel och inget annat. Dessutom kommer en tanke på att den skulle vilja kalasa på liket knappast hos en person som i djuret ser den dödes ande. Berättarens direkta utsaga stödjer alltså en naturlig tolkning, men texten förstärker likväl den koppling mellan fågeln och Jan Carlson som redan upprättats. Slutet av jordfästningsscenen fullbordar sambandet. När kroppen väl är övertäckt ger sig fågeln av och

162. C. J. L. Almqvist, *Dialog om sättet att sluta stycken* [1835], i *Törnrosens bok*, band V–VII, Samlade Verk 7, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1998).

163. Almqvist (1996), s. 374.

vandraren slås först nu av tanken att det eventuellt kan röra sig om samma fågel som i sågkvarnen:

Tack skall du ha! sade jag halfhögt och såg efter honom. Du har här gjort en god gärning. Vid denna påminnelse kände jag mig så mild, att jag när jag med den sista, spåda, ljusgröna granruskan höljde öfver den dödes panna, jemkade jag aktsamt och ej utan sorgfällighet hans tofviga lockar litet i ordning, och önskade honom allt det goda han ännu kunde få.¹⁶⁴

Fågeln och Jan Carlson förenas här i vandrarens emotionella rörelse. Tacksamheten gentemot fågeln försätter honom i en mild sinnesstämning som överförs till omtanke och medkänsla med den döde. Genom att den goda gärning som uttryckligen tillskrivs fågeln följs av att den avsky vandraren har känt för Carlson övergår till en försonande mildhet fäster fågelns ingripande också vid Carlson. Inget talar för att vandraren omfattar självandringsförklaringen, men sammanställningen kan tolkas som att verket vill väcka tanken att den goda gärningen är utförd av Carlson själv.

Det finns ytterligare två omständigheter att anföra till denna förklarings försvar. Det ena är att möjligheten att den berättade världen har utrymme för övernaturliga händelser redan är aktualiserad i och med ”spökerierna” i en tidigare kvarnscen (alltså i en annan kvarn, den där det mals säd). I kvarnloftets mörker finner vandraren, farligt nära öppningen ovanför kvarnhjulet, Brita försänkt i djup sömn (orsakad, som senare framkommer, av narkotiska preparat insydda i den klänning flickan bär). Han lyfter henne i säkerhet och hör sedan två stampningar i golvet. Efter att ha kontrollerat att Brita är barfota frågar han sig ”hvad i Guds namn hade då stampat?”:

Knappt hade jag uttänkt denna mening, då det ånyo stampade två tag, och, som jag tyckte, på golvet ännu närmare oss. Det klack mig i bröstet – det ville blixtra för ögonen – hade vi då en osynlig furie i

164. Ibid., s. 377.

grannskapet? midt för oss? eller öfver oss? eller på oss? I brådskan tryckte jag henne hårdt intill mig, till försvar, liksom om någon stod färdig att rycka henne bort i en afgrund.¹⁶⁵

Han finner dock råd, stampar tillbaka och väser ”vet hut!” åt den okända:

Jag vet icke vem som tog åt sig detta, men bort tassade någonting i strumplästerna – bort till den vrå af qvarnen, der det stora vattenhjulet förde sitt väsende; det drog sig alldeles dit öfver säckarna – der jag förut hade lyft upp den vackra Brita – och straxt derpå, om ej mina öron dårades av qvarnbullret, tyckte jag att något med en förfärlig duns damp ned mellan hjulen, och att vattenforsen ökade sig med en fördubblad brusning.¹⁶⁶

Stampningarna får ingen förklaring, utan förblir inom kategorin ”kanske övernaturliga händelser”. Det kan, om man tar fasta på vandrarens förbiilande tanke, vara den avlidna mor Anna – Carlsons syster och Britas husmor – som spökar. Spökmotivet turneras ytterligare två gånger i samma scen: först i och med vandrarens lyckosamma *practical joke* där han iklädd mor Annas klänning skrämmer vettet ur mjölnaren och Carlson, sedan när han av en tillfällighet får utgöra en oförklarlig närvaro inför Brita, som yrvaken stöter emot honom i mörkret utan att han ger sig till känna. Temat spökerier utförs således i tre varianter i denna kvarnscen. Att två av dessa har sin otvetydigt naturliga förklaring underminerar förstås en övernaturlig läsning av det tredje oförklarade fallet, men det bör ändå inte uteslutas att verket vill antyda att stampningarna och tassandet vandraren hör verkligen har övernaturliga orsaker. Blandningen av ironiserande/avslöjande och seriösa perspektiv på skrock, vidskepelse, spökerier, förebud, släktförbannelser och andra element som går utanför den realistiska ramen förekommer även i andra av Almqvists verk. Man kan särskilt tänka på *Amorina*, en väv av motsägande diskurser om det kanske övernaturliga där varje försök att utrona

165. Ibid., s. 347.

166. Ibid., s. 348.

en verkets enhetliga, övergripande hållning genast kan vederläggas med exempel på motsatsen.

Det andra skälet att ta själavandringsförklaringen på allvar är att fågelns och granrisövertäckandet kan förbindas med folktrons föreställningar om jordfästningens funktion och de medel med vilka den utfördes. En hednisk jordfästning kunde bestå i att övertäcka den dödes kropp just med granris, och syftet var att bokstavligen fästa den dödes ande i jorden så att denne inte gick igen – vilket den, om så skedde, antogs göra som korp.

Det torde av detta stå klart i hur hög grad antydningarna – i form av likheten vandraren noterar mellan fågelns och Jan Carlsons, aktualiserandet av möjligheten av en övernaturlig läsart i och med spökerierna i första kvarnscenen samt fågelns och granrisets samband med folktrons föreställningar om själavandring – är just antydningar. Tanken att fågelns skulle vara något annat än en vanlig fågel artikuleras aldrig av någon av de medverkande, vilket skiljer *Skällnora Qvarn* från verk i den fantastiska genren där de olika alternativen vanligen förmedlas i direkta utsagor av berättaren och/eller av någon eller flera karaktärer. Det enda manifest mystiska med fågelns är att dess otroligt lägliga uppdykande får ett så fantastiskt lyckosamt resultat. Det är räddningens fullkomliga osannolikhet som legitimerar sökandet efter den övernaturliga förklaring som tycks förberedd i den utpekade likheten mellan fågelns och Carlsons.

Den osannolika räddningen av Brita fungerar som en tolkningstrigger och öppnar för en rad olika möjliga läsningar som förblivit osynliga om exempelvis vandraren själv tagit sig i land och räddat Brita. Om vi undantar stampningarna och tassandet på kvarnloftet har berättelsens mysterium hittills legat på brottshistoriens nivå – vem som har gjort vad mot vem och varför – och till viss del gällt Britas person och livsförhållanden. Nu överskrider texten folklivsskildringens och kriminalhistoriens genrer, blir osäker ur läsartssynpunkt med öppningar både mot fantastiska och symboliska tolkningsmöjligheter. Vi uppmärksammar mångtydigheten i berättarens återgivande av det han såg och tänkte. Den tolkning som ser fågelns som Guds redskap är på samma sätt som själavandringsidén indirekt förmedlad, i den

meningen att berättaren inte reflekterar över denna möjlighet.

När Brita vill ta upp liket ur forsen ställer sig vandraren först tveksam. Hans tankar går till vilka konsekvenser som kan följa på att en död kropp blir funnen på en plats där Brita och han själv varit närvarande; han oroar sig för de ”ganska obehagliga historier, förklaringar och undersökningar” som kan följa på detta. Han gör emellertid Brita till viljes och de tecken som sedan pekar i himmelsk riktning återges av honom själv utan att han förmår uppfatta dem som sådana. Så här beskriver han Britas reaktion vid åsynen av det sargade liket:

Brita satt med sammanknäppta händer, och strida tårar glimmade kring hennes kinder och mun, dit de nedfallit. ”Kors i Guds namn! kors så den Jan ser ut! kors i allan dar!” upprepade hon. ”Hva de här ska bli, du Gud –”

Har han hustru och barn efter sig? frågade jag.¹⁶⁷

Denna gråtande kvinna med knäppta händer som tilltalar och åkallar Gud och upprepade gånger åberopar korset utgör naturligtvis en bild med tydligt kristna referenser. Men en sekulär tolkning är därför inte i strikt mening utesluten. Knäppta händer och tårar kan vara naturliga uttryck för förtvivlan och sorg utan ritualens eller gestens symboliska innebörd, och utrop som ”kors i allan dar” kan också bara vara idiomatiska formler som även om de har sin grund i kristet språkbruk används i överförd betydelse. Den naturliga och den symboliska innebörden står generellt sett i ett oberoende förhållande till varandra. Gesten kan vara planerad och utföras utan känsla, och känslan kan förorsaka uttrycket utan att personen tänker på eller ens omfattar försoningsläran. I Britas fall ligger det nära till hands att se ett sammanfallande av det naturliga och symboliska, inte minst genom att Brita med frågan ”[h]vad de här ska bli, du Gud” verkligen förefaller ha Gud i tankarna, och inte bara uttrycker sin förtvivlan över det i rent jordisk mening tragiska i situationen. En sådan läsning tolkar hennes kroppsliga och verbala uttryck som instinktiva och

167. Ibid., s. 376.

oavsiktliga samtidigt som hennes oro, troligen snarare mer än mindre medvetet, gäller Jans själs frälsning. I just denna passage är det kontrasten mellan berättarens tanke på eventuella efterlevande och den tydliga kristna allusionen som antyder att berättaren inte fullt ut inser betydelsen av det han berättar. På frågan om Jan har hustru och barn efter sig får han inget svar, vilket tyder på att Britas tankar rör sig i andra regioner:

Hon svarade mig ej, men fortfor att stilla gråta. Hastigt såg hon åt sidan, for upp och ropade: ”Vi ska bre öfver’n.” Hon tog en stor tallruska. Jag följde hennes ögonkast dit åt sidan, och märkte högt uppe på en sten en gråaktig fågel, som satt och såg på den döda kroppen, och emellanåt, det fåglar brukar, liksom smånickade med hufvudet – och det åt oss. Hans nickningar liknade en tacksägelse. Korpen väntade sig väl en god mat – eller hvad han menade – och det var väl också för den orsakens skull Brita ville öfvertäcka liket till värn och beskydd.¹⁶⁸

Här framträder kontrasten än starkare och det börjar bli uppenbart att läsaren ska se innebörder som går berättaren förbi. Att Britas avsikt är att rädda liket från att bli fågelmat är förstås möjligt. Denna tolkning utgör den naturliga och förmedlas i direkt utsaga av berättaren. Vidare är det, som nämnts, möjligt att förstå passagen utifrån folktrons föreställningar om att osaliga andar gick igen i korpens gestalt och att jordfästningens funktion, återigen i hednisk sed, var att förhindra just detta. Granriset tillhör likaledes denna traditionssfär. De kristna allusionernas realistisk-religiösa innebörd blir, slutligen, läsbar via den närmast emblematiske bild berättaren ger av Brita samt hennes tals hänvändelse till Gud och korset.

En tillbakablick på textpassagen där fågeln först dyker upp visar att även här presenterar berättaren en bild som kan tolkas utifrån dualiteten himmelskt/jordiskt:

168. Ibid., s. 376f.

Fågeln var den enda varelse i hela denna nejd, som kunde röra sig fritt. Jag såg upp emot de silfverskira molnen, som med ett ömt behag simmade under månen –

Ett genomträngande hastigt skri nedifrån drog min blick dit – det var Britas röst – det var signalen, att sågen fattat henne.¹⁶⁹

Vandraren befinner sig på sin stock tio meter upp i luften och nedanför ser han Brita fast i sågen, i denna ”ting-symbol” som Aspelin föreslår står för ”det känslolöst-dött och mekaniskt arbetande”.¹⁷⁰ Enligt samma tankegång kan sågkvarnens symboliska betydelse utsträckas till den jordiska tillvaron över huvud taget, till Newtons mekaniska världsbild som för många reducerade Gud till en första rörare utan vidare inflytande över världens gång. Ovanför sig ser vandraren himlen, som genom den upphöjda och romantiserande beskrivningen ställs i stark kontrast till ”det döda, känslösa machineriet” som är på väg att orsaka Brita ett fruktansvärt och orättvist lidande. Mellan himmel och jord befinner sig också fågeln, ”den enda varelse”, som berättaren betonar, ”som kunde röra sig fritt” – sålunda den enda som har möjlighet att gripa in till den nödställda människans hjälp. Var kommer fågeln ifrån? Uppifrån eller nedifrån, från himlen eller från dödsriket? Vandrarens reaktioner kan tolkas i båda riktningarna. Han skräms av likheten mellan fågeln och Carlson, men han ber likväl, och liksom ett svar på bönen, sänd till himlen får man förmoda, besegrar fågeln kvarnen/monstret. Oavsett om räddningen förstås som ett gudomligt mirakel eller en sista insats av Carlsons ande räddas Brita utan vandrarens hjälp, och i båda fallen inför räddningen ett övernaturligt agentskap i fiktionsvärlden. Mirakelläsningen betonar emellertid i högre grad än själavandringstolkningen den kristna förlåtelsens villkorslöshet. Britas och vandrarens medlidande och förlåtelse är i detta fall inte beroende av att Carlson skulle ha ”ställt till rätta” sin ogärning.

Almqvist försvarade sig mot beskyllningar om att hans intri-

169. Ibid., s. 374.

170. Kurt Aspelin, ”Poesi i sak”. *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivs-skildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840*, del II (Lund, 1980), s. 102.

ger var osannolika med att påminna om att tillvaron består av enskildheter – ingen händelse är den andra lik – och att i livet sker ofta det oväntade. En formel för Almqvists estetik för osannolika händelser skulle kunna lyda: allt som inte är omöjligt i verkligheten är realistiskt i fiktionen. Fågelräddningen följer denna realistiska estetik i det avseendet att den (trots allt) är möjlig. Almqvist tycks emellertid inte bekymra sig om att räddningen kan bryta verklighetsillusionen. Till skillnad från *Familjen H**** tematiserar inte *Skällnora Qvarn* osannolika händelser som en litterär konvention och ett estetiskt problem. Det är istället ett existentiellt tema, en fråga om hur verklighetens märkvärdiga händelser ska uppfattas. Almqvist tycks inte ha något emot att fågeln räknas som en *deus ex machina*, eftersom han med detta inte ser ett mimetiskt problem. Det är ju så Gud verkar i världen. Av receptionen att döma underskattade dock Almqvist den realistiska normens krav på inte blott möjlighet utan även sannolikhet.

Fru Marianne – räddad av det naturliga urvalet

I sin egenskap av positiv utvecklingsroman och sekulär omvändelseberättelse belyser *Fru Marianne* (1887) de estetiska och existentiella problem den osannolika händelsen utgjorde för den realistiska roman som aktivt förhöll sig till naturalismens doktrin att människan är determinerad av arv och miljö. Victoria Benedictsson tematiserar den existentiella dimensionen i första hand genom att låta Marianne och Pål tolka slumpens roll i sina liv på rakt motsatta sätt i deras diskussion om determinism, vilja och moraliskt ansvar. Den estetiska problematiken, som inte är lika explicit tematiserad, återfinns i den kontrastering av olika kausala förklaringsmodeller som skapas genom att de romaner Marianne läser på denna punkt skiljer sig från *Fru Mariannes* skildring av sin huvudpersons förvandling från ”viljelöst ting” till ”verklig människa”.¹⁷¹

Att determinismen och dess förhållande till viljeproblemet är ett centralt tema i *Fru Marianne* har framhållits av tidigare forskare. I synnerhet hos Sten Linder (1930) och Git Claesson Pipping (1993) finner vi utförliga idéhistoriskt hållna analyser av *Fru Marianne* ur detta perspektiv.¹⁷² Linder och Claesson Pipping är

171. Ernst Ahlgren [Victoria Benedictsson], *Fru Marianne* (Stockholm, 1887), s. 318, 328, <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/BenedictssonV/titlar/FruMarianne/sida/I/etext>.

172. Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karakteristik* (Stockholm, 1930); Git Claesson Pipping, *Med könet som läsanvisning. George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1800-talet. En receptionsstudie* (Stockholm, 1993). Några få av samtidens recensenter noterade också temat: Gustaf af Geijerstam prisade den som ”ett *positivt* arbete på utvecklingslärans grund”, se Linder (1930), s. 219; signaturen Robinson diskuterade tematisering- en av determinismen, se Claesson Pipping (1993), s. 47.

ense om att Benedictssons roman är en protest mot den franska naturalismens skildring av driftstyrda, viljesvaga kvinnor och att den i kontrast till denna determinism betonar viljans betydelse. Båda påpekar också att *Fru Marianne* uppvisar ett nära släktskap med den mer, som det allmänt uppfattades bland tidens svenska kritiker och författare, humana och moraliska engelska naturalismen med sin främsta företrädare i George Eliot.¹⁷³ Jag är av samma mening och kommer löpande att hänvisa till dessa överlag övertygande och instruktiva studier. Mitt perspektiv är dock något annorlunda. För både Linder och Claesson Pipping utspelas en konflikt mellan två storheter, det kausalt determinerade och det viljestyrda, medan jag fokuserar på den tredje förklaringskategori som i romanen benämns ”slump”, ”ödets nyck” och ”yttre tillfälligheter”.

Slumpen i Påls berättelse om sig själv

Pål representerar ett helt paket av kulturella sekelslutsfenomen: dekadens, degeneration, viljesvaghet, pessimism, naturalism, determinism. Han identifierar sig uttryckligen som företrädare för pessimismen, förklarar att han avstått från att skaffa barn eftersom hans avkomma skulle ära hans livsoduglighet, pekar ut viljesvagheten som sitt mest utmärkande personlighetsdrag, beskriver sig som fördärvad av sitt begär efter kulturell förfining och av sitt överreflekterande sinnelag. Han läser, och får Marianne att läsa, fransk naturalistisk litteratur. Till hans vokabulär hör biologiska ord som ”atavism”, ”bastard” och ”temperament”, samtliga tillgripna för att med en föregivet vetenskaplig objektivitet förklara hans ”öde”.

När det gäller genrekarakterisering bör man skilja mellan litteratur som är dekadent, naturalistisk, deterministisk et cetera och romaner med dessa fenomen som motiv. Man kan, som Lars-Åke Skalin föreslår angående den naturalistiska litteraturen, be-

173. Jämförelsen med Eliot är ett av Claesson Pippings huvudmotiv, och hennes analys är i detta hänseende därför, av naturliga skäl, betydligt utförligare än Linders, som å sin sida framför andra positiva förebilder, bl.a. Turgenjev.

skriva skillnaden i termer av å ena sidan en tematisering av naturalismens doktrin att psykologi kan reduceras till fysiologi och att händelseförlopp är kausalt determinerade i enlighet med bestämda naturlagar, å andra sidan ett metodologiskt bruk av dessa postulat. Den senare kategorin finner vi i Zolas manifeststartade artiklar, även om han i sin skönlitterära praktik ständigt bröt mot sina egna föreskrifter.¹⁷⁴ Som Skalin och många andra har invänt är det också högst tveksamt om en sådan ”experimentell roman” över huvud taget är möjlig.¹⁷⁵ Men distinktionen är ändå användbar eftersom vissa romaner, och vissa delar av romaner, tydligt gör anspråk på att närma sig detta ideal.

Karaktären Pål gör uppenbart dekadens, naturalism och determinism till motiv i *Fru Marianne*. Men genom det sätt på vilket Pål uppträder som självbiograf, som berättare av sin egen livshistoria, görs även den naturalistisk-deterministiska litteraturen, med dess föregivna vetenskaplighet, dess tro på materiellt kausala förklaringsmodeller och dess moraliska implikationer, till ett motiv. I sin roll som berättare representerar Pål den naturalistiska författare som utifrån en materialistisk och deterministisk ståndpunkt analyserar orsakerna till ett individuellt livsöde. ”Se nu på det, som om det vore en planta jag examinerade sönder under edra ögon”, anmodar han Marianne, ”och ni skall se hur jag med nödvändighet måste blifva just det jag är.”¹⁷⁶ Den vetenskapliga ståndpunktens retoriska syfte är klart uttalat. Hans framställan är en vädjan till Marianne att inte döma honom.

Pål kommer till Tomtö som en desillusionerad änkling. Som han berättar för Marianne är han född fattig men med en omätlig hunger efter ”skönhet, icke naturens, utan förfinings”.¹⁷⁷ Under skolåren utvecklade han en hög känslighet för det förödmjukande i att tvingas arbeta för sitt uppehälle. Genom ett ekonomiskt fördelaktigt äktenskap undslapp han emellertid detta.

174. Ett urval av dessa artiklar samlades i Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris, 1880).

175. Lars-Åke Skalin, *Den bundna viljan. Till determinismens problem i skönlitterär naturalism* (Uppsala, 1983), s.

176. Ahlgren (1887), s. 244

177. *Ibid.*, s. 251.

Pål betonar att det var slumpen som möjliggjorde denna avgörande förändring av hans livsvillkor:

Två alldeles oväntade dödsfall hade gjort henne till ensam arftagerska efter en halffänig gammal släkting, som lefvat så länge att man ansåg honom odödlig [...]. Hvilken underlig ödets nyck att *hon* skulle bli rik! Hon tycktes af naturen enkomst vara skapad att med jemnmod bära fattigdom och försakelser.¹⁷⁸

Giftermålet med denna rika arvtagerska undanröjde de omständigheter Pål uppfattade som hinder för hans lycka. Han hade vunnit ”frihet från dessa ignobla brödbekymmer [...] frihet att kasta sig in i lifvets alla härligheter, frihet att välja vägar, medel och mål”.¹⁷⁹ Hans sociala och biologiska arv visade sig dock vara starkare. Från fadern har han sin svaga konstitution, sin proletära mindervärdeskänsla och sin önskan att genom intellektuella bragder höja sig över mängden. Moderns sunda och livskraftiga natur har han inte ärvt, men därifrån härrör hans dyrkan av dessa egenskaper, ett arv som tagit sig uttryck i hans tillgivenhet för den vilje- och livskraftige Börje. Påls största och avgörande svaghet är bristen på viljekraft, vilket i det här sammanhanget innebär att han inte förmår samla sig till en uppgift eller ett mål. ”Mig fattades koncentration”, säger han om tiden före äktenskapet. ”Jag hade anlag för allt, men mina krafter voro spridda åt alla håll.”¹⁸⁰ Det ekonomiska oberoendet lät honom slippa tvånget att arbeta men kunde inte hjälpa honom att finna ett uthålligt engagemang. Han förblev ”slaf under ögonblicket” och, som han senare skriver i självmordsbrevet, ”en produkt af omständigheterna”.¹⁸¹ Idén att människan är ansvarig för sina handlingar avfärdar han med sin egen livshistoria som belägg: ”Man talar om frihet, ansvarighet. Hå, barnkammarmoral!”¹⁸²

Benedictsson har alltså låtit en osannolik händelse – av typen

178. Ibid., s. 247.

179. Ibid., s. 248.

180. Ibid., s. 246.

181. Ibid., s. 251, 394.

182. Ibid., s. 244.

det oväntade arvet dessutom, ett av 1800-talslitteraturens mest slitna berättartekniska knep – göra Pål ekonomiskt oberoende. Varför? Denna osannolika händelse har åtminstone två urskiljbara funktioner. Den ena är verksam på berättelsens kompositionsnivå medan den andra har en mer explicit tematisk betydelse då den bidrar till karakteriseringen av Påls attityd till sin egen föregivna determinering. Det första funktionen kommer man åt genom att i Marie-Laure Ryans anda fråga vad det är för formproblem denna händelse löser. Ett sådant förhållningssätt betraktar det aktuella intrigelementet som en hjälpfunktion till något annat i berättelsen som är mer fundamentalt. I *Fru Marianne* är kontrasten mellan de två manliga huvudpersonerna ett sådant fundament, ett förhållande som förefaller vara nödvändigt för romanens identitet. Det är helt enkelt svårt att tänka sig *Fru Marianne* som den roman den är om inte Pål och Börje fungerade som varandras motpoler. Gestaltningen av de flesta, om än kanske inte samtliga, av romanens teman vilar på att motstridiga idéer, värderingar, drifter och personliga egenskaper separeras, renodlas och förkroppsligas i de två män Marianne har att välja mellan. När det gäller viljeproblemets tema finns det överväldigande textuellt stöd för tolkningen att, med Linders ord, ”Pål representerar viljesvagheten och Börje viljestyrkan”, medan Marianne visar ”själva utvecklingen genom självuppfostran från passivitet till aktivitet, från njutning till arbete”.¹⁸³

Betraktar vi Pål ur detta perspektiv är det tydligt att Benedictsson inte kunde låta honom uppnå ekonomiskt oberoende genom arbete eftersom han då inte hade fungerat lika bra som representant för viljesvagheten. Inte heller hade det passat att låta honom vara född med pengar. Den fattiga uppväxten är nödvändig för att motivera Påls klassbaserade mindervärdeskänsla och hans syn på pengar och arbete. Pål förknippar pengar med frihet att ägna sig åt estetiska njutningar och arbete med förödmjukelse. För Börje är det tvärtom. Han är närmast demonstrativt stolt över att vara bonde, arbetet utgör för honom livets mening medan pengar är något som restlöst ska investeras i verksamheten.

183. Linder (1930), s. 317.

Men den livströtte dandy, den överförfinade estet, som kommer till Tomtö och förtrollar frun i huset kan inte vara fattig. Berättelsens grundkonflikter, de mellan prosa och poesi, verklighet och roman, arbete och lättja, liksom viljestyrka och viljesvaghet, kräver en man som levat Mariannes dröm, en man som provat alla njutningar, sett världen, varit en del av det mondäna sällskapslivet. Problemet att förse Pål med både fattigdomens och överflödets erfarenheter utan att samtidigt undergräva trovärdigheten i hans självkaraktär som fundamentalt viljesvag löses genom att låta honom bli rik plötsligt, oväntat och utan ansträngning.

Ovanstående förklarar slumphändelsen som författarens sätt att bevara gestalten Påls ovillkorliga viljesvaghet. Man kan också betrakta slumphändelsen inom ramen för Påls berättelse och fråga vilken roll han själv tilldelar den. Här inställer sig två alternativa tolkningar. Å ena sidan kan han se det som en lycklig slumphändelse som skänker oberoende och frihet. Att han trots detta misslyckas, stärker således hans uppfattning att han är determinerad av sin nedärvda psykiska konstitution – inte ens turen kunde påverka hans öde. Detta förefaller vara Påls uppfattning. Man kan å andra sidan se det som att han är medveten om att han fick vad han åtrådde men inte vad han behövde. Friheten att hänge sig åt vilka intressen och njutningar som helst gav bara hans viljesvaghet fritt spelrum. De obegränsade möjligheterna var hans otur, och kanske hade han varit bättre betjänt av det yttre tryck som ett ekonomiskt tvång att arbeta hade inneburit. Att han också hyser denna uppfattning antyds i den uppgivna repliken till Börje: ”det är förfärligt – detta – att vara absolut utan intressen, utan sträfvän. Jag önskar ibland att det kunde komma en riktig olycka öfver mig.”¹⁸⁴ Skillnaden mellan dessa tolkningar är av betydelse för idén att Pål är förutbestämd att gå under. Den förra uttrycker den renodlat fatalistiska uppfattningen att vad som än händer är han redan från födseln dömd till undergång. Den senare är deterministisk utan att vara förutbestämd: kanske förstörde slumpen de små, men tänkbara, möjligheterna han hade till ett meningsfullt liv. Båda varianterna är hur som helst

184. Ahlgren (1887), s. 309.

förenliga med Påls entydiga vägran att se sig som en agent med ansvar för sina handlingar och sitt liv.

Samtidigt som Pål är språkrör för en determinism som frikänner människan från ansvar är det också han som får förklara för Marianne att viljan kan besegra nedärvda anlag. Exemplet är Börje, och försvarstalet initieras av att Pål till sin förvåning får klart för sig att Marianne inte vet något om sina svärföräldrar. För att Marianne ska inse Börjes storhet behöver hon känna till hans bakgrund. Modern är ett ”praktexemplar” av en sund och förnuftig kvinna, och ”Börje är sin mor upp i dagen”.¹⁸⁵ Fadern däremot var en rå och brutal alkoholist och ”Börjes afsky för spirituosa kommer af att han sett så mycket på fadern och att han är rädd att ha ärft det”.¹⁸⁶ Till Börjes ärvda begär tillkommer ytterligare en frestelse med spriten, nämligen den ”frihet och välbefinnande” han upplever i och med att alkoholen gör honom ”munter och meddelsam”, och ger honom en okarakteristisk ”lätthet att uttrycka sig”.¹⁸⁷ Detta kan låta som goda och välkomna effekter, men denna munterhet är lika motbjudande för Börje som brutaliteten. Båda effekterna är negativa i och med att de är ofrivilliga och otillräkneliga, och ”Börje vill beherska allt genom sin vilja, genom sitt förstånd”.¹⁸⁸ Påls beskriver inte bara denna vilja som ett utmärkande drag i Börjes personlighet, utan betonar att Börje också lyckas: ”Och så det – att han genom sin medvetenhet är herre öfver sina anlag, det är det jag beundrar hos honom!”¹⁸⁹ Skillnaden mellan Pål och Börje skulle alltså enligt Påls uppfattning vara att Börje lyckas där Pål misslyckas. För även Pål vill rimligen vara herre över sina anlag.

Men vad är det då för slags deterministisk ståndpunkt Pål in- tar? Säger han emot sig själv? Om han menar att även viljans styrka är medfödd så kan han sägas vara konsekvent, även om han förvisso då exemplifierar den frustrerande form av cirkelresonemang som filosofiska diskussioner om fri vilja tenderar att

185. Ibid., s. 257.

186. Ibid., s. 257.

187. Ibid., s. 258.

188. Ibid.

189. Ibid., s. 259.

leda till (om allt är determinerat, är då inte också viljan det?). Men i sin analys av Börjes arv förefaller han undanta viljekraften:

Eller tror ni kanske att hans lugn är medfött? Visst inte. Börje har inte endast fått sin mors förstånd, utan också en hel del af faderns brutalitet. Att veta beherska den som han gör, det är själsadel. Eller trodde ni att han fått sin finkänslighet alldeles till skänks?¹⁹⁰

Linder skriver att "[i]nkonsekvent nog får Pål emellertid själv samtidigt uttala sin beundran [för Börjes förmåga att] behärska allt genom sin vilja".¹⁹¹ Claesson Pipping kontrar med att "Benedictsson har medvetet framställt en determinist, Pål, som är inkonsekvent".¹⁹² En möjlig tredje tolkning är att Påls motsägande ståndpunkter kan förenas av insikten att en människa inte av egen kraft kan ge sig själv viljestyrka. Man får nog dock tillstå att Pål ger ett inkonsekvent intryck.

Slumpen i Mariannes omvändelse

Slumpens centrala roll i *Fru Marianne* framträder än tydligare när man jämför Påls och Mariannes olika förhållningssätt till slumpen.

Berättaren betonar att både Marianne och Pål är viljesvaga. Pål hade "samma indolenta natur som Marianne [. . .]. Det var mest i hans smak att drifva framåt på måfå och låta slumpen bestämma."¹⁹³ Episoden som närmast föregår Mariannes omvändelse utgörs av en avskedsscen. Pål ska resa bort för en kortare tid och han vill att hon ska ge besked om deras fortsatta relation. Ska han komma tillbaka och stanna på Tomtö, undrar han, med den underförstådda innebörden att de då ska föra "flirtationen" till nästa stadium. Mariannes obeslutsamhet och viljesvaghet får ett pregnant uttryck i hennes respons: "Jag *ville* säga att du inte skul-

190. Ibid.

191. Linder (1930), s. 315.

192. Claesson Pipping (1993), s. 56f.

193. Ahlgren (1887), s. 274.

le komma, svarade hon.”¹⁹⁴ Pål tolkar fullt naturligt detta som ett positivt svar och supplerar triumfatoriskt: ”Men du kan inte!” Pål har rätt i att hon inte förmår säga nej. Men vi kan också notera att Marianne inte heller kan ta sig före att uttryckligen säga ja. Det är som om hon upplever slitningen mellan vilja och drift, plikt och lockelse, som en kamp som visserligen utspelar sig inom henne men vars utfall hon likväl inte kan påverka. Hela hennes väsen tycks resa sig mot kravet att fatta ett avgörande beslut.

I nästa kapitel, när en närmast euforiskt hoppfull Pål återvänder, har hon emellertid bestämt sig. Hon ber honom resa igen, genast. Det som hänt är att hon i mellantiden blivit, eller upptäckt att hon är, gravid. Hon ska bli mor åt Börjes barn och Påls närvaro är därmed omöjlig. Efter Påls slutliga avresa ägnar Benedictsson ett förhållandevis långt textparti (cirka sex, sju sidor) åt Mariannes dystra reflektioner. Partiet låter sig läsas som en motpart till Påls självbiografiska berättelse. Båda kretsar kring vilja och ansvar och utvecklar sig till moralfilosofiska resonemang med de egna erfarenheterna som grund. Den episka situationen är emellertid annorlunda. Medan Pål berättar sin historia för Marianne talar Marianne med sig själv.

Kapitlet inleds med att hon går in på sitt rum och stänger dörren efter sig: ”Nu hade hon ro att tänka.”¹⁹⁵ Upplägget understryker och kan, i viss mån, sägas bekräfta Mariannes första insikt – att hon är ensam. När hon tidigare ställt till det för sig har hon alltid kunnat vända sig till någon annan för hjälp. Men detta brott, ”en futtig ögonkurtis” i omvärldens ögon, är ”bara för henne sjelf”. ”Ingen skulle tillvita henne något, ingen utkräva straff.”¹⁹⁶ Det stängda rummets plats är symbolen för förbrytel-sens privata, socialt oerkända status. Isoleringen passar dessutom denna diskurs karaktär av självuppgörelse. Senare ska hon bekän-na, berätta sin hemlighet för Börje så att den inte längre ska stå emellan dem. Det tillhör romanens ärlighetsmotiv, betoningen av öppenhet som förutsättning för en lycklig samlevnad. Men nu

194. *Ibid.*, s. 280.

195. *Ibid.*, s. 312.

196. *Ibid.*, s. 314.

är det tid för den självrannsakan som är förbunden med hennes moraliska uppvaknande. När Marianne söker utröna varför hon känner skam och avsky för sig själv med anledning av ett agerande som andra skulle betrakta som ett bagatellartat snedsteg utan konsekvenser kommer hon fram till följande.

Yttre tillfälligheter hade räddat henne från att bli hvad världen kallar äktenskapsbryterska ... Yttre? – Det var deri förödmjukelsen låg. – Yttre omständigheter, det vill med andra ord säga slumpen. Ingenting i hennes vilja, undan endast slumpen hade fått afgöra att barnet skulle bära hennes mans drag.

Men inom henne fanns det något som icke dömde efter det yttre, icke efter slumpen. Och till ingen kunde hon vädja från denna dom. Ja, det innersta i hennes varelse krympte sig till och med under medvetandet, att de kval hon led, skulle för andra vara blott nonsens, ja, en ren löjlighet. Hon hade ju intet förbrutit.¹⁹⁷

Slumpen likställs av Marianne med yttre omständigheter och tycks inkludera alla faktorer utom hennes egen vilja. I talande motsats till Pål tilldelar emellertid Marianne inte arv och miljö någon särskild roll. Av sammanhanget att döma torde de närmast liggande yttre tillfälligheterna Marianne har i tankarna vara att Pål plötsligt lämnar Tomtö just när deras relation når sin kritiska punkt samt tidpunkten för hennes graviditet. Medan Påls resa förhalar, snarare än hindrar, äktenskapsbrottets fullbordande innebär den tillfälligheten att Börjes och Mariannes sexuella samvaro bär frukt innan Pål återvänder en mer definitiv räddning. Till dessa händelsers lyckosamma tajming kommer ytterligare en omständighet, nämligen att Pål inte beslutade sig för att göra en mer bestämd framstöt tidigare: ”Ty det halv henne ju icke nu, att hon betraktat det som Påls ensak, hur långt han ville gå, ställande sig sjelf utom frågan, som om hon vore ett viljelöst ting.”¹⁹⁸

Men vilken är då relationen mellan viljan, det som skiljer en verklig människa från ett viljelöst ting, och begreppet frihet? Enligt Pål är frihet, ansvar och moral sammanbundna. Då han, som

197. Ibid., s. 318.

198. Ibid.

han menar, inte varit fri att vara, eller göra sig till, den viljestarka person han skulle vilja vara kan han heller inte hållas ansvarig för sina handlingar och sitt liv.

Mariannes moraliska uppvaknande är talande nog *inte* förenat med en insikt att hon är fri att följa sin vilja, att hon kan och har rätt att sätta sig över konvensansens påbud eller, alternativt, att hon kan göra motstånd mot sina djuriska drifter. Det är snarare en plötslig begränsning av framtida möjliga livsscenarioer som väcker hennes slumrande viljekraft till liv. Nu finns bara en väg, och den tänker hon målmedvetet vandra. Mariannes förändrade blick på tillvaron, från de tidigare, mycket vagt föreställda, öppna vyerna till den bestämda framtid hon nu med plågsam klarhet ser framför sig, korresponderar med kontrasten mellan de romantiska drömmarnas obestämdhet och den krassa verklighetens obeveklighet.

En klart formulerad karakteristik av drömmarnas obestämdhet återfinns i Påls utläggning om "flirtationen", en företeelse så subtil (och fransk, får man anta) att han, betecknande nog, inte finner en adekvat svensk benämning. Börjes förslag "kurtis" avvisar han som ett ord som gör "det hela till någonting för påtagligt", Mariannes "att *slå sig ut*" finner han kälkborgerligt: "[N]ej, ge mig ett ord för någonting fladdrande lätt, något som glänsar i solen och försvinner, något man aldrig tänker på att taga och fasthålla [...]. Det är ett intet, men som förnyas med hvarvt ögonblick."¹⁹⁹ Mariannes uppvaknande medför att uppvärderandet av det ömtåliga och flyktiga ögonblicket, den till intet förpliktiggande leken, avslöjas som en romantisk dimridå. Istället framträder verkligheten i all sin omutliga objektivitet:

Hon kände sig förtumlad som efter en lång sömn. Borta voro alla drömmar, som legat likt töcken öfver allting, och kvar stod endast en skoningslös verklighet. Sådant som nu hade lifvet aldrig sett ut, så naket, så blottadt på all poesi [...]. Nu var det som om det långsamt dagats för hennes ögon – en kall, grå morgongryning –

199. Ibid., s. 221f.

och det ena föremålet dök fram efter det andra, nyktert, prosaiskt, afklädt hvarje mystisk omklädnad.²⁰⁰

Benedictsson kunde inte med större kraft inskräpa att Mariannes uppvaknande är brutalt: ”Det låg i detta hennes andliga myndigblifvande ingen glädje, intet frihetens andetag, ingen solglimt av hopp.”²⁰¹ Men detta är inte den slutgiltiga domen över den prosaiska verkligheten.

Som en del av Mariannes väg till en ny positiv livskänsla hör hennes tilltagande fascination för verklighetens detaljrikeredom. Hon inte bara lär sig uppskatta Börjes förtjänster till fullo, hon upptäcker också, allt eftersom hon börjar ta aktiv del i hushållsarbetet, anlägger en trädgård och studerar Darwin, att en nykter blick ser mer än en drömsk:

Saker, som hon gått och sett på dag ut och dag in med ringaktande likgiltighet, finga nu med ens ett slags intresse. Verkligheten med dess tusen småting trängde sig fram: hon hade aldrig haft utrymme för den förut.²⁰²

Citatet låter sig för övrigt läsas som ett litterärt detaljrealistiskt credo, även om vi får konstatera att *Fru Marianne* inte ägnar mer än några pliktskyldiga ord åt de småting som dess hjältinna finner mer tanke- och känslöäckande än ”böckernas utjutelser”.²⁰³

Ansvar, frihet och nödvändighet

Slumpen ger Marianne, i motsats till Pål, vad hon behöver, inte vad hon begär, nämligen ett tvingande skäl att välja Börje, en insnävning av handlingsalternativ. Att valet inte är fritt är Marianne och Pål ense om. Under Påls vädjanden att hon inte ska störa bort honom slås han plötsligt av tanken att hon måste ha outtalade skäl för sin bestämdhet. ”Anser ni det som en nödvän-

200. Ibid., s. 313.

201. Ibid., s. 316.

202. Ibid., s. 336f.

203. Ibid., s. 337.

dighet”, frågar han, varpå Marianne rodnande svarar: ”Ja, som en nödvändighet.”²⁰⁴ För Pål är därmed saken avgjord, han måste och ska resa. Det nödvändiga har här både en moralisk och en kausal innebörd. Det rör sig om en moralisk nödvändighet att göra det rätta, men beslutet tas inte av fri vilja utan styrs av moderskapets naturliga imperativ. Pål, liksom Marianne, böjer sig för detta faktum som vore det en naturlag.

Det finns anledning att nyansera tolkningen att den moralsyn som Pål avfärdar i uttalandet ”Man talar om frihet, ansvarighet. Hå, barnkammarmoral!” är exakt den princip som gäller i Benedictssons roman. Den ansvarsmoral som Marianne kommer att representera är förvisso i stora drag motsatsen till Påls ansvarslöshetslära, men Påls betoning av människans ofrihet omförhandlas snarare än motsägs. Frihet, i bemärkelsen att kunna välja mellan olika handlingsalternativ, framställs inte som en förutsättning för ansvarighet, viljekraft och lycka. Tvärtom består Mariannes omvändelse av att hon tar på sig det fulla ansvaret för det som skett av orsaker bortom hennes kontroll, och att hon inrättar sitt liv efter den situation omständigheterna placerat henne i. Hon inriktar nu alla sina krafter, hela sin vilja, på att göra sig värdig den man som av en slump blivit hennes barns far.

Detta påverkar också tolkningen av vad det är för moralisk försyndelse som romanen fördömer. Det är inte så mycket äkten-skapsbrottet i sig, utan den livsföring där man låter slumpen avgöra och sedan avhänder sig ansvar med hänvisning till att man inte kunde ha handlat annorlunda eller blivit en annan människa än den man är. Marianne kan inte göra det första gjort. Hon har låtit slumpen avgöra och den ”fläcken” kan inte trolas bort med bekännelse och botgöring. Men hon kan ta på sig ansvaret, ändra sin inställning och sitt agerande, och skapa sig en framtid som inte är determinerad av det förflutna.

204. Ibid., s. 302f.

Fru Marianne i jämförelse med *Madame Bovary* och *Som ett blomster*

Hösten 1885 skriver Benedictsson till Georg Nordensvan att hon arbetar på ”en mindre novell, ’Fru Marianne’, om en ung fru, som är förstörd av romanläsning, men som ännu har så mycket gry kvar, att hon blir människa till sist”.²⁰⁵ Novellen skulle växa till en roman som tog sig an betydligt fler ämnen än vad denna korta deklaration ger vid handen. Men den farliga romanläsningens motiv och den optimistiska utvecklingshistorien inte bara bestod utan är i *Fru Marianne* förenade på ett utarbetat sätt.

Benedictsson låter Mariannes utveckling som människa flankeras av böckerna hon läser. I föräldrahemmet och under den första tiden på Tomtö, som sysslolös och uttråkad fru, slukar hon sentimentala kärleksromaner, en lektyr som i huvudsak förblir anonym. Undantaget är *Som ett blomster*, den svenska översättningen från 1880 av den vid tiden populära Rhoda Broughtons genombrottsroman *Cometh Up as a Flower* från 1867.²⁰⁶ När Pål anländer till gården med sin sofistikerade smak ger hon sig i kast med fransk litteratur av modernt snitt: Bourget, Baudelaire, Maupassant och Flaubert. Med Mariannes beslut – hennes moraliska uppvaknande – att avbryta flirten med Pål och beordra honom att lämna Tomtö förpassas romanerna till bokskåpet. Istället väcker Darwins *Om arternas uppkomst* hennes intresse för naturvetenskaplig litteratur.

Mariannes utveckling som läsare delas således upp i tre distinkta faser, separerade av Påls ankomst respektive avresa. ”Missromanens” fas är förknippad med lättjefull njutning och sukande längtan, den dekadenta och naturalistiska faser med en faktisk om än fysiskt ofullbordad otrohetsaffär, och den avslutande naturvetenskapliga faser med en botgöringens hårda väg till självrespekt och ett harmoniskt äktenskap baserat på gemenskap, delat ansvar och ärlighet.

205. Cit. efter Linder (1930), s. 183.

206. Jag utgår ifrån den svenska översättningen eftersom det är denna som citeras i *Fru Marianne*: Rhoda Broughton, *Som ett blomster. En autobiografi* (Stockholm, 1880).

En ung fru som vantrivs i sitt äktenskap, tillbringar dagarna på schäslongen försjunkna i kärleksromaner och som frestas att söka lyckan med en älskare. Tankarna går osökt till *Madame Bovary*. *Fru Mariannes* relation till Flauberts roman har kommenterats av många, kanske mest koncist, och något avfärdande, av Ebba Witt-Brattström och Christina Sjöblad: ”*Fru Marianne* är, ytligt sett, en *Madame Bovary*-historia med lyckligt slut.”²⁰⁷ En yttlig jämförelsepunkt är att båda romanerna har en läsande huvudperson, varav den ena går under medan den andra befriar sig från de romantiska drömmarnas grepp och finner sin plats i verkligheten. Läsandet som pågår i romanerna är emellertid inte bara en tematisering av riskerna med att läsa dålig litteratur.

Som Gerald Prince framhåller kan en roman definiera sig själv, specificera och betona de budskap den vill förmedla, och peka ut de värden den gör anspråk på, genom att låta karaktärerna läsa litteratur som på avgörande punkter skiljer sig från det aktuella verket. Ofta, även om det inte ingår i definitionen av det disnarraterade, ligger en estetisk och/eller ideologisk värdering i vad en fiktionsberättelse säger *kunde* ha hänt men inte händer. Emma Bovarys lektyr – såsom den speglas i hennes fantasi – är ur detta perspektiv ett retoriskt grepp med vilket Flaubert gör läsaren uppmärksam på sin berättelses realistiska och estetiska företräden:

[I]t is in great part thanks to the disnarrated (thanks to all the romantic and sentimental stories imagined by the protagonist) that the theme of good narrative – disinterested, disciplined, courageous, exact – is underscored.²⁰⁸

Sanningen och det konstnärligt högtstående i *Madame Bovary*, ska vi förstå, framträder i relief mot den klichéfyllda och sentimentala romanen.

Lisbeth Larsson har med avseende på tematiseringen av fa-

207. Ebba Witt-Brattström och Christina Sjöblad, ”Jag vill skriva om kvinnor”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset 1800–1900* (Höganäs, 1993), s. 534.

208. Prince (1992), s. 38.

ran med kvinnors romanläsning uppmärksammat att *Fru Marianne* skiljer sig från de berättelser, exempelvis Emilie Flygare-Carléns, där ”två typer av romaner [ställs] mot varandra, den romantiska och den realistiska”, med en tydlig plädering för den senare.²⁰⁹ I Benedictssons roman ställer sig emellertid ”författarinnan snarare avvisande till läsning av romanlitteratur över huvud taget”.²¹⁰ Men om *Fru Marianne* utmärker sig genom att avvisa all romanlitteratur, så sker det först efter att den på ett mer traditionellt manér kontrasterat två typer av romaner mot varandra. Den fransk-naturalistiska ställs mot den romantiska – eller mer specifikt, mot den ytligt religiösa sensationsroman som representeras av *Som ett blomster*. Kontrasteringen är långt ifrån betydelslös. Claesson Pipping är inne på detta spår när hon föreslår att Benedictsson på detta sätt ställer fram två olika versioner av kvinnlig underkastelse (under Gud respektive drifternerna), med budskapet att ”kvinnor alltid dör om de låter sitt liv styras av något annat än sin egen vilja”.²¹¹ Tolkningen förefaller välgrundad, men den väcker också frågor av såväl filosofisk som gestaltningmässig natur. Är en sådan fri vilja möjlig, och kan man inom realismens ramar skildra en person som inte låter sig påverkas av några krafter utanför sin egen vilja? Och är det verkligen vad Benedictsson gör?

Hur som helst definierar *Fru Marianne* sig själv mot såväl Flauberts som Broughtons roman och framställer sig således som ett tredje alternativ. Med *Madame Bovary* avvisas den av begär och omständigheter determinerade undergångshistorien och med *Som ett blomster* (vars intrig och huvudperson Nelly vi strax återkommer till) den sentimentalt religiösa omvändelseberättelsen. Den är inte enbart en *Madame Bovary*-historia med lyckligt slut, utan också en fru Nelly Lancaster-historia där hjältinnan genomgår en omvändelse med darwinistiska förtecken och väljer jorden och maken istället för himlen och älskaren.

209. Lisbeth Larsson, ”Den farliga romanen”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* 2, s. 325.

210. Ibid.

211. Claesson Pipping (1993), s. 60.

Kvinnans vilja och livsalternativ i *Madame Bovary*

Det Benedictsson särskilt ogillade hos den litterära naturalismen var, som vi sett, dess viljesvaga driftstyrda kvinnor. I en opublicerad artikel, troligen skriven cirka 1883–84, med titeln ”Qvinnotyper” karakteriserar hon naturalismens kvinna som ”ett bortkollrat stackars väsen utan karaktär, med sjukligt uppdrivna känslor, eller snarare med ett oförnuftigt njutningsbegär, en stark dosis sinnlighet som peppar på anrättningen, klen omdömesförmåga och absolut frånvaro av viljekraft”.²¹² Emma Bovary är ett av de anförda exemplen.²¹³ Det kan naturligtvis diskuteras om Flaubert skildrar Emma mer som ett driftstyrkt djur än en mänsklig agent, men det viktiga här är att Benedictsson uppfattade det så. Det är inte heller svårt att finna passager i *Madame Bovary* som stödjer en sådan tolkning. När det gäller kvinnans vilja skriver Flaubert exempelvis:

En man är åtminstone fri; han kan ta sig igenom passioner och länder, överskrida hinder, njuta den mest oåtkomliga lycka. Men en kvinna är ständigt hämmad. Orörlig och böjlig på samma gång har hon även köttets svaghet emot sig, och därtill den tvingande lagen. Hennes vilja liknar floret på hennes hatt, som sitter i ett snöre och fladdrar för alla vindar; det finns ständigt något begär som drar, någon konvenans som håller igen.²¹⁴

212. Den inscannade handskriften finns att läsa på <http://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A70370&cid=1> (hämtad 19.5 2016). Citatet också återgivet i Linder (1930), s. 125.

213. Övriga är bröderna Goncourts Germinie Lacerteux, J. P. Jacobsens Marie Grubbe och fru Boye samt Herman Bangs Faedra.

214. Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Landsortsseder*, övers. Anders Bodegård (Falun, 2012), s. 109f; ”Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpité à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient”, Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Moeurs de province* [1856] (Paris, 1929), s. 182f.

Vems är åsikterna? Föreställningen om mannens frihet är tveklöst Emmas (då den följer direkt på hennes önskan att få en son), även om den också i en nedtonad variant bekräftas av det sätt berättelsen låter Léon och Rodolphe klara sig helskinnade, ekonomiskt, socialt och fysiskt, ur sina kärleksaffärer. Den kontrasterande bilden av kvinnan som hämmad kan också rimligen tillskrivas Emma. Men menar hon att köttets svaghet är en specifikt kvinnlig åkomma? Och när Flaubert liknar kvinnans vilja vid floret på hennes hatt börjar det definitivt bli tveksamt om det ska förstås som berättarens auktoritativa påstående eller Emmas uppfattning. En sak av intresse i vårt sammanhang är att Flaubert inte över huvud taget ställer upp något positivt alternativ. Emmas vilja, om hon kan sägas ha en sådan, kan antingen följa driftens pockande krav eller konvensansens påbud. Hon har att välja mellan att vara en trogen hustru till en make hon föraktar eller en äktenskapsbryterska, och är utifrån dessa premisser förlorad på förhand. Vad Emma ”vill” är i en bemärkelse klart: hon vill ta sig en älskare. I alla fall vill hon det i brist på en make som kan skänka henne antingen social upphöjelse eller passionerad lycka. Det motstånd hon inledningsvis bjuder Rodolphes och Léons framstötar uppfattas lätt, och kanske korrekt, som ett kokett spel. Men scenerna dramatiserar på ett talande sätt den nyss citerade idén att kvinnans vilja rör sig mellan två krafter, driften och konvensansen. Man ser det exempelvis i scenen på Rådhuset under lantbruksdagarna, där Rodolphe förbereder sin erövring med att håna plikten att följa ”samhällets konventioner”:

– Men ändå... , men ändå... , invände madame Bovary.

– Nej, nej! Varför orera mot passionerna? Är inte de det enda vackra som finns på jorden, källan till hjältemod, entusiasm, poesi, musiken, konsterna, ja allt?

– Nog måste man ändå, sade Emma, i någon mån följa omvärldens uppfattningar och lyda dess moral.²¹⁵

215. Flaubert (2012), s. 162f; ”– Cependant... cependant... objectait madame Bovary. – Eh non ! pourquoi déclamer contre les passions ? Ne sont-elles pas la seule belle chose qu’il y ait sur la terre, la source de l’héroïsme, de l’enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin ? – Mais il faut bien,

Den successivt framåtskridande rörelsen mellan Rodolphes försvaret av driftsutlevelsen och Emmas allt svagare invändningar parallelliseras med den i texten interfolierade skildringen av paret fysiska närmande. Det börjar med att han försiktigt, liksom oavsiktligt, lät "sin hand falla över Emmas. Hon drog undan sin."²¹⁶ En stund senare gör han ett nytt försök, nu med bättre resultat: "Och han tog hennes hand; hon drog inte undan den."²¹⁷ I nästa skede, efter en stund passionerat viskande om allehanda romantiska ämnen, intensifierar han den fysiska kontakten:

Rodolphe kramade hennes hand, och han kände hur het och darande den var, likt en fångad turturduva som vill flyga sin kos; men om det nu var för att hon försökte göra sig fri eller om hon besvarade hans kramande, så gjorde hon en rörelse med fingrarna; han ropade: – Å, tack! Ni stöter inte bort mig!²¹⁸

Nu är Emma övermannad av känslor och pratets tid är förbi: "Ett sublimt begär fick deras torra läppar att darra; och mjukt och stilla, utan möda, flätades deras fingrar samman."²¹⁹

Även om Emmas försök att följa konvensansen genom att komma med invändningar och dra tillbaka sin hand eventuellt inte är uttryck för en allvarlig inre konflikt utan snarare en del av spelet, står det klart att hon inte behärskar situationen. Det är Rodolphe som styr förloppet. Han drivs förvisso också av lust, men han är

dit Emma, suivre un peu l'opinion du monde et obéir à sa morale", Flaubert (1929), s. 296f.

216. Flaubert (2012), s. 162; "Il se passa la main sur le visage, tel qu'un homme pris d'étourdissement ; puis, il la laissa retomber sur celle d'Emma", Flaubert (1929), s. 295.

217. Flaubert (2012), s. 166; "Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas", Flaubert (1929), s. 305.

218. Flaubert (2012), s. 167; "Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondit à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria : – Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas !", Flaubert (1929), s. 306.

219. Flaubert (2012), s. 167; "Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent", Flaubert (1929), s. 307.

herre över sitt, och hennes, begär. Hon låter sig måhända villigt ledas, men hon leds likväl. När Rodolphe, tidigare i historien, tvekar inför att göra Emma sin kur är det inte heller omvärldens uppfattning som hindrar honom, utan de besvär som han av erfarenhet vet är förknippade med sådana affärers avslutande. Mönstret upprepas, med vissa modifikation, i episoden som skildrar Emmas återförening med Léon i Rouen. Här är det kyrkan som får stå som symbol för konvensen och Léon är mindre behärskad och kalkylerande än Rodolphe. Emmas motstånd tar sig också starkare uttryck och tycks mer allvarligt menat. Men alternativen är desamma: att följa driften eller konvensen. Emma menar först att de ska vara kloka, att de ska hålla sig ”till syskonkärlekens enkla uttryck som förut”.²²⁰ Berättaren frågar sig om det var ”på allvar hon talade så”, och svarar med en analys som också är giltig för den inledande fasen i relationen med Rodolphe: ”Antagligen visste inte Emma själv någonting om det, upptagen som hon var av förförelsens tjusning, liksom av nödvändigheten att värja sig mot den [...]”.²²¹ Léons handgripliga övertalningsmetoder – när han dagen därpå drar en motsträvig Emma ut från katedralen, föser in henne i en vagn, och tar med henne på en droskfärd där deras fysiska förening fullbordas – betonar också i än högre grad att det är mannen som bestämmer vilket det ska bli.

Benedictssons indignation kommer sig förmodligen av två olika men relaterade drag i skildringen av Emma. Förutom att Emma inte tillskrivs förmågan att välja mellan drift och konvens, kan inget av de möjliga alternativ som representeras av Charles respektive Rodolphe och Léon rimligen leda till ett gott liv. Emma är dömd till olycka inte bara därför att hon behärskas av sina drifter utan även för att hennes äktenskap med den hopplösa medelmåttan Charles saknar potential. *Fru Marianne* ställer

220. Flaubert (2012), s. 254; ”Elle lui représenta les impossibilités de leur amour, et qu’ils devaient se tenir, comme autrefois, dans les simples termes d’une amitié fraternelle”, Flaubert (1929), s. 487.

221. Flaubert (2012), s. 254; ”Sans doute qu’Emma n’en savait rien elle-même, tout occupée par le charme de la séduction et la nécessité de s’en défendre”, Flaubert (1929), s. 487.

upp en konflikt som liknar den i *Madame Bovary*, men som skiljer sig på den centrala punkten att Börje är en extraordinär man. Även om Marianne inte inledningsvis inser det gör berättelsen klart att Börje är dugligheten, viljekraften och målmedvetenheten personifierad. Marianne finner honom därtill redan från början sexuellt attraktiv. Benedictsson förser alltså inte bara sin hjältinga med viljekraft utan även med ett man värd att kämpa för.

Kärlek och plikt i *Som ett blomster*

I *Som ett blomster* berättar den döende Nelly sin tragiska livshistoria. För att vara en sensationsroman (genren den under 1800-talet ansågs tillhöra) är intrigen förhållandevis okomplicerad. Nelly tror sig vara övergiven av sin älskade Dick, en fattig officer, och av kärlek till sin far ger hon efter för den välbeställda adelsmannen Hughs giftermålsanbud. Dick är förkrossad över att hans hjärtas dam svikit honom och mönstrar på ett fartyg till Indien. Innan han lämnar England söker han emellertid upp och konfronterar Nelly. Olyckan visar sig vara orsakad av ett missförstånd, eller mer exakt av Nellys syster Dollys intrigerande. Dolly har med ett förfalskat brev motarbetat den för hennes egen del ofördelaktiga relationen. Familjen är nämligen på fallrepet och Nellys förening med Hugh innebär, även för Dolly, ett betydande ekonomiskt och socialt lyft. Men det är ju för sent! Nelly tillhör för alltid – eller åtminstone för resten av sitt jordeliv – en annan. Hon bönfaller trots detta Dick att enlevera henne, vilket han vägrar med hänsyn till hennes heder. De faller i varandras armar, Nelly svimmar och när hon återfår medvetandet är Dick borta. Ett år senare nås hon av nyheten att Dick dött i strid. Nelly vill berätta sanningen om den falska Dolly för sin make, men hindras dels av att hon då också måste bekänna det senaste mötet med Dick – som tangerar äktenskapsbrott –, dels av Hugh, som då han märker att hon vill berätta något ber henne att låta det förgångna vara glömt. Han vill inget veta. Nelly behåller sin hemlighet, accepterar den aktuella situationen, försonas i någon mån med sin syster, och börjar långsamt känna sig mer tillfreds tillsammans

med Hugh. Detta är dock inte liktydigt med ett lyckligt slut, utan hon tynar bort och avlider efter ett par år i en inte namngiven sjukdom.

Marianne finner denna roman "ljufvligt sorglig" och "så moralisk att det kunde kännas rent af som en god gerning att läsa den". Det moraliska ligger i att Nelly är utan skuld: "Skuld, fel, ansvar; handlingar och handlingars följder – det fans icke der! *Ödet* var det, som det alltid är, när det gäller en fläckfri hjältinna och en tragisk upplösning."²²²

Här framträder den disnarraterade genrens funktion i fullt dagsljus. Uppdelningen mellan vad som, enligt Marianne, finns och inte finns i *Som ett blomster* är i det närmaste raka motsatsen till vad vi finner i *Fru Marianne* med sin lyckliga upplösning, sin ångerfulla hjältinna och sitt tematiska fokus på ansvarsfrågan. Mariannes analys är därtill i skarpaste laget för henne i detta skede av hennes utveckling. Det är ju först efter sitt moraliska uppvaknande som hon över huvud taget intresserar sig för frågor om skuld och ansvar. Det psykologiskt orealistiska i passagen låter oss se dess egentliga funktion. Analysen är införd i denna form för att kontrastera "missromanens" falska moral mot *Fru Mariannes* realistiska behandling av skuld och ansvar. På samma gång introduceras också själva frågeställningen, och berättelsen förebådar Mariannes omvändelse. Det är kanske inte trovärdigt att hon skulle tänka på handlingar och handlingars följder vid denna tidpunkt, men hon kommer snart att göra det.

Om vi går bortom Mariannes egen analys kan vi finna ytterligare, och något annorlunda, skäl till att hon uppfattar *Som ett blomster* som en "moralisk" roman med en "fläckfri" hjältinna och på vilket sätt *Fru Marianne* hävdar sin egen genuina moral i kontrast till den falska i *Som ett blomster*. Nellys alternativ – Hugh eller Dick – är båda motiverade av kärlek. Den konflikt som i en naturalistisk roman hade betecknats drift mot konvensans är här ett val mellan två ädla känslor: en romantisk kärlek till Dick eller kärleken till en sjuk och fattig far, som Nelly tror sig kunna ge ytterligare några levnadsår genom ett äktenskap som löser hans

222. Ahlgren (1887), s. 192f.

ekonomiska bekymmer. Detta innebär att även om berättelsen gör klart att Hugh är förenad med olycka och Dick med lycka, så har Nelly moraliskt goda skäl för båda alternativen.

Mariannes tolkning att det är ödet som bär skulden kan diskuteras eftersom Dollys intrigerande spelar en så avgörande roll. Men Nelly har inte genom någon omoralisk eller irrationell handling, eller brister i sin personlighet, försatt sig i sitt miserabla äktenskap. Det är emellertid inte säkert att det är beslutet att gifta sig med Hugh som Marianne har i tankarna när hon betonar att Nelly är oskyldig. Det är också möjligt att det är det förhållandet att Nelly befinner sig i ett äktenskap men hyser kärlek till en annan man som är den, eventuellt brottsliga, känsla Nelly är oskyldig till. Marianne har ännu inte en annan man i sitt liv, men hon identifierar sig med Nellys vantrivsel och längtan efter någon annan, och *Som ett blomster* fungerar som en försäkran om att Marianne själv är oskyldig och att hennes känslor är rättfärdiga. Den handling som i Broughtons roman explicit aktualiserar frågan om skuld är emellertid Nellys bön till Dick att enlevera henne. Nelly kommer mot slutet av sitt korta liv att betrakta denna handling som syndig:

Jag började se mina synder lika klart som andras [---]. Kan det finnas någon nog sträng försoning för en kvinna, som fallit så djupt, att hon bedt en annan man rymma bort med sig från sig egen, och som endast genom sin älskares ofläckade själsadel och offervilliga oegennyttia räddats från det fullkomligaste skeppsbrott?²²³

Denna handling är betecknande nog den enda som tillskrivs irrationella orsaker. Den är utförd i ett tillstånd av "vansinne" och "dårskap".²²⁴ Att det rör sig om ett av förnuftet okontrollerat agerande – närmast en impulsiv och sjuklig reaktion – understryks också av att hon svimmar i slutet av scenen. Det enda Nelly förebrår sig är alltså att hon vid ett tillfälle låtit känslan övermanna förnuftet i en situation där dessa står i konflikt med varandra.

223. Broughton (1880), s. 380.

224. Ibid., s. 361.

Nellys botgöring har en religiös prägel, och som senare forskare påpekat torde anknytningen till den självbiografiska, kristna omvändelseberättelsen ha varit uppenbar för tidens läsare.²²⁵ Hon besegrar sitt hämndbegär mot systemen med stöd i bibelordet ”’Mig tillhör hämnden; jag vill vedergälla’, säger Herren”.²²⁶ Hon accepterar att äktenskapet är ett heligare förbund än kärleken, och överlämnar slutligen sitt öde i Guds händer med förhoppningen att en högre rättvisa ska återföreña henne med Dick i livet efter detta. Benedictssons berättelse innehåller samma motiviska serie: hustrun som vantrivs i äktenskapet, ett kritiskt möte mellan hustrun och älskaren, ett moraliskt uppvaknande där hjälttinnan tar på sig skulden för det äktenskapsbrott som kunde ha blivit verklighet, den andre mannen som reser sin väg och dör, slutligen hennes ansträngningar att sona sitt brott. *Fru Marianne* och *Som ett blomster* liknar även varandra i det viktiga avseendet att både Marianne och Nelly, till skillnad från *Madame Bovarys* självrättfärdigande hjälttinna, anser att de begått ett moraliskt brott. Benedictsson skiljer sig dock från Broughton genom att hon för in slumpen som orsak jämte förnuft och begär. Medan Nellys syndiga agerande orsakas av en passion som hon inte har sinnesnärvaro nog att bekämpa, består Mariannes brott i att hon låtit slumpen avgöra. Och medan Nelly räddas av Dicks förnuftiga och viljestarka hjältemod är det, återigen, slumpen som hindrar Marianne från att ligga med Pål.

Vad gäller människosynen fungerar *Som ett blomster* som representant för ”missromanens” rationellt och psykologiskt begripliga människa, i stark kontrast till den franska naturalismens driftstyrda varelse. Karaktärerna består uteslutande av förnuft och känsla, och även då Nelly med en direktet som var stötande för en del av samtidens kritiker beskriver sin erotiska dragning till Dick rör det sig definitivt inte om några djuriska drifter.²²⁷ Här finns inga för de agerande personerna sjäva (eller läsaren) dol-

225. Pamela Gilbert, ”Introduction”, i Rhoda Broughton, *Cometh Up as a Flower* (Peterborough/London/Moorebank, 2010).

226. Broughton (1880), s. 379.

227. För en redogörelse för samtidens reception, se Gilbert (2010).

da motiv, ambivalenta känslor eller undermedvetna skikt. Nelly känner en lika oblandad vämjelse för Hugh som hon är uppfylld av ren kärlek till Dick. Hugh gör sig, å sin sida, inga illusioner. Han vill ha en ung söt hustru och han protesterar inte nämnvärt mot Nellys beskrivning av det hela som en affärssuppgörelse där han får henne i utbyte mot att han garanterar hennes fars ekonomiska trygghet. Och Dick uppfyller, naturligtvis, alla den romantiska hjältens kriterier. Hans hjärta tillhör helt och hållet Nelly.

Det enda som kunde kallas ett dolt motiv är Dollys intrigerande. Men hennes agerande är rationellt och genomtänkt och hon vet exakt varför hon gör som hon gör. Det som orsakar tragedin är alltså ett avsiktligt framkallat missförstånd. Ur Nellys och Dicks perspektiv är det, som Dick säger, ”således ett misstag, ett misstag! [...] hela olyckan, hela vår olycka beror på ett misstag”.²²⁸

Orsakerna till att Nelly och Dick inte får varandra är flera. Hon tror att Dick har övergett henne, och att äktenskapet med Hugh kommer att ge hennes älskade far, som är sjuk och tyngd av ekonomiska bekymmer, lisa och några ytterligare levnadsår. Det visar sig att hon har fel på båda punkterna. Men hennes olyckliga öde tillskrivs inte slumpen, arvet eller miljön. Missförståndet med Dick är avsiktligt skapat av hennes syster Dolly, just i syfte att få Nelly att gifta sig med Hugh, och att fadern dör strax efter bröllopet visar att det var oron för dotterns framtid som hållit honom på benen – väl förvissad om att hennes ställning är säkrad kan han släppa taget. Förklaringsmodellen är helt och hållet psykologisk. Det är de mest traditionella mänskliga motiv och känslor som avgör händelseförloppet. Inga yttre händelser, varken slumpartade eller kausalt förutsägbara, inga okontrollerbara drifter eller irrationella impulshandlingar, spelar någon avgörande roll. Medan den moraliska problematik som är förknippad med osannolika händelser således är helt frånvarande i *Som ett blomster*, tolkar Marianne den tragedi som var nära att omintetgöra henne, och som endast slumpen räddade henne från, som en följd av att hon underlätit att agera och ta ansvar.

228. Broughton (1880), s. 360.

Slumpen i de disnarraterade berättelserna

När det står klart för Emma Bovary att Charles inte motsvarar hennes förväntningar anklagar hon inte sig själv utan slumpen:

– Gud i himlen! Varför gifte jag mig?

Hon undrade om det inte funnits något sätt, längs slumpens alla vägar, att träffa en annan man; och hon försökte tänka sig vilka de osannolika händelserna skulle kunnat vara, det annorlunda livet, denne make som hon inte kände. Ingen av dem liknade ju honom. Han hade kunnat vara vacker, kvicktänkt, förnäm, attraktiv, sådan som de säkert var som gift sig med hennes klosterkamrater.²²⁹

Strax därpå fantiserar Emma om att slumpen trots allt fortfarande kan komma att förändra hennes tillvaro:

Men innerst inne väntade hon på att något skulle hända. Som matrosen i sjönöd mönstrade hon ensamheten i sitt liv med desperata ögon och spanade efter ett vitt segel i dimmorna vid horisonten. Hon visste inte vad slumpen skulle föra med sig, vilken vind som skulle blåsa den till henne, vilken strand den skulle föra henne till, om det var en livbåt eller ett tredäckt skepp, lastat med ångest eller fullt av lycksalighet ända ut i kanonportarna [...]. I de andras liv, hur banala de än var, fanns åtminstone möjligheten att något skulle hända. Ibland skedde något oväntat som förde med sig den ena incidenten efter den andra, och scenbilden förändrades.²³⁰

229. Flaubert (2012), s. 65f; ”– Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée? Elle se demandait s’il n’y aurait pas eu moyen, par d’autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu’elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu’ils étaient sans doute, ceux qu’avaient épousés ses anciennes camarades du couvent”, Flaubert (1929), s. 93.

230. Flaubert (2012), s. 83; ”Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l’horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu’à elle, vers quel rivage il la mènerait, s’il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d’angoisses ou plein de félicités jusqu’aux sabords [...] Les autres existences, si plates qu’elles fussent, avaient du moins la chance d’un événement.

Att Emma sätter sitt hopp till slumpen är dels ett uttryck för att hon inte kan se några andra möjligheter, dels en karakterisering av den disnarraterade dåliga litteraturens förlitande på osannolika händelser. I huvudsak är *Madame Bovary* också en berättelse som med obönhörlig logik för sin hjältinna mot undergången. Flaubert kunde, eller ville, dock inte helt undvara det osannolika. Vid åtminstone ett tillfälle använder han sig av ett sammanträffande av det mest klichéartade slaget. Tre år efter det att Léon lämnat Yonville tar låter sig Emma övertalas av Charles att gå och se en operaföreställning i Rouen. Det är första gången Emma lämnar Yonville. På teatern stöter de samman med ingen mindre än Léon:

[Charles:] – Gissa bara vem jag stötte på där uppe? Monsieur Léon!

– Léon?

– Léon och ingen annan! Han ska komma och hälsa.

Och just som han sade det klev den före detta praktikanten från Yonville in i logen. [---]

[Emma:] – Å! God dag...! Hur...? Ni är här! [---]

Varför var han tillbaka nu? Vilket omständigheternas spel hade fört in honom i hennes liv på nytt²³¹

Flauberts eget bruk av den typ av sammanträffande som han låter förstå utmärker den dåliga litteratur Emma läser kan förstås som ytterligare en inskärpning av att Emma är determinerad. Det spelar ingen roll vad hon gör eller vad som händer henne. Emma är redan på förhand dömd att välja en väg som leder till hennes undergång av de förutsättningar Flaubert ger henne i form av en imbecill make och två ovärdiga älskare.

Medan *Madame Bovary* erbjuder sin protagonist valet mellan

Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait", Flaubert (1929), s. 130f.

231. Flaubert (2012), s. 242f.; "– Devine un peu qui j'ai rencontré là-haut ? M. Léon ! – Léon ? – Lui-même ! Il va venir te présenter ses civilités. Et, comme il achevait ces mots, l'ancien clerc d'Yonville entra dans la loge [...] – Ah ! bonjour... Comment ! vous voilà? [---] Pourquoi donc revenait-il ? quelle combinaison d'aventures le replaçait dans sa vie?", Flaubert (1929), s. 467ff.

två olika sorters olycka, är *Som ett blomster* determinerad på en annan nivå i det att Nellys motiv för att välja Hugh respektive Dick båda är moraliskt sanktionerade. Nelly kan luras att begå ett ödesdigert misstag, men hon kan inte handla klandervärt. Även scenen där hon agerar irrationellt – enligt henne själv syndigt – och ber Dick att enlevera henne bär vittnesbörd om hennes otadliga natur. Den man *hon* älskar är enligt denna logik naturligtvis en man som aldrig skulle låta henne vanhedras på detta sätt. Detta innebär att möjligheten att slumpen kan vara en avgörande faktor inte ges något utrymme i någon av dessa romaner. Benedictssons upplägg skiljer sig genom att Börje och Pål representerar ett verkligt moraliskt val, och genom att slumpen bidrar till den omvändelse Marianne erfar och som leder henne till en uppskattning av rätt man och det liv hon kan skapa sig tillsammans med honom.

Fru Marianne är således en icke-deterministisk berättelse både på den moraliska och den kausala nivån. Fram till vändpunkten är både ett olyckligt och ett lyckligt slut möjligt, dels genom att valet mellan Börje och Pål verkligen spelar roll, dels genom att Marianne är en så pass vacklande karaktär att det är lika rimligt att hon väljer den ena som den andra. Det senare kan förtydligas något. De brister i psykologisk realism som *Fru Marianne* kritiserats för kan, om än inte nödvändigtvis vändas i beröm, ges en funktionell motivering. Man kan dela Linders uppfattning att Mariannes ”omvändelsehistoria har av författarinnan knappast blivit tillräckligt psykologiskt klarlagd”,²³² och samtidigt framhålla detta som en förutsättning för berättelsens icke-deterministiska karaktär. Att ge en ”tillräcklig” psykologisk klarläggning är också att framställa utvecklingen som mer eller mindre oundviklig: eftersom Marianne är på detta och detta sättet kommer yttre händelser att påverka henne just så här, och inte på något annat sätt. Nu är istället Mariannes personlighet, fram till omvändelsen, tecknad på ett sådant sätt att det inte redan på förhand är givet hur hon kommer att reagera på graviditeten. Slutligen är

232. Linder (1930), s. 318.

den kausalt icke-deterministisk genom att slumpen tillåts spela en bidragande roll till utgången.

Narrativt rättfärdigande av Börjes faderskap

Benedictsson hävdade, i ett brev, att *Fru Marianne* inte alls skulle ses som ett försvar av äktenskapet gentemot den fria kärleken. Det avgörande, skriver hon, är att Marianne väljer en av männen, inte vem av dem hon väljer. Det vill säga att det etiska budskapet, om man så vill, ligger inte i valet mellan två olika slags samlevnadsformer eller två olika typer av män, utan i två olika livshållningar. Mot den viljelösa obeslutsamhet som gör en till ett objekt för yttre krafter står det helhjärtade praktiska och emotionella engagemang med vilket man kan förverkliga sin människopotential. Benedictsson svarar här på kritiken att hennes verk är en tendensroman på den konservativa sidan, och hennes påstående att hon lika gärna kunde ha låtit Marianne välja Pål bör naturligtvis inte tas till intäkt för att Benedictsson är omedveten om vilka värderingar som genomsyrar hennes skildring av Börje och Pål och deras respektive livsföringar. Det finns förvisso starkt textuellt stöd för tolkningen att en av huvudpoängerna är att man bör välja. Men samtidigt inskräps också att man bör välja rätt.

Vill man försvara Benedictssons uttalande kan man säga att romanen inte framhåller den äktenskapliga föreningen som skäl till att Börje är rätt val. Det är de personliga egenskaper, och det produktiva lantbrukslivet som Börje representerar, som förknippar honom med den viljestyrka som Marianne föredömligt erövrar. I en sådan tolkning skulle romanen inte förespråka äktenskapet framför den fria kärleken, det råkar bara vara så att det är maken som besitter de egenskaper som värderas.

Benedictssons påstående att det lika gärna kunde varit Pål återfinner vi, om än med en annan innebörd, i Mariannes uppfattning att det var yttre tillfälligheter som avgjorde faderskapet. Man kan ta Marianne på orden och betrakta utfallet, att barnet är Börjes och inte Påls, som ett resultat av slumpen. Det vill säga att i romanens verklighet är detta en genuin slumphändelse. Man kan

också fråga sig om det finns ett underliggande narrativt rättfärdigande som motsäger Mariannes påstående att det är slumpen som avgjort utfallet.

I *Fru Marianne* avvisas, som sagt, all romanläsning. Den plats den goda romanlitteraturen kunde ha upptagit i *Fru Marianne*, som en vink om vilka estetiska och moraliska värderingar detta verk vill ansluta sig till, fylls istället av Darwin, vars *Om arternas uppkomst* Benedictsson låter sin hjältinna försjuka lika djupt i som tidigare i *Som ett blomster*. Om romantik och fransk-naturalism är romanens disnarraterade genrer, och deras förklaringsmodeller därmed underkänns, så kan evolutionsläran ses som en möjlig positiv modell.

Romanens utgång kan, som Linder menar, ses som en illustration av "den darwinska satsen om 'the survival of the fittest'".²³³ Börje är i Linders läsning representant för bonden, och det är bondens förbindelse med naturen, i kontrast till kulturmänniskan Pål, som gör honom bättre anpassad för kampen för tillvaron. Benedictsson har också lagt ett flertal repliker i munnen på Börje och Pål som tydligt pekar i denna riktning. Det darwinistiska temat har dessutom bäring på frågan om vilken underliggande förklaringsmodell som motiverar romanens händelseförlopp, och då särskilt den föregivna slumphändelsen att Marianne blir gravid med Börjes barn.

Utifrån principen om det naturliga urvalet är det förvisso slump, betraktat som ett individuellt fall, men betraktat som Benedictssons val är det ett vetenskapligt grundat moraliskt ställningstagande. Enligt Marianne var sannolikheten lika stor för båda utfallen, medan evolutionsteorin gav Börje något bättre odds. Principen om det naturliga urvalet är också det narrativa rättfärdigandet av slumpens utfall.

Ser man till den moraliska dimensionen får detta betydelse. Ett skäl att låta Marianne betrakta det som slumpen är att upp-
rätta kontrasten mellan Påls och Mariannes attityder, och att göra den moraliska poäng jag beskrivit ovan. Mot detta finns den darwinistiska kontrasteringen av Pål som livsoduglig och

²³³ Ibid., s. 293.

Börje som livskraftig. Denna kontrastering implicerar att Marianne inte har helt rätt när hon likställer yttre omständigheter med slumpen. Det var förvisso inte som utfall av en mänsklig eller gudomlig vilja att Börje blev fadern, men det var inte heller slump, utan snarare ett uttryck för naturens i grunden goda urvalsmekanismer. Att romanen låter moral och natur samverka på detta sätt stödjer uppfattningen att *Fru Marianne* uttrycker en optimistisk tolkning av Darwins utvecklingslära. I kraft av principen om det naturliga urvalet, som säger att eftersom Börje är mer lämpad för överlevnad i det moderna samhället är hans faderskap det mer statistiskt sannolika, underordnas slumpen en styrande moralisk ordning i Benedictssons fiktionsvärld.

Den stora kärleksromanens sorgesång – slump, öde och kärlek i *Den allvarsamma leken*

Bo Bergman ger i sin minnesskrift över Hjalmar Söderberg uttryck för två ganska vanliga uppfattningar om *Den allvarsamma leken*. Den är först och främst en kärleksroman, en av den svenska litteraturens största, men den lider också av vissa kompositionella brister.²³⁴ Berättelsen om Arvid och Lydia störs av alltför mycket ovidkommande stoff. Dagsaktualiteter av journalistisk karaktär redovisas och kommenteras löpande. Det bjuds på otaliga anekdoter och spridda intryck som saknar direkt koppling till den historia som är, eller i alla fall borde vara, romanens primära ärende. Bergman karakteriserar avvikelserna från huvudspåret som utanverk och fyllnadsmaterial vilka han, som Söderbergs nära vän, vet att meddela är hämtade från författarens annotationsblock. Först i mitten av boken, när Arvid och Lydia efter tio år återser varandra, tar ”den riktiga historien – romanen i romanen” sin början.²³⁵

Medan eftervärlden har kommit att betrakta *Den allvarsamma leken* (1912) som en stor kärleksroman, om än lite lös i konturerna, var det första mottagandet mera blandat. När det gäller helhetsomdömet ger recensionsmaterialet hela skalan från ”lysande” till ”usel”. De flesta kritiker var dock ense om att kompositionen var mindre lyckad. Fredrik Böök, som tyckte att *Den allvarsamma leken* var lika konstnärligt slapp som dess huvudperson var hållningslös, ansåg att romanens komposition, händelseförloppet utveckling, samt såväl Arvids som Lydias agerande var en mot-

234. Bo Bergman, *Hjalmar Söderberg. Minnesteckning* (Stockholm, 1951), s. 158f.

235. *Ibid.*, s. 161.

bjudande gestaltning av "livsmaximen: att låta slumpen råda".²³⁶ Utifrån dagens forskningsläge kan konstateras att medan andra, i förbigående, nämnt att slumpen är ett element i verket utmärker sig Böök genom att han vänder på den etablerade uppfattningen, här representerad av Bergman, och sätter slumpen i centrum. Kärlekshistorien reducerar han till en nödtorftigt hoptråklad ursäkt för sammanställandet av det disparata materialet inom en pärm. Och Böök har en poäng. Slumpen är, jämte kärleken, romanens viktigaste tema.

Som Bure Holmbäck föreslår bör den närmast njutningsfulla sågningen i alla fall delvis ses som ett led i Bööks principiella avståndstagande från den typ av sekelskifteslitteratur som Söderberg representerar.²³⁷ Bööks dom över denna litteratur lyder att den en gång varit "elegant, blaseradt utmanande" men att den nu är något "urmodigt, nattståndet, underligt ointressant". Han söker onekligen fastslå att dess tid är förbi. *Den allvarsamma leken* uttrycker enligt Böök en livshållning vars litterära kulmen nåtts ett decennium tidigare. På vissa punkter är det lätt att instämma. Arvid är en flanörtyp och över berättelsen vilar en påtaglig *fin de siècle*-stämning. Men så här i backspegeln kan man också i slumpens framträdande roll se en frändskap med den modernistiska litteratur som är på väg. *Den allvarsamma leken* är i detta avseende ett exempel på den rörelse bort från intriger baserade på naturalismens kausala modeller mot ett allt större införlivande av slumphändelser som Brian Richardson spårat i den engelska romanen under denna tid. Från Joseph Conrads romaner runt sekelskiftet till James Joyces *Ulysses* (1922) ser Richardson en "proliferation of chance events within a largely naturalistic framework".²³⁸ I dessa fiktiva världar spelar slumpen en betydande roll, utan att helt sätta förutsägbara kausalsamband ur spel. Genom att framställa slumpen som en viktig styrande faktor erbjuder denna litteratur ett tredje alternativ, ett sätt att förstå världens gång som tar avstånd såväl från föreställningen

236. Fredrik Böök, "Den allvarsamma leken", *SvD* 21.12 1912.

237. Bure Holmbäck, *Det lekfulla allvaret* (Stockholm, 1969), s. 280.

238. Richardson (1997), s. 111.

att världen regeras av en mekanisk nödvändighet utan plan eller syfte som från tron på att universum är rationellt och moraliskt ordnat i enlighet med Guds försyn eller ödet. Som Richardson framhåller kunde termen slump i det här sammanhanget översättas med kontingens.

Den allvarsamma leken använder sig av och tematiserar slump-händelser av det mer vardagliga och triviala slaget, samtidigt som frågan om den betydelsefulla, icke-kontingenta, slumpen, ibland kallad ödet, existerar aktualiseras i Arvids och Lydias sammanträffande på Operan, den händelse som inleder ”den riktiga historien – romanen i romanen”.

Naturalistisk slump

När Arvid kommer tillbaka till Stockholm efter sommarens skär-gårdsvistelse väntar en bekymmersam höst. Han längtar efter Lydia men vet inte hur han ska bära sig åt för att träffa henne. Att helt enkelt besöka familjen Stille är uteslutet eftersom han inte kan komma på någon bra förevändning. Fadern och bröderna är han bara ytligt bekant med, så de skulle aldrig inbilla sig att han kom för deras skull, och att låta dem förstå vilka känslor han hyser för husets dotter är han inte beredd till. Det kommer att dröja länge, tänker han, innan han har nått den ställning då han kan försörja en familj och tanken på att ”någon går och väntar” på honom tål han inte.²³⁹ Av samma anledning bjuder det honom emot att stämma möte brevledes. Han är ju ”ingenting ännu”, har ingenting ”att bjuda henne”.²⁴⁰ Dessutom litar han inte fullt ut på sina känslor: ”Han hade varit kär några gånger förut, och det hade gått över ... / Nej, bäst att se tiden an. – Låta slumpen råda – – –”²⁴¹

Arvids sätt att låta slumpen råda innebär emellertid i praktiken att hjälpa den på traven efter bästa förmåga. Han förlägger

239. Hjalmar Söderberg, *Den allvarsamma leken* [1912], Samlade skrifter 10, red. Bure Holmbäck och Björn Sahlin, (Stockholm, 2012), s. 26.

240. *Ibid.*, s. 30.

241. *Ibid.*

sitt flanerande till de gator där han bedömer sannolikheten för ett sammanträffande som störst. Men slumpen står inte på hans sida: ”Det är underligt att jag aldrig ser henne, tänkte han. All den tid jag har ledig driver jag ju omkring på alla de gator och vägar, där jag kan tänka mig en möjlighet att träffa henne.”²⁴² När han till sist möter henne sker det på Djurgården, en plats där han mycket sällan flanerar. Hon passerar i sällskap med en äldre herre som senare kommer att visa sig vara Roslin, mannen som hon gifter sig med. De utbyter en hälsning.

Innan historiens första fas är över, i och med Lydias giftermål, flytt från Stockholm och tillfälliga utträde ur romanen, får de emellertid också ett tillfälle att träffa varandra på tu man hand. Även detta möte är, om än inte accentuerat slumpmässigt, oplanerat från båda parter. Lydia kommer till redaktionen för att sätta in en arbetssökandeannon – och den som handhar ärendet visar sig vara Arvid.

Söderberg fortsätter att betona slumpens roll i Arvids liv. Hans befordran från korrekturläsare till musikrecensent börjar med att redaktören hör honom vissla Beethovens ”Pathétique” vid ett tillfälle när den ordinarie recensenten är förhindrad att bevaka en fru Klarholm-Fibigers debut på Operan. Arvid får uppdraget. Dagen efter vinner just den elakhet som han tänkt stryka från sitt manus, men som gått i tryck för att annat kom emellan, redaktörens förtjusta bifall. Arvid första stapplande steg på familjebildandets område går också det i slumpens tecken. En tillfällig förbindelse med butiksbiträdet Alma Lindgren gör honom till fader. Båda parter betonar ”det tillfälliga och slumpmässiga i saken” och betraktar det som en ”olyckshändelse”.²⁴³ Vägen till äktenskap – och legitima barn – inleds med att Arvid och Dagmar träffas på en bjudning och upptäcker att de har samma födelsedag. Detta sammanträffande ger Dagmar en förhållandevis otvungen ursäkt för att, några veckor senare, när datumet är inne, uppvakta Arvid med blommor.

242. Ibid., s. 31.

243. Ibid., s. 111.

Slumpen framställs inte som den ensamt avgörande faktorn. Andra bidragande, ibland kompletterande och andra gånger alternativa, orsaker presenteras med olika direkta och indirekta medel. *Den allvarsamma leken* är inte en roman där, som man säger, allt kan hända. Tillfälligheterna är av det vardagliga slaget, snarare än extraordinära och sällsamma, och konsekvenserna är anpassade efter Arvids karaktär. Den journalistiska karriären ligger inom området för Arvids ambitioner och talanger, och han hade troligen fått möjlighet att anträda denna bana även om redaktören inte hört honom vissla ”Pathétique” vid just detta tillfälle. Något liknande kan sägas om äktenskapet med Dagmar. I upptakten figurerar en tillfällighet, men det slumpartade är här underordnat Dagsmars målmedvetna bruk av denna tillfällighet. När det sedan gäller den närmast liggande orsaken till giftermålet är det Dagsmars lögn att en brytning hotar mellan henne och fadern med anledning av att han fått kännedom om deras förhållande. Deras äktenskap framställs sålunda som resultatet av tillfälligheternas spel, Dagsmars förslagenhet samt Arvids hållningslöshet. Den senare manifesteras genom att Arvid inte, trots att han redan vid första kyssen deklarerar att det inte kan bli tal om giftermål, gör några allvarliga försök att avstyra det äktenskap Dagmar så småningom manövrerar in honom i.

Slumpen är alltså central på två olika nivåer i romanen: dels som ett element i berättelsens kausala modell, som en möjlig objektiv orsak till att det som sker sker, dels som ett sätt att gestalta en livshållning, Arvids komplicerade förhållningssätt till slumpen. Till dessa nivåer ska föras slumpens generella funktion att utmana etablerade (individuella eller kollektiva) föreställningar om sannolika orsakssamband. Det som uppfattas som en slump händelse uppfattas per definition som en avvikelse från ett mönster, vilket väcker frågor om hur händelsen ska förklaras. Är det ren slump, finns dolda naturliga förklaringar, eller är det ett uttryck för ödet, försynen eller något annat underliggande samband som förnuftet inte kan beräkna eller förstå? Dessa aspekter sammanstrålar och får ett koncentrerat uttryck i den slantsinglingsscenen som utspelar sig morgonen efter att Arvid och Lydia oväntat har stött på varandra på Operan. Han har just

fått ett brevkort i vilket hon meddelar att om han vill träffa henne väntar hon på Hôtel Continental senare samma eftermiddag:

– Skall jag gå till mötet, eller skall jag inte?

Han tog upp en tvåkrona ur portmonnän.

– Slumpen får råda. Om det blir kung så går jag, om det blir klave så går jag inte.

Och han snurrade slanten på chiffonjéklaffen. Det blev klave.

En gång till! – Klave.

– Nå, tredje och sista gången! – Klave.

Han blev förargad, mera på sig själv än på den envisa slanten.

– Barnsligheter! Naturligtvis går jag.²⁴⁴

Arvid står inför ett val som är av det slaget att han inte, som han gjorde hösten tio år tidigare då han i stort sett dagligen strövade Västerlånggatan fram och tillbaka i hopp om att av en tillfällighet träffa Lydia, kan vänta på att slumpen ska bestämma. Beslutet måste fattas genast. Det ges inget utrymme att ”se tiden an”. Då han inte heller är förmögen att fatta beslutet på rationella grunder singlar han slant – ett tidseffektivt sätt att låta slumpen råda.

Men liksom han tidigare valde att flanera på de gator där chansen var störst att möta Lydia försöker han även denna gång kontrollera slumpen genom att upprepa slantsinglingen då den inte ger det önskade utslaget. Slutligen avfärdar han sin metod som ”barnsligheter” och konstaterar att han naturligtvis kommer att gå.

En möjlig tolkning av denna scen är att slantsinglingen används för att i en koncentrerad, närmast symbolisk form gestalta en personlig utveckling. Slantsinglingen låter sig i så fall läsas som en vändpunkt i den bemärkelsen att huvudpersonen här tar avstånd från sin tidigare ansvarslösa hållning för att istället fatta ett avgörande beslut på egen hand. Vändningen bort från strategin att låta slumpen råda, den hållning Böök såg som Arvids primära karaktärsdrag, till ett erkännande av och ansvarstagande för den egna viljan markeras här på ett par rader. Arvid inser det enfaldiga i att skylla på yttre omständigheter (”den envisa

244. Ibid., s. 148.

slanten”) och medger för sig själv vad han egentligen redan vet: att han kommer att gå.

En annan möjlighet, som Bure Holmbäck framför, är att se denna scen som en demonstration av Arvids kollega Markels ord: ”Man väljer inte sitt öde. Och man väljer lika lite sin hustru eller sin älskarinna, eller sina barn.” Den inställning till viljan som kommer till uttryck i *Den allvarsamma leken*, och i Söderbergs författarskap som helhet, präglas, betonar Holmbäck, förvisso av ambivalens. Men när det gäller erotikens framställs viljan avgjort som ”underordnad driften”.²⁴⁵ Som ytterligare stöd för detta anför Holmbäck äktenskapet med Dagmar.

Om vi med vilja i det här sammanhanget avser förmåga att efter rationellt övervägande välja ett av flera möjliga handlingsalternativ är det rimligt att läsa scenen som en av bokens många demonstrationer av att man inte väljer sitt öde. Arvid singlar slant just för att han inte kan välja, en oförmåga som understryks genom att han dessutom misslyckas i sin föresats att lyda slumpens direktiv. Arvid går till Lydia, inte direkt emot sin vilja, men för att han inte kan annat. Enligt denna tolkning är det driften som, i alla fall på erotikens område, bestämmer ödet.

Tolkningens begränsning ligger, för det första, i att den genom att enbart ställa upp viljan och driften som alternativa förklaringsprinciper underlåter att beakta slumpmotivets framträdande roll. Slumpen framställs ju som ett tredje alternativ till viljan och driften. För det andra tar Holmbäck fasta på likheterna men inte skillnaderna mellan hur Arvids olika kärleksrelationer framställs. Markels visdom säger inget om vad som ”väljer” när det nu inte är vi själva. Hans motto ger inget förslag på vilken av de mångtaliga omständigheter som verkar utanför individens vilja – slump, andras viljor, sociala och ekonomiska strukturer, biologiskt och socialt arv – som bestämmer vilka fruar, älskarinnor och barn man(nen) får. Och det är den frågan, snarare än konstaterandet att man inte väljer, som berättelsen tematiserar genom att ge Arvids kärleksaffärer olika kausala förklaringar.

Så även om Arvids vilja (inte vilja som känslan ”jag vill detta

245. Holmbäck (1969), s. 184.

och kan inte annat” utan som förmågan att välja ett av flera handlingsalternativ) inte utövar stort inflytande på erotiken, är det ett misstag att reducera denna scen till ett uttryck för samma drifts seger över samma vilja som skildrats i relationerna med Dagmar, Alma och Märta. Det vill säga, att medan det är riktigt att Arvid inte tycks ha något val ges den bristande kontrollen när det gäller Lydia en innebörd som kontrasterar mot förklaringarna av de andra kvinnornas inträde i Arvids liv. Slumpmotivet är närvarande i samtliga fall, men har olika funktioner. I Arvids relationer med Alma, Dagmar och Märta varierar olika former av naturalistiska förklaringar av slumpen. I dessa kärlekshistorier ansluter sig *Den allvarsamma leken* till den tidigmodernistiska romanestetiken där slumpen får spela en förhållandevis stor roll inom en naturalistisk ram. Slumpens funktion i berättelsen om Arvid och Lydia är en annan. Med sammanträffandet på Operan och slantsinglingen antyds, åtminstone tillfälligt, att Lydia är unik, att hon är Arvids öde i en annan bemärkelse än de andra kvinnorna.

Arvids kvinnor – Lydia, Alma, Dagmar, Märta

Nästan exakt i mitten av *Den allvarsamma leken* lämnar Arvid middagen hos Rubins, beger sig till Operan och hamnar bredvid Lydia. Det är tio år sedan de sist sågs, båda lever nu i otillfredsställande äktenskap, och det oväntade mötet ger dem en andra chans att pröva lyckan som kärlekspar. Dagen efter smyger de upp på Lydias rum på Hôtel Continental.

Bör sammanträffandet på Operan ses som ett konventionellt grepp vars huvudsakliga syfte är att åstadkomma den återförening som berättelsen kräver? Om romanens huvudmotiv är relationen mellan Arvid och Lydia får vi åtminstone tillstå att sättet på vilket Söderberg låter sina separerade huvudpersoner mötas är underordnat det faktum att de måste föras samman. Ty utan återförening, ingen roman. Att de möts av en tillfällighet, istället för att exempelvis en av dem söker upp den andre, skulle då vara intressant främst ur ett berättartekniskt perspektiv. Söderbergs val av lösning kunde värderas som mer eller mindre originellt

men skulle inte tilldelas någon avgörande betydelse för tolkningen av verket.

Sammanträffandet på Operan är emellertid av avgörande betydelse, inte bara för att Arvid och Lydia återförenas utan också för att användandet av denna typ av sammanträffande markerar hennes unika status i jämförelse med de andra kvinnorna i Arvids liv. Förutom tonårstidens fru Kravatt, som för en symbolisk summa drog försorg om Arvids och hans studiekamraters pockande behov, och några av Stockholms anonyma prostituerade, har tre kvinnor varit aktuella före Lydias återkomst. Först av dessa är butiksbiträdet Alma Lindgren som Arvid tillbringar en natt med – natten efter den dag då Lydia gifter sig med Roslin och då Arvid kände ett behov av att själv ”hålla bröllop”. Alma var den kvinna som råkade finnas tillhands. De bodde i samma hus och ibland, när Arvid handlat i butiken, gjorde han henne sällskap hem. Denna kväll gick de alltså längre än vanligt och några månader senare meddelar Alma att hon är gravid. Arvid tar sitt ansvar genom att ta på sig faderskapet, betala underhåll och skaffa en fosterfamilj för barnet. Giftermål är det inte tal om hos någon av parterna, vilket Arvid tacksamt förklarar med att Alma ”hade en instinkt-mässig känsla av det tillfälliga och slumpmässiga i saken [---] hon pockade inte ett ögonblick på äktenskap [---]. Hon fattade det bara som en olyckshändelse.”²⁴⁶

Medan Alma kategoriseras som en isolerad olyckshändelse framställs mötet, kärleksrelationen och slutligen äktenskapet med Dagmar som ett resultat främst av hennes initiativ och in-trigerande. Men även här är slumpen ett centralt motiv. På en bjudning hos Randels kommer de i samspråk och upptäcker att de har samma födelsedag och när detta datum någon tid senare är inne sänder Dagmar blommor till Arvid. Arvid författar genast ett svar. ”Jag tackar för Er älskvärdhet att påminna Er något så flyktigt och tillfälligt som det, att vi ha samma födelsedag – jag för min del måste rodnande av blygsel bedja Er förlåta, att jag toltalt hade glömt det.”²⁴⁷ När Arvid går till brevlådan för att posta

246. Söderberg (2012), s. 111.

247. Ibid., s. 89f.

sitt ursäktande svarskort stöter han ihop med Dagmar på gatan.

Här har vi två sammanträffanden: först födelsedagarnas sammanfallande, sedan mötet. Det senare är rumsligt medan det första kan beskrivas som ett sammanträffande mellan två personers egenskaper (egenskapen att vara född ett visst datum).

Statistiskt sett är omständigheten att Dagmar och Arvid har samma födelsedag knappast osannolik. Brean Hammond anför i "Coincidence Studies: Developing a Field of Research" en beräkning av att sannolikheten för att två personer i en grupp om 23 har samma födelsedag är 50 procent. Men detta hindrar inte att sådana sammanträffanden upplevs som osannolika av de berörda och att de därför triggar en mänsklig tendens att vilja se en djupare innebörd i det som förnuftet kan avvisa som ett trivialt, betydelselöst sammanträffande:

Two people meet at a party and find they share an identical birthday. They are delighted. There is clearly no causal connection, yet the individuals concerned will look for other kinds of connection. They are not content to view this synchronicity as a merely random event. Since they share a birth sign, are they perhaps similar in character? Do they have something more in common that will invest this chance meeting with greater significance?²⁴⁸

Dagmar hänvisar indirekt till denna vanliga föreställning genom att ta deras gemensamma födelsedag som ursäkt för att uppvakta Arvid. Han å sin sida tycks acceptera detta som ett tillräckligt skäl även om han själv inte fäst vikt vid "något så flyktigt och tillfälligt". Motivet "samma födelsedag" används av Dagmar, och av berättelsen, som ett tecken på att Arvid och Dagmar är ett möjligt par. Romanens ironiska bruk av detta banala sammanträffande visar sig sedan i att de inte alls passar för varandra.

På samma sätt som den fortsatta händelseutvecklingen visar att detta sammanträffande bara är en tillfällighet utan djupare innebörd har vi anledning att misstänka att det följande rumsliga sammanträffandet inte heller är ödets verk utan har sin naturliga

248. Hammond (2007), s. 4.

förklaring. Arvid funderar över varför hon har lämnat blommorna till vaktmästaren på tidningsredaktionen, hans arbetsplats, istället för att buda dem till hans bostad. Troligen, spekulerar han, vet hon att han sällan är hemma och då hon ville träffa honom valde hon istället att gå till hans arbetsplats. Att hon inte gått upp på redaktionen för att överlämna blommorna personligen skriver han på försiktighetens konto: ”Det kunde ju ge anledning till prat . . .” Kollegan Markel har emellertid sin uppfattning klar: ”Flickan vill bli gift!”, och han ger ett varningens ord: ”Akta dig! [---] Hon skyr inga medel!”²⁴⁹ När Arvid sedan postar sitt svarskort är Dagmar där: ”Han gick till brevlådan i hörnet av Arsenalgatan och lade ner det. I samma ögonblick han vände sig om, gick fröken Randel förbi. / Han hälsade. Hon stannade.”²⁵⁰

Är detta ett slumpmässigt möte eller har hon väntat på Arvid utanför redaktionen, följt efter honom och valt att uppenbara sig i det ögonblick han lägger kortet på lådan? Någon sådan misstanke framförs inte uttryckligen men det faktum att Markels ord besannas senare i historien talar för att denna tolkning är lika befogad som att sammanträffandet skedde av ren slump.

Både natten med Alma Lindgren och upptakten till relationen med Dagmar sätts således i samband med idén om slumpens inflytande på kärleken. Men det rör sig i båda fallen om tillfälligheter som har sina prosaiska, oromantiska förklaringar. Man kan också notera att dessa möten har betydande konsekvenser. De resulterar i barn och äktenskap, två av driftens potentiella biverkningar som inte aktualiseras i relationen med Lydia.

Kontrasten mellan Lydia och de andra kvinnorna framstår särskilt tydligt om man jämför sammanträffandet på Operan med den andra möjlighet till utomäktenskaplig förbindelse Arvid hade tidigare samma kväll.

På den middagsbjudning hos Rubens som Arvid var på innan han begav sig till Operan stiftade han bekantskap med en Märta Brehm. En erotisk affär erbjuder sig och Arvid anser att eftersom han har varit gift i fyra år med en kvinna han inte älskar

249. Söderberg (2012), s. 89–91.

250. *Ibid.*, s. 94.

och ännu inte varit otrogen borde han kunna tillåta sig ”en liten kärlekshistoria”.²⁵¹

Denna otrohetsaffär möjliggörs av en rad sinsemellan oberoende omständigheter. För det första får Arvid till bordet denna kvinna, som han inte tidigare träffat. För det andra har Märta skrivit ett par noveller som hon vill se i tryck. För det tredje vikarierar Arvid tillfälligtvis för redaktör Hedman, och är sålunda den som för dagen bedömer insänt skönlitterärt material. När Arvid bryter upp från middagen fångar Märta upp honom i tamburen för att utom synhåll från det övriga middagssällskapet påminna om vad hon uppfattat som hans löfte att läsa novelterna med en välvillig inställning. På väg därifrån gör Arvid en reflektion:

Hon vill ha in sina noveller i tidningen, och på det kontot har jag fått en kyss i förskott tack vare Torsten Hedmans resa i Grekland – om han hade varit närvarande hade han fått den ... Kan det verkligen ligga något frö till en grande passion i en sådan början? Ja den som lever får se ... Han kände ännu hennes lilla spetsiga tunga röra sig som en eldslåga ...²⁵²

Det finns mycket att notera här. För det första att Arvid betraktar sig själv som ett kontingent element i en konstellation av tillfälligheter. Han är utbytbar, ett godtyckligt föremål för Märta's erotiska erbjudande, så oförblommerat villkorat av hans ställning som vikarierande redaktör; det kunde lika gärna varit Torsten Hedman. Av samma anledning är hon utbytbar för honom. Han finner i Märta den attraktiva och, givet situationen, tillgängliga kvinna som han upplever att han efter år av äktenskaplig tristess förtjänar. Här framställs alltså en potentiell kärlekshistorias begynnelse som ett utfall av att två personers tillfälliga behov och kapital matchas av realistiskt trovärdiga men slumpmässiga omständigheter.

För det andra är Arvids undran om huruvida det kan ”ligga något frö till en grande passion i en sådan början” sammanbunden

251. Ibid., s. 140.

252. Ibid., s. 150.

med det faktum att omständigheternas orsaker har sina rationella förklaringar. Det vill säga att det inte bara är så att orsakerna i princip kan förklaras rationellt, de är dessutom identifierade: Arvid vet vad han vill ha av Märta och han vet vad Märta vill ha av honom. Han ser sig själv som en partner både i ordets affärs-mässiga och erotiska bemärkelse och han vet också hur det kommer sig att han är i besittning av det nödvändiga kapitalet. Inte ens bakgrunden till hans redaktörsvikariat tillåts vara dold utan dras obarmhärtigt upp till beskådan med den prosaiska detaljen att Hedman rest till Grekland.

Arvids fråga om vilket slags kärlek som kan gro ur sådana magra förutsättningar är relevant också ur ett genreperspektiv. Vilken typ av kärleksroman skulle *Den allvarsamma leken* ha blivit om Söderberg låtit Arvid och Märta utveckla en relation istället för att återinföra Lydia? Denna hypotetiska fråga avser att rikta uppmärksamhet på hur Märta-episoden kan läsas som en introduktion av en disnarraterad händelseutveckling. Arvid är beredd att följa denna väg även om den har små chanser att leda till en *grande passion*, men Söderberg är det inte.²⁵³ Berättelsen driver här i riktning mot en cynisk naturalism, där kärleken avmystifieras som en produkt av bara alltför transparenta begär, krassa beräkningar och tillfälliga omständigheter, för att i nästa scen ramla in i den stora kärleksberättelsens dunklare regioner.²⁵⁴

253. Det bör betonas att jag inte vill antyda att den romanidén är löjeväckande. Den kunde ha resulterat i en både utmärkt och söderbergsk roman, men det hade avgjort blivit en annan bok.

254. E. N. Tigerstedt har, med utgångspunkt i dramat *Gertrud* (1906), betecknat Söderbergs kärlekslära som "naturalistisk romantik". Med en naturalistisk syn avser han uppfattningen att kärleken är en "blodets attraktion", en "oemotståndlig naturkraft". Med en romantisk hållning ses däremot kärleken som en religion. I sina mest extrema yttringar ska detta förstås bokstavligt. I "kärleks- extasens *unio mystica* är tillika upplevelsen av allt, av det oändliga, av Gud. Kärleken är Gud". Söderberg går inte så långt, men hans gestaltning av kärleken, vilken han själv i en intervju beskriver som "den stora överrationella faktorn, som går på sned över alla förståndskalkyler och ofta är ofattlig för utomstående", präglas av en ambivalens där den än ansluter sig till sekelslutets naturalistiska syn, än för vidare den romantiska tradition där förhoppningen lever om att kärleken kan vara "en frälsande gudomlig makt". Se E. N. Tigerstedt, "Kärleksläran i Hjalmar Söderbergs *Gertrud*", *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*

Han gick in i operahuset. Han hade beräknat tiden riktigt; det var mot slutet av första mellanakten då han kom in i salongen och satte sig på sin vanliga plats [---]. Till höger om hans plats stodo ännu två fåtöljer tomma. Två damer gled in i sista minuten och besatte dem i samma ögonblick som ljuset skruvades ner.

Lydia.

Nej ... ? Jo. Det var Lydia som satt bredvid honom. Tätt intill honom. Han hade ögonblickligen känt igen henne. Deras ögon möttes i halvdunklet. Blick i blick en lång sekund. Så vände hon åter bort det lilla huvudet och tycktes lyssna till musiken med halvslutna ögon.²⁵⁵

Detta sammanträffande håller sig i likhet med alla andra slump-händelser i *Den allvarsamma leken* inom det trovärdigas gräns. Men det skiljer ut sig genom att det inte betecknas som slump-mässigt och att dess orsak inte diskuteras. Arvid varken funderar över eller försöker ge någon förklaring till att mötet inträffade där och då. Inte heller ger berättelsen några ledtrådar. Det föreligger visserligen vissa förutsättningar, som att Arvid ofta är på Operan och att Lydia har ett kulturintresse som motiverar att hon passar på att gå dit när hon nu är i Stockholm, vilka motverkar att sammanträffandet uppfattas som så osannolikt att läsaren

31, 1955, s. 185–199. Se även Holmbäck (1969), s. 101–105, som ansluter sig till Tigerstedts uppfattning, men som inte är helt tydlig om huruvida karakteriseringen även passar *Den allvarsamma leken*. Enligt Tigerstedt är nämligen kärlekssynen i denna roman avgjort naturalistisk, och därmed ”okarakteristisk” i Söderbergs produktion. Jag använder som synes inte naturalism och romantik i samma mening som Tigerstedt. Den uppdelning jag syftar på rör skillnaden mellan Lydia och de övriga kvinnorna. Gränsen kan dras, med hänvisning till Söderbergcitaten ovan, vid det rationellt begripliga. Kärleken till Lydia framställs, till skillnad från relationerna med de andra, som ”överrationell”. När det gäller frågan om hur detta ska förstås är dubbelheten som benämns romantisk naturalism intressant, även om Tigerstedt menar att kärleken till Lydia enbart är naturalistisk. Min invändning mot Tigerstedt liknar här den jag tidigare riktat mot Holmbäck. Även Tigerstedt anför Markels visdomsord som belägg för att kärlekssynen i *Den allvarsamma leken* är ”fatalistisk”. Men att ”man inte väljer” kan förstås både naturalistiskt (med Tigerstedt och Holmbäck), i den meningen att det rör sig om en oemotståndlig naturkraft (driften), och romantiskt, i vilket fall denna kärlek är kosmiskt nödvändig.

255. Söderberg (2012), s. 142.

slungas ur fiktionsvärlden. Att Lydia skulle vara på Operan i syfte att stöta på Arvid har vi emellertid ingen anledning att tro.

Dannenbergs distinktioner mellan olika typer av sammanträffanden kan hjälpa oss att specificera vilka egenskaper som utmärker detta. Sammanträffandet på Operan tillhör först och främst kategorin de älskandes återförening (*love reunion*), en kategori som befinner sig på samma nivå som den vanligare anförvanternas återförening (*kinship reunion*). De älskandes återförening är ett vanligt element i romance och allmänt i romanen före realismens genombrott, och utmärks där av att sammanträffandet används som ”a deus ex machina to achieve romantic union, usually at closure”.²⁵⁶ Som exempel nämns återföreningen av Oroonoko och Imoinda i Aphra Behns *Oroonoko* (1688) och den mellan Moll och Jimmy i Daniel Defoes *Moll Flanders* (1721). Den moderna romanen har däremot ingen användning för en typ av sammanträffande som återförenar geografiskt separerade personer eftersom hindren som måste övervinnas i huvudsak är av social och psykologisk natur. Kärlekshistorien når sitt lyckliga slut, snarare än med externa mekanismer, genom en växande ömsesidig förståelse och en fördjupad affektion parterna emellan. Det innebär emellertid inte att sammanträffandet är fullständigt avhängt. Det förekommer ibland, men fyller då en annan funktion. Istället för att avsluta historien används det som en ”initial device for bringing together an estranged couple”. Exempel på detta finner vi i Jane Austens *Persuasion* (1816) och E. M. Forsters *A Room with a View* (1908)

Arvids och Lydias sammanträffande är en återförening som utgör upptakten till deras kärleksdrama och tillhör i det avseendet den moderna typen. Samtidigt framförs ingen naturalistisk förklaring, som exempelvis i *A Room with a View* där George och mr Beebe debatterar hur sammanträffandet på National Gallery ska tolkas.²⁵⁷

Det är ytterst signifikant att det sammanträffande i *Den allvarsamma leken* som verkligen är ett sammanträffande inte utsätts för

256. Dannenberg (2008), s. 96.

257. Se ovan, s. 77f.

några tolkningsförsök eller utredande förklaringar. Den lucka som på så sätt lämnas fri för en irrationell romantisk kausalitet bidrar till att ställa mötet med Lydia i kontrast till mötena med Alma, Dagmar och Märta. De kontrasterade kausala modellerna konstituerar Lydia som den enda kvinna i romanen som inte är utbytbar. Hon är nödvändig. För kan denna slump som återförenat två desillusionerade 30-åringar med sin ungdomskärlek i precis rätt tid verkligen vara något annat än ett tecken på att de, just de två, hör samman?²⁵⁸ Det är en osannolik händelse som förefaller vara något mer än bara ren slump.

Paret Arvid och Lydia utmärks på detta sätt som fruktbart material för en stor kärleksroman – till skillnad från den realistiska skildringen av ett passionslöst äktenskap som presenteras i form av Arvid och Dagmar, till skillnad från de i förbigående utpekade konsekvenserna av tillfälliga relationer mellan medelklassens män och arbetarklassens kvinnor, representerade av Arvid och Alma, och slutligen till skillnad från den ”lilla kärlekshistoria” som kunde ha skrivits om Arvid och Märta.

Övernaturliga orsaksförklaringar

Då sammanträffandet på Operan kan ses som ett uttryck för en ödesstämning av ett romantiskt, övernaturligt färgat slag som saknar rationell och naturlig förklaring, finns det också anledning att ompröva betydelsen av slantsinglingsscenen. Kanske ska det faktum att myntet visar klave tre gånger i rad inte förstås som resultatet av en blind meningslös slump utan tvärtom som en händelse värd att tolkas som ett betydelsedigert tecken, något med en övernaturlig orsaksförklaring.

258. Gun-Britt Sundström har i sin refokaliseringsroman *För Lydia* explicerat detta. Hon låter Lydia fundera över sammanträffandets eventuella innebörd: ”Det var så underligt att de hade mötts så där. Råkat hamna precis bredvid varandra. Det verkade så – ja, som om det måste vara någon mening med det, någon alldeles bestämd mening. Det kunde liksom inte vara en slump, något som bara hände så där, och sedan ingenting mer.” Gun-Britt Sundström, *För Lydia* (Stockholm, 1973), s. 110.

Att Söderberg hade en materialistisk och ateistisk världsåskådning utesluter naturligtvis inte en sådan möjlighet. Åtminstone förekommer ett fall i *Doktor Glas* (1905) där två alternativa tolkningar uttrycks och där romanen tycks luta åt att auktorisera det vidskepliga alternativet. Glas är ute och spatserar och tycker sig på håll se pastor Gregorius:

Jag gjorde mig redan i ordning att hälsa då jag med ens upptäckte att det inte var han. Det var inte ens någon nämnvärd likhet.

– Så, tänkte jag, då möter jag honom snart.

Ty enligt en allmänt spridd folketro, som jag dunkelt påminde mig att min erfarenhet vid något tillfälle hade bekräftat, skall ett misstag på person av denna art vara ett slags varsel. [---] Men jag trodde inte på dessa dumheter [...].²⁵⁹

En liten stund senare möter han Gregorius på en uteservering, och får därmed sitt tillfälle att döda pastorn. Glas ändrar inte sin uppfattning, även om han finner att slumpen ordnat det ”[s]å sällsamt” att han ”[nästan kunde] bli frestad att tro på en försyn”.²⁶⁰ När det gäller slantsinglingen och sammanträffandet på Operan i *Den allvarsamma leken* nämns, som sagt, ingenting om händelsernas orsaker eller innebörd. Arvids och Lydias möte är dock, som andra forskare påpekat, insvept i en olycksbådande stämning. På operakvällen dör Oscar II, och dagen efter ackompanjerar dödslockorna Arvids och Lydias kärleksmöte på Continental, något läsaren påminns om vid upprepade tillfällen. Viktor Rydbergs ”Skogsrået” återopas, det kvinnliga väsen vars lockrop förtrollar vilsekomna män så de aldrig mer kan ”älska en maka”, liksom Senta, som i *Den flygande holländaren* bedras av sitt hjärtas utvalde. Lydia-gestalten anknyts, visar Holmbäck, med dessa referenser och med sitt utseende till en litterär tradition av ”den trolösa kvinnan”.²⁶¹

Det är dessutom inte bara med litterära allusioner Lydia framställs som olycksbådande. Också i förmedlingen av Arvids in-

259. Hjalmar Söderberg, *Doktor Glas* (Stockholm, 1905), s. 121f.

260. *Ibid.*, s. 194.

261. Holmbäck (1969), s. 150.

tryck och tankar framställs Lydia som en kuslig, närmast spöklik uppenbarelse:

Hon var förändrad på ett sätt som han inte kunde förklara för sig . . . Hon var sig lik och dock en annan. Hon tycktes honom vackrare än någonsin förr, men vacker på något farligt och ödesdigert sätt. Och det hade kommit något främmande över henne. Det var något inom honom som sade: ”Tag dig i akt för den främmande kvinnan!” Gå härifrån, gå till tidningen, skriv din recension, tag en bil och hämta din Dagmar hos Rubins och kör hem!

Men han blev sittande.²⁶²

Liksom han inte hörsammar varningen från detta ”något inom honom”, ger han inte heller akt på den ”envisa” slantens/kungens trefaldiga ”gå inte!”. Beslutsfattande med hjälp av lotten är ett motiv som återkommer i Arvids och Lydias samtal om bristerna i den lutherska kärlekssynen. Luther, förklarar Arvid, ”ansåg att den sanna kärleken uppstår av sig själv mellan äkta makar, när de göra naturens och kärlekens gärningar med varandra”.²⁶³ Skildringen av såväl Arvids som Lydias äktenskap utgör naturligtvis en kritik av denna idé. Söderberg lyfter sedan fram det absurda i föreställningen att den sanna kärleken skulle vara en produkt av äktenskapet, oberoende av tycke, genom att låta Arvid ta upp Zinzendorffarnas (herrnhutarnas) praktik att ”dra lott om hustrur och män”.²⁶⁴ Zinzendorffarnas motivering av lottdragningspraktiken, såsom Arvid förmedlar den, kan också läsas som en utsaga om vad slantsinglingen kan tänkas stå för: ”Lottens utslag betydde Guds vilja. Men sådant som böjelse och begär och kärlek, det härrörde från djävulen.”²⁶⁵

Det är inte helt klart vilket slags ironi som sätts i spel här. Med tanke på att den ”hedniska” kärlek som Lydia erbjuder slutar i svek, anklagelser och separation, kan lotten/Gud och kärleken/djävulen inte bara ges omvända förtecken. Var slantsinglingens

262. Söderberg (2012), s. 143.

263. Ibid., s. 184.

264. Ibid., s. 184.

265. Ibid., s. 184.

utfall ett tecken från högre välmenande makter som Arvid borde ha tagit på allvar? Är driften de facto djävulens frestelse?

Oavsett om framställningen av Lydia som Arvids romantiska öde ska förstås som att hon är hans äkta kärlek eller hans livs misstag, skiftar romanen i och med sammanträffandet på Operan från en naturalistiskt krass framställning av kärlek till en romantisk, där evig, nödvändig och oförklarlig kärlek är en möjlighet. I sina mest romantiska litterära uttryck övervinner denna kärlek till och med döden. Ur Tristans och Isoldes gravar växer träd vars grenar omslingrar varandra. Att de är oskiljbara understryks av att kung Mark låter klippa isär grenarna tre gånger, bara för att varje gång se dem växa ut och förena sig igen. Över Romeo och Julia reses två guldstoder, vilka ska stå tillsammans om inte i evighet så i alla fall så länge som Verona bär sitt namn. Catherines och Heathcliffs vålnader ses tillsammans, äntligen befriade från jordiska och sociala hinder, på hedarna runt Wuthering Heights och Thrushcross Grange.

Den allvarsamma leken retirerar emellertid från denna romantiska position och lämnar oss med vad som i slutändan visade sig vara en kontingent och övergående passion. Lydia förälskar sig i Ture Törne, och Arvid sätter sig på tåget och lämnar Lydia, Dagmar, barnen och Stockholm för att återuppta sitt liv på annan ort. Han är förvisso bitter men också fri att se ”om det inte finns en större värld. En värld ’utanför Verona’”, en möjlighet han kan utforska nu när han inte längre är ”instängd i Venusberget”.²⁶⁶ Men *Den allvarsamma leken* är inte en cynisk antiromantisk roman i Flauberts eller Maupassants anda. Den romantiska atmosfär som den tillfälligt övernaturliga kausaliteten skapat skingras inte fullständigt. Den dröjer sig kvar och färgar intrycket av romanen i sin helhet, och gör den till en sorgesång över idén om äkta kärlek och dess litterära vehikel, den stora kärleksromanen.

266. Ibid., s. 283f.

Solange – mellan realistisk och parablisk osannolik händelse

Solange (1951) är den av Willy Kyrklunds texter som mest påminner om en traditionellt realistisk roman. Historien är kronologiskt berättad och har en tydligt avrundad form med början, mitt och slut. Den fiktiva världen är rumsligt och tidsligt koherent och dessutom, på realistiskt manér, med gatadresser och namn på parker och byggnader, förankrad i ett igenkännbart samtida Stockholm. Vidare är huvudpersonerna sammanhållna, individualiserade och, i alla fall socialt sett, vanliga genomsnittsmäniskor som, med undantag för Solanges självmord, inte gör eller råkar ut för något utöver det vanliga. Det som framför allt är av intresse i vårt sammanhang är den iögonfallande konventionella intrigen med vilken *Solange* ansluter sig till, eller går i dialog med, romangenren. I motivval och intrigstruktur är *Solange* påfallande lik den naturalistiska roman vars kvinnoporträtt Victoria Benedictsson kritiserade.²⁶⁷ Här återfinns den unga flickan med passionerade och irrationella drömmar, hoppet som knyts till den blivande maken, äktenskapets besvikelse, befrielseförsöket med en annan, mer spännande man och hjältinnans slutliga undergång.

Denna schablonartade historia innehåller även en osannolik händelse som, sett till sin intrigfunktion, är avgörande för huvudpersonernas romantiska förening. *Solange* följer i detta avseende, i likhet med *Den allvarsamma leken*, den realistiska kärleksromanens modell först och främst i den enkla bemärkelsen att sammanträffandet mellan Solange och Hugo inträffar förhållandevis tidigt i historien och bidrar till att deras kärleksrelation

267. Se ovan, s. 155.

kan inledas. I den äldre *romance*-litteraturen, liksom i den tidiga realistiska romanen, inföll sammanträffandet vanligen i slutet, hade karaktär av *deus ex machina*, och medförde parets lyckliga återförening.²⁶⁸ Med Dannenberg kan man sätta den tidigarelagda placeringen av sammanträffandet i samband med realismens intresseförskjutning från hindrande yttre faktorer, sociala och/eller geografiska, till kärleksrelationens inre, psykologiska och emotionella, konflikter.²⁶⁹ Sammanträffandet är dock sällsynt i den moderna realistiska kärleksromanen eftersom det i egenskap av extern händelse inte utgör en tillfredsställande lösning på problem som har med känslor och förståelse att göra. Om sammanträffandet mellan Arvid och Lydia i *Den allvarsamma leken* både är en återförening av det romantiska slaget och ett tydligt exempel på det moderna användandet av sammanträffanden för att föra samman ett par så att kärleksdramat kan börja, har sammanträffandet i *Solange* den senare, moderna intrigfunktionen samtidigt som det löser ett kommunikationsproblem av psykologisk art.

Sammanträffandet inträffar någon tid efter att Hugo börjat som vikarie på kontoret där Solange arbetar. Hennes ansatser att något lära känna den tystlåtna vikarien, som ännu inte har ett namn och vars konversation inskränker sig till hälsningsfraser, ger ingen utdelning. Ett slags genombrott kommer en kväll när Solange är ute och rör sig på måfå i staden:

Solange stiger av spårvagnen ut i dimman. I handen håller hon sin biljett; den är ännu giltig för omstigning. Under refugens lykta står en klunga septemberskuggor och väntar på nästa vagn. Hon går fram till den yttersta och räcker honom biljetten.

– Ta den, säger hon, den gäller ännu.

Mannen står orörlig. Solange blir blyg och stirrar på den stackars lilla papperslappen i sin hand. Mannen säger:

– Aldrig ge någonting åt en främling.²⁷⁰

268. Dannenberg (2008), s. 96. Som exempel anförs *Oroonoko* (1688) av Aphra Behn och *Moll Flanders* (1722) av Daniel Defoe.

269. Dannenberg (2008), s. 96.

270. Willy Kyrklund, *Solange* [1951], i *Prosa*, (Stockholm, 1995), s. 94.

Mannen upprörs över tilltaget, förebrår henne för att hysa irrationell tilltro till främlingar, och undrar hur hon kan veta att han inte kommer att anmäla henne till polisen. Solange upprepar att hon ”ville bara ge”. Han anklagar henne vidare för att vilja roa sig på hans bekostnad, tills de slutligen känner igen varandra:

Så lyfter han på hatten, men det skulle han inte ha gjort.

– Åh ... säger Solange. Åh ... säger vikarien.

Men vikarien lägger benen på ryggen och springer gatan utför.

Solange står kvar med biljetten i hand. Den gäller ännu.²⁷¹

Följande morgon på kontoret hälsar de som vanligt artigt, som om ingenting har hänt. Solange beslutar sig emellertid för att bryta tystnaden: ”Du, säger hon, jag heter Solange. / Räkнемaskinen stannar. / Jag heter Hugo, säger han.”²⁷² I nästa avsnitt flanerar de på Ladugårdsgärde och diskuterar ondskan i världen, tilltro kontra misstro och livets mening, ett filosofiskt utbyte som snart utvecklas till en kärleksrelation.

Utifrån en realistisk läsart är det tack vare sammanträffandet på spårvagnshållplatsen som främlingskapet mellan de två kontoristerna i den absurt rationaliserade arbetsmiljön kan brytas och ersättas av en intellektuell och sinnlig gemenskap. Kyrklund har ställt upp två karaktärer som, på olika sätt, är inneslutna i sig själva, Hugo med sin misstro mot andra, och Solange, den udda existensen, med sin irrationella och opraktiska läggning. De kommunikativa svårigheterna är av dessa skäl betydande och kan med bibehållande av en psykologisk trovärdighet inte övervinnas genom att endera parten avsiktligt närmar sig den andre. Hugo skulle i så fall handla i strid med sin karaktär och Solange skulle uppvisa en normal social förmåga som berättelsen gjort klart att hon saknar. Det enkla raka sätt på vilket hon inleder en personlig relation med Hugo efter sammanträffandet har sin motpart i hennes föregående omständliga och misslyckade kontaktförsök. Hon testar nämligen där hypotesen att hans tystlåtenhet beror

271. Ibid., s. 95.

272. Ibid., s. 96.

på att han lider av något talfel, att han till exempel inte kan säga s, genom att fråga om han tycker om sillsallat:

- Om ... tycker om ... vad? säger vikarien märkbart förvirrad.
(Där har vi det: han vill inte säga ut.)
- Sillsallat, upprepar Solange med välbehag. Vill inte vikarien säga något om sillsallat?
- Sillsallat? yttrar då vikarien fullkomligt korrekt och utan en antydan till läspning ens.
- Äsch, säger Solange.²⁷³

Avsnittet som skildrar sammanträffandet mellan Solange och Hugo har vissa milt illusionsbrytande inslag, som exempelvis Hugos serietidningsaktiga flykt nedför gatan med ”benen på ryggen”, men sammanträffandet som sådant uppfyller flera av de kriterier vi ställt upp för en realistisk osannolik händelse. Den följer mönstret för kärleksromanens konventionella sammanträffande, med parternas gemensamma förflutna, mötet samt igenkänningen. Men liksom i *Familjen H**** är tiden mellan ”separation” och ”återförening” så pass kort att dessa inslag framstår som lätt parodierade. Parterna är ju inte i en situation där de upplever sig vara separerade. Samtidigt rör det sig inte om en ren parodi, dels för att sammanträffandet behövs för att föra intrigen vidare, dels för att det osannolika i sig är ett av Kyrklunds existentiella teman. Sammanträffandet mellan Solange och Hugo befinner sig i en berättelse, som i sin tur tillhör ett författarskap, som identifierar slump och blind kausalitet som ett av människans existentiella villkor i en värld som saknar en utommänsklig moralisk grund. Ändå ger episoden inget intryck av att Kyrklund plågas av den realistiska författarens estetiska bekymmer, det att en osannolik händelse som denna kan undergräva historiens trovärdighet.

273. Ibid., s. 92.

Abstrakt illustration och mimetisk framställning

Solange är ju inte heller i huvudsak en realistisk roman, även om den i vissa avseenden liknar en sådan. I kontrast till den i det svenska folkhemmet omplanterade 1800-talsmässiga intrigen står en modernistisk och formexperimentell berättarteknik med bland annat abrupta ton- och stillägesskiftningar, elliptiskt berättande och milda illusionsbrytande inslag. Den innehåller onomatopoetiska partier, uppbruten syntax, typografisk formvariation och passager med oklar fokalisering. Den kanske tydligaste icke-realistiska markeringen är slutet, där *Solange* går i sjön och förvandlas till en tuva starrgräs, en övernaturlig upplösning som kan avskrivas som en poetisk utflykt men som i alla hänseenden påminner oss om att texten har andra anspråk än att mimetiskt trovärdigt avbilda en konkret verklighet.

Att *Solange* drar uppmärksamhet till sig själv som text, som artefakt, samtidigt som den har en påtaglig mimetisk dimension, vilken inbjuder till en läsning som känner med och för Hugo och *Solange* som individer, vittnar såväl samtida recensenter som senare forskare om. Kyrklund, menade en recensent, har ”fäst sin arabeskonst vid vanlig verklighet”,²⁷⁴ och en annan att han ”har haft artistiska ambitioner men trots det [...] skrivit en social roman”.²⁷⁵ Det förekom viss kritik mot bristen på substans hos de knapphändig tecknade huvudpersonerna,²⁷⁶ men bara en recensent förklarade sig helt oberörd av deras livsöden.²⁷⁷ Flera recensenter betonade inlevelsespekten och antydde därmed, mer eller mindre explicit, att den modernistiska stilen inte motverkar den mimetiska läsningen: ”[M]ed nedtonad röst berättar [Kyrklund] sin historia – och får läsaren att obetingat tro på den.”²⁷⁸ En annan skriver att det korta formatet räcker gott ”för att man

274. Walter Dickson, ”Solange och Hugo”, *NT* 31.5 1951.

275. Gunnar Helén, ”En ny diktare”, *StT* 13.4 1951.

276. T.ex. i Olof Lagercrantz, ”Willy Kyrklunds nya roman”, *DN* 21.4 1951; Gösta Attorps, ”Den allvarsamma leken”, *SvD* 30.4 1951.

277. Bertil Ströhm, ”Roman av Kyrklund”, *AT* 24.4 1951.

278. Stig Carlsson, ”Liten roman med stor ton”, *MT* 23.4 1951.

till fullo ska lära känna de två huvudpersonerna”.²⁷⁹ Omdömena varierade som synes, men i stort sett alla har det gemensamt att bedömningen tog fasta på två kriterier: de stilistisk-formella egenskaperna och den mimetiska kvaliteten, och att det i slutändan var romanens mimetiska, eller immersiva, kraft som avgjorde värderingen. Det vill säga, medan samtliga recensenter berömde de stilistiska och formella kvaliteterna var ett gott helhetsomdöme beroende av att skildringen av Solanges och Hugos liv också uppfattades som realistiskt trovärdig och gripande.

Senare forskning har lutat åt andra hållet och lagt mera kraft på de formella egenskaperna och hur de förhåller sig till de etiska problemställningar som behandlas. ”Roman” används, om alls, vanligen med markerad reservation då *Solange* i likhet med Kyrklunds övriga fiktionsberättelser svarar så illa mot de förväntningar på en realistiskt verklighetsskildrande litteratur den beteckningen för med sig. Kyrklund har själv förklarat att hans intresse för människans existentiella villkor, snarare än för människorna, medfört att realistiskt detaljerade skeenden och fylliga karaktärsteckningar har fått stå tillbaka. Istället säger han sig arbeta med ”tankemodeller” och ”streckgubbar”. I hans verk framträder de agerande personerna ”endast i sina konturer”, och deras funktion är att exemplifiera olika positioner eller livsattityder.²⁸⁰

Om vi utgår ifrån att Solange och Hugo är sådana streckgubbar framstår sammanträffandet som ett medel för att introducera dem som representanter för tilltron respektive misstron på samma gång som konfrontationen mellan de båda hållningarna uppnår en exemplarisk status. Det senare är beroende av att de

279. Hans Petersen, ”En historia med grace”, *GT* 2.5 1951

280. Kyrklund, ”Tankemodeller”; ”Streckgubben”, i *Berättelser, Dramatik, Anföranden, Artiklar* (Stockholm, 1996), s. 589–590; s. 620–623. I ”Streckgubben” skriver Kyrklund om sig själv i tredje person: ”Redan tidigt hade ju Kyrklund deklarerat att han intresserade sig mindre för människorna än för människans villkor. Den oundvikliga konsekvensen blir att människoskildringen förtunnas, den litterära figur som presenteras blir allt magrare, den individuella köttigheten försvinner, denna köttighet vars olika placering gör oss till särskilda individer så att jag är jag och ingen annan. Vad som återstår efter denna reduktion är en streckgubbe, som skall illustrera någon tanke som författaren av någon anledning har funnit tänkvärd.”

två gestalterna inte känner igen varandra. De kontrasterande hållningarna kunde ju framställas genom att karaktärerna helt enkelt i tal eller inre monolog får uttrycka sina hållningar på en abstrakt filosofisk nivå. Detta görs också senare. Temat kunde vidare illustreras genom deras olika förhållningssätt till en konkret situation som inte involverar en osannolik händelse. Även detta sker. Exempelvis när frågan om de ska gifta sig blir aktuell. Solange finner det onödigt då hon inte anser att deras kärlek behöver kyrkans eller samhällets välsignelse, medan Hugo insisterar med hänvisning till att deras sköra sociala och ekonomiska situation gör dem till lätta rov för omvärldens missaktning.²⁸¹ Så fort människan, verkar han resonera, ser en möjlighet att trycka ner sin granne kommer hon att göra det.

Sammanträffandet är både mer effektivt och mer komplext då det låter tilltron exemplifieras i handlingen att överlämna sig åt en främlings välvilja, en främling som, lika exemplariskt, visar sig vara misstrons representant. Solange agerar på sin tilltro enbart, vilket inte varit lika betonat om hon vetat att mannen var vikarien. Hugo, i sin egenskap av främling, tar å sin sida varken tacksamt emot biljetten eller anmäler överträdelsen till polisen. Han möter istället denna handling av ovillkorad generositet med en misstänksamhet som i handling demonstrerar och i tal kärnfullt sammanfattar misstrons filosofi: ”Hur kan ni veta vad jag är för en? Hur kan jag veta vad ni är för en? Vad vill ni egentligen? Åh – jag förstår, ni har länge haft ert nöje av att se mig göra mig till en idiot.”²⁸²

Osannolika händelser i Kyrklunds parabler

Inom Kyrklundforskningen påpekas det emellertid förhållandevis ofta att *Solange* har en särställning i Kyrklunds prosaproduktion som den något mer realistiska berättelsen. Den dubbla blicken från det första mottagandet lever således kvar, om än med tyngdpunkten i betydande grad förskjuten till den formella och

281. Kyrklund (1995), s. 105.

282. *Ibid.*, s. 95.

filosofiska sidan. Denna konstant i receptionen talar för att texten är, som Olle Widhe formulerar det, ”förberedd för två skilda läsarter: både en läsart som uppmärksammar texten som en artefakt och abstrakt illustration av idéer, och en läsart som uppfattar fiktionen som en värld av unika, partikulära individer”.²⁸³ Detta låter sig förvisso sägas om många av Kyrklunds texter, men det är särskilt träffande för *Solange* som uppvisar en osedvanlig balans mellan abstrakt tankekonst och mimetisk berättarkonst.

Vad den mer specifikt parabliska läsarten (som underkategori till den abstrakta läsarten) innebär i vårt sammanhang för Kyrklunds estetik framträder tydligast i dem av hans korta prosatexter som har en osannolik händelse i centrum. Bland dessa är ”Charkuteribiträdet som talade persiska” (1964) särskilt belysande på grund av sin metapoetiska kommentar. Novellen berättar om hur ett charkuteribiträde på ortens Konsum bringas på fall av ett nyttillskott i personalen. Den förstes identitet och bräckliga självkänsla vilar på att han studerar persiska och när den nya kollegan också visar sig tala detta språk, bättre dessutom, förlorar han fotfästet, börjar supa och missköta arbetet. Det osannolika i historien kommenteras av berättaren som om det vore en realistisk berättelse vars trovärdighet behövde försvaras:

Det måste framhållas som ett egendomligt sammanträffande att det nya charkuteribiträdet också kunde persiska. Vid närmare eftertanke inser man ju att om *ett* charkuteribiträde kan lära sig persiska så kan ett annat också göra det. Och någon gång av alla gånger måste ju den slumpen inträffa att bägge hamnar i samma butik.²⁸⁴

Kyrklunds tvetydiga ironi ligger här i att det förvisso är sant att det kan hända, någon gång, men att förklaringen postulerar en läsare som bedömer händelsen utifrån en realistisk måttstock medan berättelsens karaktär uppenbart inte inbjuder till en rea-

²⁸³. Olle Widhe, *Främlingskap. Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa* (Lund, 2005), s. 17.

²⁸⁴. Willy Kyrklund, ”Charkuteribiträdet som talade persiska”, i *Hermelinens död* [1964], i *Berättelser* (Stockholm, 1979), s. 143.

listisk läsart. På ett annat ställe, i *Om godheten* (1988), låter Kyrklund en inflikad fabel åtföljas av en instruktiv tolkning. Fabeln handlar om ett lamm som predikar för ett lejon om ”godheten utan åtskillnad och den allomfattande kärleken”. Det omvända lejonet vägrar sedan äta lammet, och lammet avstår därför också från sin naturliga föda, med följderna att de två svälter ihjäl tillsammans. Den följande utläggningen av fabelns sensmoral följer samma mönster som kommentaren i ”Charkuteribiträdet som talade persiska”, men utmynnar i vad som förefaller vara en icke-ironisk läsanvisning:

Denna fabel bär osannolikhetens hela prägel. Men även om man tänker sig att något enstaka exemplar av fårsläktet och lejonsläktet hade förvärvat denna synnerliga mottaglighet för godhet, så visar fabeln hur det måste gå. Beteendet kommer icke att ärvas vare sig biologiskt eller socialt.²⁸⁵

Båda kommentarerna motiveras retoriskt av historiernas realistiska osannolikhet för att sedan hävda att de uttrycker en generell sanning. Fabeln är osannolik, men den illustrerar de nödvändiga följderna av en absolut godhet. Att två persisktalande charkuteribiträden hamnar bakom samma köttdisk är osannolikt, men att det någon gång sker är ur ett oändlighetsperspektiv statistiskt nödvändigt. Berättelsen om charkuteribiträdena skiljer sig förstås från fabeln om lammet och lejonet genom att den faktiskt, som kommentaren framhåller, skildrar sådant som kunde hänt, det vill säga att den intar eller imiterar en allmänt realistisk hållning. Men det författaren i *Om godheten* skriver om fabeln kan sägas gälla även den i minimal bemärkelse realistiska novellen: ”Det anförda materialet har varit exemplifierande.”²⁸⁶ Novellens innebörd förblir dock utsagd. Kommentaren säger bara att ett sådant sammanträffande är möjligt och därför måste ske någon gång, men inte varför historien berättas. Om kommentaren inte förklarar sensmoralen artikulerar den däremot ett existentiellt

285. Willy Kyrklund, *Om godheten* [1988], i *Prosa* (1995), s. 428.

286. *Ibid.*

villkor: om någon av oss har en viss egenskap eller förmåga kan också andra ha den – ett villkor vars implikationer parabeln illustrerar. Man kan utan anspråk på att presentera en fullödig tolkning peka ut i alla fall några etiska teman som den osannolika händelsen här aktualiserar. Det rör bland annat individualitet, om det förståeliga men fåfängliga behovet av att vara unik och oersättlig (han är naturligtvis inte det enda charkuteribiträdet som talar persiska), om reduktionen av medmänniskan till en funktion (ortsbefolkningen behöver bara *ett* persisktalande charkuteribiträde) och om den ytliga förståelsen av en egenskap eller färdighet (bakom det gemensamma att de båda ”talar persiska” döljer sig olika kunskaper i och olika sätt att använda det främmande språket).

Kommentaren antyder således att denna berättelse i likhet med fabeln är avsedd att läsas som en illustration av människans existentiella villkor snarare än en socialt eller psykologiskt realistisk skildring där händelseförloppet inte bara ska vara möjligt utan därtill trovärdigt. Av denna anledning bör inte kommentaren i ”Charkuteribiträdet som talade persiska”, trots att den liknar de medgivanden realistiska romaner kan göra för att motverka den potentiellt illusionsbrytande effekten, tas som ett uttryck för att den osannolika händelsen här utgör ett estetiskt problem.

Arne Florin har föreslagit att Kyrklund använde icke-mimetiska genrer som en strategi ”med syftet att frigöra sig från mimetiska konventioner och läsarförväntningar; den som skriver sagor har rätt att sätta sig över krav på sannolikhet och detaljredovisning”.²⁸⁷ Kommentarererna till ”Charkuteribiträdet som talade persiska” och fabeln om lammet och lejonet kan anföras som stöd för att det är motiverat att tala om en strategi, istället för blott en konsekvens av genrevalet. Fabel- och parabelförfattaren behöver mycket riktigt inte bekymra sig om realistisk trovärdighet. Kyrklunds berättarkommentarer drar emellertid uppmärksamheten till skillnaden mellan en realistisk och en parabolisk framställning

²⁸⁷. Arne Florin, ”Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa”, i *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papa-georgiou (Stockholm/Stehag, 1997), s. 88.

av osannolika händelser, något som ju vore främmande för den rena parabeln eller fabeln. Som metapoetiska inslag pekar kommentarerna indirekt på svårigheten att gestalta det osannolika som ett av människans existentiella villkor inom den realistiska estetikens ram. Denna svårighet anknyter till realismens dilemma att representerade osannolika händelser drar uppmärksamhet till berättelsen som en avsiktligt konstruerad artefakt där författaren och inte naturen, Gud eller slumpen styr händelseförloppet. Inom den realistiska illusionsestetiken är det ett misslyckande om läsaren förlägger den osannolika händelsens orsak hos författaren istället för att söka den i den fiktiva världen. Kyrklunds kommentarer tycks medge att detta kan ske, men söker till skillnad från den realistiske författaren att hantera dilemmat genom att frigöra inte bara sig utan också läsaren från realismens sannolikhetsnorm. Det görs klart att berättelsens ambition inte är att ge illusionen av att återge ett stycke verklighet – om berättelsen är sannolik i betydelsen mimetiskt trovärdig är oviktigt. Istället framhävs berättelsens avsiktlighet och fikcionalitet, att den är skapad och framförd med syftet att presentera en existentiell gåta för läsaren att fundera över. Av denna anledning är det inget problem om den osannolika händelsen uppfattas som konstruerad, som estetiskt osannolik. Den är ju påhittad för att betyda något, för att tolkas, inte för att föra händelseutvecklingen vidare i en berättelse vars effektivitet (som förmedlare av ett budskap eller underhållning) är beroende av att läsaren är nedsänkt i fiktionen som i en virtuell verklighet.

Sammanträffandet i *Solange* som parablisk osannolik händelse

Den osannolika händelsen i *Solange* är inte lika renodlat parablisk som den i ”Charkuteribrådet som talade persiska”. Den utgör ett minde element i en dels längre, dels betydligt mer immersiv berättelse vars händelseförlopp den bidrar till att styra i önskad riktning. Det förekommer inte heller några berättarkommentarer om händelsens trovärdighet eller hur den ska tolkas. Sammanträffandets parabliska karaktär, och dess osäkra situationsbundna

innebörd, skrivs istället fram genom sin explicita intertextuella relation till Matteusevangeliets parabel om de tio jungfrurna.²⁸⁸

I ett avsnitt strax före sammanträffandet återges denna parabel såsom Solange minns den från skolans bibelundervisning. Solanges version skiljer sig innehållsmässigt något från Matteus. Hos evangelisten går jungfrurna traditionsenligt ut för att invänta brudgummen och lysa hans väg till brudens hem. De fem kloka har med sig extra olja till sina lampor och är därmed beredda när brudgummen slutligen kommer, medan de fem oförnuftiga missar tillfället då de tvingats lämna mötesplatsen för att införskaffa mer olja till sina lampor. Som Solange erinrar sig historien gav sig de oförnuftiga jungfrurna ut i natten och sökte aktivt, närmast desperat, ”envar lysande med sitt ljus”, efter brudgummen medan de kloka jungfrurna under tiden satt hemma och sparade sina ljus. När brudgummen kom hade ”den sista lågan [...] brunnit ut i de fåvitska jungfrurnas hand och intet återstod annat än mörker och förtvivlan [...]. Men de visa jungfrurna hade rullsylta i skåpet och på byffén stod ljuset, präktigt och glänsande i allas åsyn.” Solange läser in en annan sensmoral än den gängse i det att hon identifierar sig med de oförnuftiga jungfrurna: ”Brudgummen föredrog de visa jungfrurna. Icke så Solange.”²⁸⁹

Episoden där Solange praktiserar denna livsfilosofi – att vara slösande generös utan tanke på att spara och utan beräkning – och möter Hugo, sin brudgum, på hållplatsen är alltså relaterad till Bibelns parabel i två steg. Först via en omskrivning av parabeln och en omkastning av dess traditionellt utlästa sensmoral,²⁹⁰ sedan i form av den del av intrigen där Solange agerar i enlighet med sin tolkning av parabelns sensmoral, ett händelseförlopp som i sig bildar en parabel. Att Kyrklunds parabel, dess sensmoral, är avsiktligt öppen för olika tolkningar är något man kan sluta sig till av behandlingen av den bibliska parabeln. Widhe

288. Matt. 25:1–13.

289. Kyrklund (1995), s. 90.

290. Matteusparabelns innebörd är naturligtvis inte på något sätt entydig, vilket med all tydlighet visas av de många och olika tolkningar som gjorts genom historien. Men att de kloka jungfrurna är avsedda att uppfattas som föredömliga råder det knappast någon oenighet om.

konstaterar, efter att på samma sätt som jag satt sammanträffandet i samband med parabeln om de tio jungfrurna, att effekten av Solanges ”livsbejakande personlighet [naturligtvis är] komisk och belysande”, men att Solanges läsning av parabeln samtidigt visar på ett ”djupare etiskt, estetiskt och hermeneutiskt problem”. Liksom Solanges överraskande identifikation med de oförnuftiga jungfrurna undergräver föreställningen om en given innebörd (av evangelisten, i sista hand av Gud), ska också Kyrklunds berättelse ”tolkas fram av läsaren, i dennes sammanhang och utifrån dennes värderingar”.²⁹¹ Kyrklund presenterar, med andra ord, en parabel, men utan den nytestamentliga parabelförfattarens anspråk på att förmedla en given (om än gåtfull) sanning.

Osannolika händelser mellan realism och parabel

Sammanträffandet i *Solange* är ett exempel på *en annan* gräns för den realistiska osannolika händelsen. Det rör sig inte om att sammanträffandet gränsar till det konventionella (obekymrat tjänande intrigen) eller till det parodiska (avslöjande sammanträffandets konventionella funktion). Det handlar istället om att den artefaktuella aspekten av *Solange* aktualiserar icke-realistiska genrer och gestaltningsmetoder som sagan, parabeln och allegorin. Medan den realistiska osannolika händelsen befinner sig mellan det obekymrat konventionella och det rent parodiska utmärks den osannolika händelsen i *Solange* av sin dubbla status som intrigelement i både en parabel och i en realistisk roman.

Den teoretiska modell som jag använt hittills definierar den realistiska osannolika händelsen utifrån konvention och parodi. Den osannolika händelsen i *Solange* kan på motsvarande sätt tjäna som exempel på en typ av osannolik händelse som definieras utifrån två ytterlighetspositioner: å ena sidan den parabliska, å andra sidan den realistiska osannolika händelsen. Detta kunde vara ett sätt att beskriva det modernistiska i en typ av osannolik händelse som är beroende av, men skiljer sig kvalitativt från, den

²⁹¹ Widhe (2005), s. 123.

tidigare realismens seriösa problematisering av den osannolika händelsen. Medan den realistiska osannolika händelsen emanerar ur en otillfredsställelse med alternativen konvention och parodi behandlas i *Solange* denna typ (eller "lösning") som redan etablerad och i sig själv ett otillfredsställande alternativ. Den realistiska osannolika händelsen är trots sin självmedvetenhet fortfarande underordnad realismens illusionestetik, vilket gör den oanvändbar för en antimimetisk författare som Kyrklund. Å andra sidan kan en skeptiker som "undrar länge över mångt och mycket", i motsats till den upplyste som "vet hur det förhåller sig med saker och ting",²⁹² inte heller använda den traditionella parabliska osannolika händelsen utan att reservera sig mot dess anspråk på att förmedla en objektiv moralisk eller metafysisk sanning. Resultatet kan beskrivas som en kombination av vissa aspekter av den parabliska och den realistiska osannolika händelsen. Den söker presentera en gåta att tolka utan den traditionella parabelns auktoritativa sanningsanspråk, och den ansluter sig till realismens allvarliga syn på verklighetens osannolika händelser som existentiellt betydelsefulla utan att dela den realistiska berättelsens oro över att inte framstå som mimetiskt trovärdig.

292. Willy Kyrklund, "Tal till grekvänner", i *Berättelser, Dramatik, Anföran- den, Artiklar* (1996), s. 567.

Döden på jobbet – politiska och existentiella plan i *Sista dagen i Valle Hedmans liv*

Dödsolyckan i Per Gunnar Evanders *Sista dagen i Valle Hedmans liv* (1971) – som går till så att plåtslagarmästare Hedman halkar på en oljefläck och faller ned från ett tak – skiljer sig från denna studies andra osannolika händelser genom att den är given på förhand.²⁹³ Redan av titeln är läsarna, med Anders Ohlssons ord, ”införstådda med hur slutet kommer att bli”.²⁹⁴ Det får väl medges att titeln endast ungefärligt anger slutet. Ohlssons beskrivning av läsarnas kunskapsläge är dock till fullo motiverat av försättsbladets något mer detaljerade information:

I slutet av november 1970 omkom Valfrid (Valle) Hedman genom en olyckshändelse i arbetet. Ett sorgfälligt klarläggande av omständigheterna kring olyckan infordrades från såväl polismyndighet som yrkesinspektionen. Utredningen koncentrerades av naturliga skäl kring redogörelser från de båda närvarande arbetskamraterna, byggnadsplåtslagarna Lennart Norin och Knut Persson. Det är också deras vittnesmål som ligger till grund för denna rekonstruktion av den sista dagen i plåtslagarmästare Hedmans liv.²⁹⁵

Förutom att fungera som en sorts genrestämning, där romanen presenterar sig som en rekonstruktion av en viss dag i en viss persons liv baserad på ett specificerat källmaterial, anges här

293. Per Gunnar Evander, *Sista dagen i Valle Hedmans liv* (Göteborg, 1971). Romanen benämns fortsättningsvis *Valle Hedman*.

294. Anders Ohlsson, *Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap* (Stockholm, 1993), s. 96.

295. Evander (1971), opag.

också vilken händelse som motiverar att denna historia berättas. Arbetsplatsolyckan har här alltså inte den osannolika händelsens vanliga funktion att styra händelseförloppet i en viss riktning eller att skapa en dramatiskt tacksam situation. Hedmans död påverkar inte så mycket historien (det skildrade händelseförloppet) som den utgör själva anledningen till att historien över huvud taget framförs. Den presenteras som berättelsens anledning och ämne, men det är naturligtvis inte uteslutet att det rör sig om en eller annan form av skenmanöver. Kanske är olyckan en förevändning snarare än en anledning, ett sidoämne snarare än huvudsaken. I baksidestexten uppger författaren att "[d]en här romanen handlar på ett plan bara om hur en plåtslagare förolyckas i sitt på många sätt krävande arbete", men han lägger också till att det "är möjligt, och i viss mån min förhoppning, att någonting också händer på ett annat plan eller på flera andra plan".

Påpekandet att vad vi läser inte nödvändigtvis är, i alla fall inte enbart, vad det tycks utge sig för att vara är inte bara typiskt evanderskt utan kan även ses som en emblematisk sammanfattning av ett av tidens viktigare litterära konfliktspår. Evanders roman kommer 1971, alltså i slutet av den period då svensk litteraturdebatt dominerades av en skarp konfrontation mellan två i grunden oförenliga uppfattningar om vad författarna kunde och borde göra. Något schematiskt kan man å ena sidan ställa förespråkandet av en formexperimentell och utmanande litteratur som sysslade med existentiella ämnen. Utifrån kunskapsteoretiska grundsatsar sökte författarna skapa en litteratur som uttryckte, eller motsvarade, verklighetens oåtkomlighet och mångtydighet, jagets upplösning, tillvarons kontingens, moraliska och estetiska världens grundlöshet. Å andra sidan stod kravet på en samhällskritisk litteratur som ägnade sig åt den sociala och politiska samtidsverkligheten, åt att identifiera orsaker, ta ställning, och verka för en förändring. Denna var också formmässigt enklare och mer läsartillvänd.

Åke Lundqvist anför i *Från sextital till åttital* (1981) en belysande replikväxling mellan Jan Myrdal och Åke Sparring vid Utrikespolitiska institutet. Ämnet var den växande kritiken mot USA:s krigföring i Vietnam. Sparring menade att man bör vara

försiktig med att fördöma USA eftersom vi har ”begränsade kunskaper om avsikterna, begränsade kunskaper om medlen, och vad resultatet av den ena eller andra handlingen blir kan vi bara gissa oss till”. Sparring resonerar, noterar Lundqvist, som de radikala kunskaps- och värderelativistiska författarna under 1960-talets första hälft. Myrdals svar signalerar att denna inställning är på väg att förlora mark: ”Det är inte omöjligt att veta vad som sker. De politiska och militära skeendena är faktiska [...]. Det är också möjligt att på grundval av information föra en diskussion; att ’bedöma’. Också bedömningen vilar på fakta.” Som Lundqvist sammanfattar blir det ”[f]rån och med nu [...] viktigt att söka sig bakom komplikationerna, söka sammanhang och mönster”.²⁹⁶

Osannolika händelser är i princip, om den litterära praktiken ska vara trogen de teoretiska utgångspunkterna, obrukbara för såväl experimentprosan som den samhällskritiska romanen. I den mån romanen reser anspråk på samhällskritik behöver den visa hur sociala och politiska missförhållanden är konsekvenser av något som är möjligt att förändra. Att osannolika händelser alltid kan påverka människors liv utan att vi kan göra något åt det är ju ett existentiellt, inte ett socialt eller politiskt, ämne. 1960-talets experimentprosa har, trots sin existentiella inriktning, problem med osannolika händelser av andra anledningar. Den radikala relativism som följer av uppfattningen att de mönster i vilka vi förstår världen är godtyckliga konstruktioner tillåter inte den uppdelning mellan oförutsägbara och förutsägbara, och mellan avgörande och betydelselösa, händelser som är en förutsättning för att en händelse ska kunna betecknas som osannolik. Här är det emellertid viktigt att påminna om att formexperimenten inte resulterade i formlösa verk. Man kan med Torsten Ekbohm betrakta den ”verklighetsforskning” som den experimenterande 1960-talsprosan gjorde anspråk på att bedriva som en ”inventering av de berättartekniska relationerna mellan jaget och omvärlden”.²⁹⁷ Alla former var således tillåtna, med den självklara

296. Åke Lundqvist, *Från sextital till åttital. Färdvägar i svensk prosa* (Stockholm, 1981), s. 34.

297. Torsten Ekbohm, ”Romanen som verklighetsforskning”, i *Sextiotalskritik*,

reservationen att de bör vara nya, vilket framför allt utesluter den traditionella romanens linjära händelsekedja berättad av en allvetande instans. Kort sagt är det intrigen som får stryka på foten, och med den möjligheten att låta osannolika händelser leda skeendet i en viss önskad riktning.

Samtidigt saknades inte kontinuitet. Den socialrealistiska romanen under 1970-talet bär spår av det föregående decenniets formexperiment. De dokumentaristiska genrerna – rapportböcker, historiska rekonstruktioner, självbiografier – intar en prövande hållning till sitt stoff och till sina gestaltningsmedel som påminner om experimentprosans principiella utforskande av relationen mellan språk, medvetande och verklighet.²⁹⁸ Dessutom omfattar flera av de författarskap som präglade perioden, bland andra P. O. Enquists, Lars Ardelius och Sven Delblancs, utvecklingen från formexperiment till en mer episk och socialrealistisk roman.²⁹⁹

Evanders författarskap följer ett liknande mönster. Enligt gängse uppfattning började Evander under 1970-talet, särskilt från och med *Det sista äventyret* (1973), skriva ”brett anlagda, realistiska romaner”.³⁰⁰ Karin Petherick framhåller att en av de avgörande formella skillnaderna är att de ”distanseringseffekter” som utmärkt den tidigare produktionen nu ersätts av en ”författarröst som berättar ur huvudpersonens perspektiv”.³⁰¹ Det finns

red. P. O. Enquist (Stockholm, 1966), s. 14.

298. Se Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextitalsromaner* (Eslöv, 1996), t.ex. s. 33–39, för ett resonemang om detta.

299. P.O. Enquists produktion är belysande, med textmobilen *Hess* (1966), bestående av några hundra numrerade fragment vilka möjligen är att uppfatta som utkast till en fingerad avhandling om Rudolf Hess (men som säger mycket lite om personen som var Stellvertreter des Führers 1933–1941), *Legionärerna* (1968), ett försök, präglad av undersökarens osäkerhet och reservationer, att rekonstruera omständigheterna kring baltutlämningen 1946, och, säg, *Musikanternas uttåg* (1978), en formmässigt mer traditionell roman men där samma sanningslidelse och osäkerhet uttrycks genom att berättaren redovisar vilka källor han haft och hur han fått fylla i resten själv för att skapa en sammanhängande historia.

300. Karin Petherick, *Springa sitt eget lopp* (Stockholm, 1984), s. 88; Ohlsson (1993), s. 160.

301. Petherick (1984), s. 88.

förvisso skäl att med Ohlsson påpeka att dessa romaner ”inte utan reservationer kan betecknas som realistisk[a]”. Ohlsson nyanserar bilden och visar hur reducerande det är att läsa Evanders så kallade realistiska romaner utifrån en referentiell läsart där man ”oreflektat nöjer sig med det som explicit utsäges i texten” och där ”romankaraktärerna uppfattas [...] som om de vore verkliga människor”.³⁰² Men det sker onekligen, vilket Ohlsson också framhåller, en förändring i Evanders sätt att berätta. Gradvis under 1970-talets första hälft överger han den utstuderade och intrikata narrationen till förmån för en mer traditionell, episk berättarkonst.³⁰³ *Valle Hedman* befinner sig mitt i övergångsfasen och illustrerar formmässigt och tematiskt sin samtids spänning mellan existentiellt motiverad experimentprosa och ett rakt berättande om en samhällelig verklighet.

En politisk och/eller existentiell roman

Enligt Evanders egen utsaga är *Valle Hedman* en flerbottnad roman, där skildringen av kroppsarbetets villkor endast utgör det första planet. Uttolkarna har varit överens om att Evanders berättelse på detta första plan inte erbjuder några utmaningar. Enligt Petherick råder det ”aldrig någon tvekan” om att romanen skildrar ”den oförsvarliga påfrestningen som ackordsarbete medför i ett riskfyllt arbete”.³⁰⁴ Den ekonomiska pressen orsakar stress, ryggsproblem, mag- och knäkrångel. Det påbudna säkerhetsrepet används inte, då det skulle sänka arbetstakten, och det likaledes lagstadgade skyddsräcket saknas eftersom varken Hedman eller kommunen anser sig ha råd med den extra utgiften. Då de orsakssamband som pekas ut är förhållandevis självklara, och knappast i sig själva ägnade att upplysa eller skapa debatt, kan man undra om inte Evanders påstående att bokens primära syfte är att beskriva ”kroppsarbetets vardag och villkor”³⁰⁵ bara

302. Ohlsson (1993), s. 160.

303. Ibid., s. 158.

304. Petherick (1984), s. 65.

305. Per Gunnar Evander, ”Något av ett svindlande äventyr”, *GHT* 5,6 1971.

är en skenmanöver. Plåtslagarmotivet skulle då, enligt denna något konspiratoriska tolkning, vara ett mer eller mindre godtyckligt valt stoff kring vilket berättelsens andra plan kan utvecklas. Evanderforskningen tenderar i varje fall att betrakta det så, kanske för att det inte förefaller särskilt givande att godta ett i denna mening enkelt budskap som romanens egentliga ärende. Petherick tolkar ”kroppsarbete” som ett kodord för ”*författarens* arbete” och menar att Evanders trilogi kan läsas som berättelser om ”konstnärens situation”.³⁰⁶ Ohlsson skriver att Evanders ”inställning till kravet på en samtidsengagerad romankonst av dokumentärt snitt är oändligt mycket mer komplicerad än vad hans ovan redovisade officiella anslutning till förhärskande litterära normer låter antyda”.³⁰⁷ Evander själv insisterade dock på att dessa verk var ”politiska” och det irriterade honom att ”storstadstidningarnas recensenter” bara såg de estetiska, kunskaps-teoretiska och formmässiga aspekterna.³⁰⁸

Valle Hedman mötte dessutom också en rakt motsatt kritik och Evanders hävdande att hans roman var samhällskritisk kan ses som ett bemötande av både den positiva kritik som satte arbetarmotivet inom parentes och den negativa som menade att han slarvade bort den politiska potentialen. I och med att *Göteborgs Handel- och Sjöfarts-Tidning* anordnade en kritikertävling där läsarna inbjöds att recensera *Valle Hedman* fick Evander möjlighet till en unik inblick i hur en av hans romaner uppfattades av en något bredare läsekrets. Tidningen mottog drygt trehundra bidrag, vilka också vidarebefordrades till Evander. En av den handfull amatörrecensioner som publicerades beklagade att Evander med sin ”lupp-metod” – hans fokusering på detaljer samt hans underlåtenhet att sätta den isolerade olyckan i ett större sammanhang – hade ”avsvurit sig möjligheterna att rikta sökarljuset mot de verkligt ansvariga”. Recensenten tillstår att

306. Ibid., s. 57f, kursiv i original. Med ”trilogin” avses *Valle Hedman* och Evanders två föregående romaner: *Uppkomlingarna. En personundersökning* (Stockholm, 1969) och *Tegelmästare Lundin och den stora världen* (Stockholm, 1970).

307. Ohlsson (1993), s. 96.

308. ”Jag har själv upplevt kroppsarbetets villkor”, intervju av Roy Blomberg, *DN* 24.1 1971, cit. efter Petherick (1984), s. 63.

det snäva perspektivet kan vara konstnärligt motiverat, men finner romanens självreflexiva "navelskåderi" osmakligt med tanke på det allvarliga ämnet, och konkluderar att i "den form boken nu föreligger är den politiskt ofarlig och kommer inte att reta eller väcka någon".³⁰⁹ En annan recensent noterade, med viss ambivalens, att författaren med sitt val att berätta i polisrapportens stil "står utanför och observerar", vilket hindrar läsaren från att "kunna uppleva personerna inifrån".³¹⁰ Evander bemötte denna typ av invändningar i sin kommentar till recensionsskörden: "[A]tt anklaga mig för att jag inte tar ställning eller för att det inte finns någon indignation i redogörelsen tycker jag både är ytligt och ointelligent. Boken handlar ju också om orsaker och bakgrunder, på ett plan alltså."³¹¹

Evanders försvar bör rimligen tas på allvar. Kroppsarbetets villkor är ett av de centrala motiven i *Valle Hedman*, jämte eller tillsammans med människans existentiella villkor. Det komplicerade i Evanders inställning till den samtidsengagerade romanen kan förstås som ett uttryck för hur svårt det är att förena dessa två motiv i en och samma roman. Såväl recensioner som Evanders uttalanden vittnar om att det politiska och det existentiella inte bildar en harmonisk estetisk helhet i *Valle Hedman*. Recensenterna skiljer dem åt och värderar något av motiven högre än det andra. Evander förlägger gång på gång det "andra" som romanen "också" handlar om ("undersökarens ångest, osäkerheten i verklighetsbeskrivningen, de inte helt uttalade spänningarna mellan de medverkande personerna etc.") på "ett annat plan eller kanske på flera andra plan". Det är som om det politiska och det existentiella löper längs parallella linjer, utan att mötas. Eventuellt motsäger de också varandra, med resultatet att man måste välja att läsa texten som antingen en politisk eller en existentiell roman.

309. Johan Selander, "Vem har ansvaret för arbetsdöden?", *GHT* 8.6 1971.

310. Hans Evert Rene, "Berättelsen en långt utdagen dröm", *GHT* 9.6 1971.

311. Evander (1971).

Dödsolyckans orsaker

Då fiktionen stipulerar att *Valle Hedman* är en rekonstruktion av en arbetsplatsolycka baserad på vittnesmål lämnade till yrkesinspektionen och polisen, förutskickas att syftet är att identifiera orsaker och tilldela ansvar. Rekonstruktionen utgår inte från att någon avsiktligt orsakat dödsfallet (då skulle det per definition inte vara en olycka). Men det kan ändå finnas ansvariga, på olika nivåer och med olika grad av ansvar. Det kan därtill finnas orsaker som ingen är juridiskt, och kanske inte heller moraliskt, ansvarig för men som kan ge anledning till framtida åtgärder, exempelvis förbättrade säkerhetsrutiner. Även om syftet kan ifrågasättas dels med hänvisning till att detta arbete redan är, eller bör vara, gjort (av yrkesinspektionen och polisen), dels av att en rekonstruktion inte är exakt detsamma som en utredning, behandlar de facto Evanders text dessa frågeställningar. Det är också i klarläggandet av orsakssamband som romanen har sin politiska potential. Utgångspunkten för *Valle Hedman* som politisk roman är således att den skildrade olyckan kan förklaras som ett utfall av omständigheter som det står i vår makt att förändra.

Orsakerna som anförs är många. Under berättelsens gång framgår att arbetet sker under tidspress, att inga säkerhetsåtgärder är vidtagna och att Hedmans personlighet har ett drag av oaktsamhet. Dessa samverkande faktorer beskrivs på olika generalitetsnivåer i förhållande till den specifika olyckan. Ackordslönesystemet gör allt plåtslageriarbete stressigt. Tidspressen förstärks av att Hedmans rörelse, enligt hans egen mening främst på grund av landets skattepolitik, i årtal legat på randen till konkurs. Vid just det här tillfället är det slutligen ”extra bråttom” eftersom ”Hedman behövde pengar till några utbetalningar inför stundande månadsskifte”.³¹² Ett par sidor ägnas de obefintliga säkerhetsåtgärderna. På taket saknas såväl skyddsräcke som liggstege. Enligt Persson ska det däremot ha legat ett par säkerhetsbälten med linor hoprullade på taknocken. Men att använda dem

312. Evander (1971), s. 18, 91.

var det aldrig tal om. Det enda Hedman gjorde, såvitt Persson kunde se, var att med två bockar spärra av ett litet område på skolgården närmast byggnaden: ”Denna avspärrning var främst till för att ingen människa ska behöva utsättas för risken att träffas av nedfallande föremål, till exempel olika typer av handverktyg.”³¹³ Man kan här parentetiskt notera den tragikomiska ironin i att Hedman sedan faller innanför denna avspärrning.

Bristen på säkerhetsåtgärder var en ”försummelse som alldeles uppenbart stred mot arbetarskyddslagen”. Som ansvariga anges utan någon bestämd ordning Hedman, som i egenskap av arbetsgivare ”är pliktig att som det heter vidta alla åtgärder som skäligen kan erfordras för att förebygga ohälsa och olycksfall”, uppdragsgivaren, ”gubbarna från kommunen [som] aldrig skulle gå med att själva sörja för något räcke, det skulle bli för dyrt och det skulle kosta tid”, och slutligen Persson och Norin som knappt ägnat säkerheten någon tanke och avgjort inte sagt något.³¹⁴

Hedmans personlighet är ytterligare en bidragande faktor. Han beskrivs av Persson som en skicklig plåtslagare men som en försumlig människa på andra områden. Han ”tillhörde av allt att döma de fräcka eller rent av vårdslösa bilförarna”.³¹⁵ Karakteristiken gäller även hans sätt att slänga i sig maten: ”Den rastlöshet man kunde förmärka hos Hedman som människa och i någon mån som yrkesutövare avspeglade sig på ett i det närmaste motbjudande sätt i hans matvanor [...]”.³¹⁶

Till de ogynnsamma omständigheterna hör egenföretagarens sköra ställning. Åtminstone ser Hedman nackdelar med att inte vara anställd. Persson har vid ett tillfälle ett par år tidigare rått Hedman att gå till doktorn och fått till svar: ”Det kan du säga, ja! Det kan du säga som är anställd; men när man är sin egen så har man inte råd att springa till nån jävla doktor i tid och otid!”³¹⁷ Hedmans oförmåga att se efter sin hälsa kan dock inte enbart skyllas på ekonomiska förhållanden. Han lider exempelvis av ett

313. Ibid., s. 89.

314. Ibid., s. 89–91.

315. Ibid., s. 49.

316. Ibid., s. 34.

317. Ibid., s. 39.

svårt handeksem, men vägrar trots det lyda rådet att använda handskar.³¹⁸

Den mest fatala av Hedmans krämpor är troligen hans dåliga knän, en följd av de många timmars arbetande i hukande ställning plåtslagaryrket innebär, framför allt den återkommande stumhet han drabbas av i vänstra benet, ”det hände att det plötsligt bara domnade bort, att det bara gav vika utan förvarning”.³¹⁹

Det är med andra ord upplagt för en olycka. Men det krävs något mer än dessa ogynnsamma omständigheter för att Hedman faktiskt ska trilla ned från taket. Det krävs en utlösande faktor. Den förklaring Norin yttrar när han tillsammans med Persson, en vaktmästare och en lärare står och betraktar Hedmans kropp på skolgården kan med tanke på den mångfald av orsaker som berättelsen hittills lagt fram tyckas komiskt förenklande: ”Det blev att han slant.”³²⁰ Möjligen känner den chockade Norin instinktivt att något bör tilläggas, för i den kompakta tystnaden tar han ny sats och förtydligar: ”Det blev att han slant på falsoljan.” Förklaringen är i själva verket adekvat på flera nivåer. Det är den direkta, den närmast liggande orsaken. Det är också den nödvändiga orsaken. De andra faktorerna förklarar varför slintandet fick denna följd, men ingen av dem hade, enskilt eller sammantagna, kunnat frambringa dödsfallet. Norins yttrande svarar vidare på det spontana behovet av en första omedelbar förklaring. I just denna situation, vid den plötsliga åsynen av en död kropp, skulle inte hänvisningar till strukturella missförhållanden, den dödes personlighet eller avsaknaden av skyddsräcke upplevas som tillfredsställande svar på frågan ”vad hände?”. Å andra sidan är Norins förklaring naturligtvis otillräcklig för den som är intresserad av hur risken för denna typ av olyckor kan minskas.

Den politiska ambitionen hos *Valle Hedman* att undersöka olyckans orsaker undergrävs dock av undersökarens skeptiska inställning till om något över huvud taget är möjligt att veta säkert. Den osäkerhet som vidlåder varje försök att med exakthet

318. Ibid., s. 50.

319. Ibid., s. 84.

320. Ibid., s. 140.

redogöra för en händelse eller ett skeende framträder redan på första sidan som ett centralt tema. Persson, som bor på annan ort och bara då och då anlitas av Hedman för enstaka arbeten, övernattar denna gång i det hedmanska hemmet. Enligt undersökaren uppger Persson att han den aktuella dagen vaknat av att någon gnolade en melodi i ett angränsande rum. Detta hans första minne kan kanske tyckas exakt nog. Men frågan ställs ändå om Persson verkligen vaknade av gnolandet. Kan det inte lika gärna vara så att melodin bara var det första han uppfattade efter att han vaknat? Saken bordläggs med hänvisning till att ”det är ju alltid svårt att säga själv hur och av vilken anledning man vaknar eller väcks”. Sedan följer nästa svävande uppgift: Persson kan inte erinra sig exakt vad klockan var när han vaknade, bara att den var ”någoting mellan fem och tio minuter över sex, eventuellt rentav en kvart över”. Undersökaren påpekar att tidsuppgiften kan ”förefalla en smula överflödig” och att ”den verkar så pass osäker att den bara av den anledningen knappast alls borde nämnas”.³²¹ Någon motivering till att uppgiften nämns av Persson presenteras emellertid inte. Än mindre förklarar undersökaren varför han valt att inkludera den osäkra tidsuppgiften i sin berättelse. Det är över huvud taget oklart om anmärkningen ska förstås som riktad mot Persson eller om undersökaren föregriper en invändning som kan riktas mot själva rekonstruktionen, det vill säga ett ifrågasättande av varför undersökaren finner detta värt att nämnas.

Undersökaren ger sig däremot in i en meditation över orsakerna till osäkerheten som sådan, till ”Perssons bristande exakthet i det här fallet”. Förklaringen ligger delvis i perceptuella förhållanden. Persson har nämligen en klocka med fosforescerande urtavla. Det var alltså möjligt för Persson att i gryningens halvdunkel se efter vad klockan var utan att tända läslampan. Men som ”[v]arje innehavare av en sådan så kallad självlysande klocka vet” blir avläsningen då som regel ”ungefärlig”. Till denna perceptuella och situationsspecifika förklaring fogas en generell hänvisning till minnets otillförlitlighet: ”Därtill kommer självfallet

321. Ibid., s. 11f.

också den allmänna svårigheten att minnas exakta klockslag.”³²²

Denna generella osäkerhet riktas mot en rad detaljer. Somliga är mindre triviala än andra, men ingen av dem har något synbart samband med olyckan. Till det undersökaren inte kan fastslå med säkerhet hör vilka roliga historier Hedman berättade i bilen på väg till arbetsplatsen, vilket cigarettmärke han rökte, huruvida Norin rökte under arbetet eller inte, vad som ligger bakom det faktum att Norin och fru Hedman sedan ett par år undviker varandra. När det gäller det senare har det tydligen gått vissa rykten om att de haft en otillbörlig relation. Ingen av dem som här uttalar sig vet eller vill dock bekräfta detta. Vittnesmåls generella otillförlitlighet demonstreras av några fall där Persson och Norin lämnat oförenliga uppgifter. Persson säger att han körde bilen vid lunchen, medan Norin hävdar att det var han. Persson hävdar att Norin rökte två, kanske tre cigaretter på taket, något Norin bestämt förnekar. Undersökaren karakteriserar därtill Persson som vittne på ett sätt som betonar svårigheten att skilja mellan det i redogörelsen som är sakligt objektivt och det som är känslomässigt subjektivt, mellan det väsentliga och det irrelevanta, mellan fakta och fiktion: Persson ”uppehåller sig vid detaljer som ytligt sett kan förefalla helt ovidkommande”, ”har alldeles uppenbart en egocentrisk läggning och så gott som samtliga hans informationer förefaller vara starkt subjektivt präglade”, ”har [inte] några svårigheter att med fantasins hjälp ersätta de felande länkar som skulle kunna störa kontinuiteten i hans egen redogörelse”.³²³

Indirekt vidlåder denna osäkerhet naturligtvis även rekonstruktionen av olycksfallets förlopp och klarläggandet av dess orsaker. Evander kan på detta sätt sägas återinföra den tvekan över möjligheten att urskilja osannolika händelser som impliceras av 1960-talets kunskapsteoretiska och värder relativistiska grundsatser. Om inget är förutsägbart och inga orsaker kan identifieras finns ingen grund för distinktionen mellan osannolika och sannolika, eller mellan avgörande och betydelselösa, händelser.

322. Ibid., s. 12.

323. Ibid., s. 16.

Dödsolyckan som berättelsens premiss

Kanske är olyckan en förevändning snarare än anledning, ett sidoämne snarare än huvudsaken. Oavsett vilket får det retoriska draget att redan i upptakten ange den olyckshändelse som berättelsen kommer att närma sig följden att denna antar förut-sättningens status: det är på grund av denna händelse som berättelsen existerar. När en osannolik händelse tilldelas funktionen av berättelsens premiss sätts den estetiska sannolikhetsvärdering som kan förkasta händelser som billiga intrigtrick ur spel. Att kategorisera en händelse som huvudsakligen och uttryckligen motiverar berättelsen som estetiskt osannolik är ungefär som att kritisera Kafkas *Förvandlingen* för bristande realism. Gregor Samsas förvandling till kryp är novellens premiss, inte ett föremål för en trovärdighetsbedömning.

Likväl kan man fråga om inte den osannolika händelsen som berättelsens förutsättning också utgör en berättarteknisk lösning på ett formproblem. Ett förslag är, som antytts, att greppet rundar det mimetiska problemet med osannolika händelser. Ett annat problem som greppet kan sägas lösa framträder om vi bortser från arbetsmiljöfrågan och läser *Valle Hedman* som en existentiell roman. Varför i så fall detta olycksfall? Utan att ställa just den frågan ger Anders Ohlsson ett slags svar när han läser romanen som en berättelse ”om livet som en vandring mot den säkra döden”.³²⁴ Man kan säga att enligt en sådan läsning representerar Hedmans dödsfall inte kategorin arbetsplatsolyckor utan döden i allmänhet, det slut vi alla ska möta. Tolkningen har ett stöd i berättelsens form. Det är inte enbart så att läsaren vet hur det kommer att sluta. Även berättandet sker i en uttalad medvetenhet om historiens slut. Berättaren påminner då och då om hur lång tid Hedman, vid olika tillfällen i historien, har kvar att leva, och Perssons och Norins redogörelser är ju vittnesmål avlagda i efterhand. Varje presenterad detalj och omständighet är uttryckligen färgad av vetskapen att Hedman snart ska förolyckas. ”Den säkra döden” kan emellertid kompletteras med det

324. Ohlsson (1993), s. 96.

lika universella ämnet ”den oväntade döden”. Döden må vara oss given, men inte dess tidpunkt. I *Valle Hedman* är det ur historiens tidsperspektiv, där framtiden är okänd, inte ur berättelsens, med sitt på förhand givna slut, som döden gestaltas som en osannolik händelse:

I och för sig skilde sig naturligtvis inte den här frukosten på något vis från de övriga tre som Persson deltagit i sedan han anlände.

Enda skillnaden skulle enligt Persson i så fall vara att Valle Hedman nu bara hade drygt åtta timmar kvar att leva; men den omständigheten, menar han, föll av förklarliga skäl ingen av de närvarande in.³²⁵

Här betonas skillnaden mellan kunskapsläget i berättarsituationen och den som råder på historiens nu-plan. I efterhand kan det förefalla som om olyckan inte var särdeles osannolik – sådant sker alltför ofta. Enligt officiella uppgifter skördade arbetsplatsolyckor omkring trehundra liv om året i Sverige vid den här tiden.³²⁶ Detta motsäger dock inte att dödsolyckor i varje enskilt fall av de inblandade upplevs som en fullständigt oväntad och chockartad händelse. Perssons och Norins reaktion när Hedman halkar och glider över takfoten är också av denna sort. De står som förstummade och förlamade och ser på när Hedman faller på mage, reser sig för att falla igen, och långsamt, utan att lyckas få fäste, glider ned över takfoten:

Persson uppger att han hela tiden förvånades över att alltihop gick så långsamt som det gjorde, och Norin tycker att det är konstigt att ingen kom sig för att ingripa på ett eller annat sätt. Inte för att någon av dem hade hunnit kanske, men ändå finner han det mycket konstigt att han bara lamslogs och stod stilla och klamrade sig fast i skorstensteglet som om han själv hade varit i farozonen på något sätt.³²⁷

325. Evander (1971), s. 34.

326. *Statistisk årsbok för Sverige 1971*, Statistiska centralbyrån (Stockholm, 1971), tab. 172, s. 254.

327. Evander (1971), s. 133f.

Den rekonstruktiva formen ger Evander möjlighet att gestalta det skenbart paradoxala att döden är given på samma gång som den har en tendens att komma som en överraskning. Om den är nödvändig eller osannolik är en fråga om perspektiv. Samma dubbelhet gäller Hedmans olycka som representant för arbetsplatsolyckor. I ett efterhandsperspektiv är den sannolik i bemärkelsen att den är ett av många liknande fall. Den är också presenterad med en mängd samverkande faktorer som gör att den inte saknar en begriplig orsaksförklaring. För Persson, Norin och Hedman är den däremot oförutsägbar och, såklart, avgörande.

Dödsolyckans funktion i berättelsen om en dag i Knut Perssons liv

Romanens titel antyder att huvudpersonen heter Valle Hedman, och att han kommer att dö. Det är med denna utgångspunkt som olyckan utgör berättelsens slut och retoriska premiss. Det finns emellertid skäl att betrakta Persson som huvudperson. Händelseförloppet börjar och slutar med hans förehavanden, och framställningen domineras av hans vittnesmål, upplevelser, tvivel, känslor och tankar. Om berättelsen betraktas som att den handlar om en dag i Perssons liv får Hedmans död en annan funktion. Eller åtminstone ytterligare en. Olyckan utgör inte slutet på Perssons historia, och därmed är berättelsens slut inte längre läsaren givet på förhand.

De sista sidorna följer Persson, som fått uppdraget att meddela änkan den tragiska nyheten, från olycksplatsen till det hedmanska hemmet. Väl där blir han stående utanför huset och tittar på fru Hedman genom köksfönstret. Slutligen tar han mod till sig, går uppför trappan och ringer på dörrklockan. Romanen avslutas på tröskeln, när hon öppnat dörren och Persson, ”enligt egen uppgift”, känner ”hur doften av nykockt kaffe slår emot honom”.³²⁸ Detta slut etablerar en annan narrativ struktur. Medan berättelsen om Hedman är strikt linjär bildar den om Persson en båge där slutet återknyter till motiv och konflikter som etablerats

328. Ibid., s. 145.

i inledningen eller utvecklats under berättelsens gång. Den del av berättelsen som behandlar det som sker efter att Hedman omkommit kan därför karakteriseras som ett avslut, en upplösning, snarare än enbart ett slut. Ett motiv som binder samman början och slut är den melodi som Persson hörde Hedman gnola på morgonen och som han mycket väl kände igen. Den var ”förknippad med en alldeles speciell upplevelse tyckte han”, men han ”kunde för sitt liv inte placera den”.³²⁹ Som dramatisk konflikt betraktad är melodins gåta förhållandevis trivial. Men det är inte desto mindre en konflikt. Och den aktualiseras igen ett tjugotal sidor senare: Hedman gnolade ”alltjämt” på melodin och Persson ”försökte på nytt” placera den, men ”det var som om hans minne var helt blockerat”.³³⁰ Strukturellt är den betydelsefull eftersom den är det första orosmoment som berättelsen etablerar med avseende på huvudpersonen Persson. Dessutom ges svårigheten att identifiera melodin en känslomässig dimension (som exempelvis frågan om det exakta klockslaget för Perssons uppvaknande sagnar) av att det för Persson på samma gång handlar om att få fatt i minnet av en viktig händelse i sitt liv. När Persson så till sist, där han går ensam på väg till fru Hedman, ”plötsligt kommer på den där melodin som han på morgonen tror sig ha vaknat till” är i alla fall en oklarhet – av personlig vikt för Persson, om än irrelevant för kropparbetets villkor och olycksfallets orsaker – upplärd.³³¹

Den avslutande scenen, mötet i dörren mellan Persson och fru Hedman, fullföljer att annat centralt motiv i berättelsen om honom. Persson har några år tidigare blivit lämnad av sin fru och saknaden efter henne eller någon som kan ta hennes plats ger sig återkommande till känna i hans vittnesmål. Två episoder är särskilt talande. Vid ett tillfälle under arbetet på taket, berättar Persson, erfor han en ”oemotståndlig törst” och klättrade ned för att leta reda på en vattenkran i skolhuset. I byggnaden stöter han ihop med en kvinnlig lärare vars uppenbarelse fyller honom med

329. Ibid., s. 11.

330. Ibid., s. 32.

331. Ibid., s. 144.

”en besynnerlig och fullständigt överraskande känsla”.³³² Först förstår han inte varför, men slås snart av att hon, om än alldeles för ung, är mycket lik hans före detta fru. Upplevelsen är så pass omskakande att han tvekar att gå upp på taket igen. Istället överväger han att gå raka vägen till fru Hedman, packa ihop sina saker och lämna jobbet och platsen för gott. Hans egen förklaring av denna irrationella impuls är att han ”plötsligen överfölls av något slags ängslan eller behov av trygghet”.³³³

Dagen innan inträffade en annan episod av liknande karaktär. Persson hade fått i uppdrag av Hedman att åka tillbaka till bostaden och hämta ett par handskar denne hade glömt. Där får han syn på fru Hedman som ligger i badkaret med dörren öppen. Persson, som inte kan gå förbi badrummet utan att ge sig till känna, sätter sig i en skyddad vinkel och betraktar fru Hedman i spegeln. Han upptäcker, när hon kliver ur badet, torkar sig och kammar håret, att hon är mycket vacker och han ”känner en märkvärdig lustkänsla eller åtrå stiga upp inom sig, ett mycket kort ögonblick överväger han att bara gå in i badrummet och på något sätt göra ett närmande”. Han besinnar sig, men kan ”inte ta blicken från spegeln”. När han väl, som han antar osedd, smugit ut, hejdar han sig på trappan och funderar på om han inte är på väg att missa en möjlighet. Kanske hade hon i alla fall ”upptäckt honom och liksom bara väntat på hans ingripande”.³³⁴

För båda dessa episoder gäller att det är tveksamt om de verkligen inträffat eller om det är Persson som fabulerar, ett förhållande som ytterligare stöder tolkningen att rekonstruktionen innehåller en berättelse där Hedman och hans död inte är huvudsaken. Trovärdigheten hos berättelsen om fru Hedman i badet undergrävs av att det skäl Persson anger för att han ensam åkte tillbaka till bostaden inte håller streck. Han skulle hämta Hedmans handskar, men som det betonas i det följande kapitlet använde Hedman inte handskar. Undersökaren noterar inte denna motsägelse, men att Evander planterat den med avsikt

332. Ibid., s. 99–101.

333. Ibid., s. 102.

334. Ibid., s. 41f.

får hållas för troligt (den gick i alla hänseenden inte recensenterna förbi). Sanningshalten i berättelsen om mötet med den kvinnliga läraren blir däremot föremål för ett uttryckligt tvivel. Norin kan nämligen inte erinra sig att Persson vid något tillfälle ensam lämnat taket. Undersökaren finner det närmast orimligt att Norin inte skulle ha märkt detta. En förklaring, spekulerar undersökaren, skulle kunna vara att episoden över huvud taget inte inträffat:

Var Perssons lilla utflykt bara ett komplement till hans egen redogörelse just där den börjat svalna och ingenting särskilt inträffar längre?

Eller vill Persson på något sätt bryta sig ut den monotoni överfalsningen skapade, om inte ur själva verkligheten så åtminstone när han ska återge den?³³⁵

Undersökarens konstaterande att det är svårt och kanske inte heller "riktigt nödvändigt" att slå fast om Persson hittat på, och i så fall varför, berör även frågan om romanen primärt har ett politiskt eller existentiellt ärende. Ska den läsas som en kritik av samhällets hårda arbetsklimat, eller som en varnande exempelberättelse som lär ut vikten av att följa säkerhetsföreskrifter, eller som ett känslodrama om ensamhet och kärlekslängtan?

Oavsett om Perssons berättelse i dessa delar återger sådant som har hänt eller är fiktion inom romanens ram vittnar passagera om den längtan och oro som utgör hans mänskliga, till skillnad från yrkesmässiga, belägenhet. Det är i detta sammanhang som kaffedoften i bokens sista mening är betydelsebärande. Förutom att doften av kaffe i allmänhet har en hel del positiva konnotationer (rast och vila, avslappnat umgänge, gästfrihet, omtanke, hemtrevnad) har denna dryck specifikt förknippats med fru Hedman. Det sägs annars inte så mycket om henne. Norin kan eller vill inte tala om henne då de två sedan några år undvikit att träffa varandra. Det antyds att de haft en kärleksaffär. Inte heller Persson har så mycket att säga, hans framställning av henne präglas,

335. Ibid., s. 103.

enligt undersökaren, ”av en nästan tillkämpad måttfullhet”.³³⁶ Vad man däremot får veta är att fru Hedman är en hejare på att koka kaffe: ”Hedman hade för vana att tala mycket uppskattande om sin hustrus sätt att koka kaffe. Även Persson, själv mycket förtjust i kaffe, instämmer i detta beröm.”³³⁷

Är det så att Hedmans död innebär Perssons nystart? Även om något direkt orsakssamband inte utpekas, tycks det ljusna för Persson efter Hedmans olycka. Med upplärnat minne välkomnas han hos Hedmans änka av en ljuv kaffedoft, som antyder att chefens olycksfall, en ur Perssons perspektiv yttre, oförutsägbar händelse, eventuellt kan komma att förändra hans liv. Om så kommer att ske (eller har skett) eller om det är ytterligare ett uttryck för Persson fabuleringsförmåga, hans vilja att göra sin redogörelse intressant, går inte att avgöra. Men det är kanske inte heller riktigt nödvändigt. Poängen är att berättelsen, oavsett det berättades ontologiska status inom fiktionens verklighet, och oavsett vad som händer mellan Persson och fru Hedman efter att han meddelat att hennes make omkommit, klingar ut med en bild som knyter ihop romanens existentiella tematik.

336. Ibid., s. 40.

337. Ibid., s. 97.

Avslutning

Vägar bortom det estetiska bekymret

I Aristoteles *Om diktkonsten* förklaras att i en bra intrig följer händelserna på varandra med sannolikhet eller nödvändighet. Det innebär emellertid inte att händelseförloppet ska vara förutsägbart. Aristoteles betonar tvärtom överraskningens värde. Störst effekt, säger han, uppnås med händelser som kommer oväntat samtidigt som de följer av de föregående; dessa väcker mer förundran än de som bara händer av en slump.

Efter att sålunda ha inskräppt det förkastliga med slumphändelser kommer den korta passage där Aristoteles ger ett exempel på att rena slumphändelser, trots allt, kan vara acceptabla:

Även av de ting som inträffar av en slump tycks de vara mest överraskande som gör intryck av att ske med avsikt, exempelvis det sätt varpå Mitys staty under en religiös fest i Argon föll och dödade den man som var skyldig till Mitys död; det är rimligt att sådant inte sker av en slump.³³⁸

Det sätt varpå Mitys baneman dör är inte bara en osannolik händelse, det är också en händelse med hög grad av berättarbarhet (*tellability*), en term som inom narratologisk forskning betecknar de egenskaper som gör en historia värda att berätta.³³⁹ Det råder naturligtvis delade meningar på ett antal grundläggande punkter, exempelvis om berättarbarhet kan tillskrivas händelserna som sådana eller om det snarare handlar om *hur* en berättelse återger händelser, och om berättarbarhet kan diskuteras som en

338. Aristoteles (2010), s. 39 [1452a].

339. För en ingång till forskningsfältet, se Raphaël Baroni, ”Tellability”, i *The Living Handbook of Narratology* [2009], red. Peter Hühn et al.

textuell egenskap eller om den med nödvändighet är beroende av kontexter som genre, tid, plats och kultur. Det betonas dock samstämmigt att berättarbarhet är en gradegenskap, något som en text eller en händelse har mer eller mindre av. Karakteriseringen av berättarbarhet på historiens nivå – på berättelsens *vad*, snarare än dess *hur* – brukar ange som villkor att de återgivna händelserna är överraskande, betydelsefulla och avvikande. Det är den överraskande och avgörande avvikelser från ett förväntat mönster som motiverar att historien berättas.

Denna beskrivning innebär bland annat att den berättarbara händelsen inte behöver ha några identifierbara kausala orsaker (även om inget hindrar att den har det). Däremot implicerar kriteriet att den ska vara betydelsefull att den själv är en kausal orsak, och att dess verkningar är av en avgörande karaktär. Baserat på händelsens berättarbarhet framstår Aristoteles anekdot som en emblematiske berättelse. En händelses berättarbarhet är möjligen mer av en hermeneutisk än en analytisk fråga, men jag skulle tro att J. David Velleman talar för de flesta när han hävdar att "[s]urely, the death of Mity's murderer makes for a good story".³⁴⁰

Men är det ett lämpligt stoff för en realistisk berättelse? Med den frågan vill jag antyda att den höga grad av berättarbarhet som vi här har att göra med är en av de estetiska egenskaper som realismen i verklighetsskildringens namn tar avstånd ifrån. Osannolika händelser är typiskt berättarbara, och hög berättarbarhet är utifrån ett realistiskt perspektiv förknippat med artificialitet och estetisk osannolikhet. Med berättarbarhet i blickfånget kan realismens estetiska bekymmer med osannolika händelser beskrivas som att den realistiska romanen behöver berättarbara händelser av samma anledning som alla andra berättelser: för att motivera att historien alls berättas. Även i den mest triviala vardag måste något hända för att skildringen ska forma sig till en berättelse. Samtidigt riskerar berättarbarhetens karakteristiska brott med ett förväntat mönster att avslöja beroendet av tidigare litterära

340. J. David Velleman, "Narrative Explanation", *The Philosophical Review* 112 (1), 2003, s. 6.

mönster. För som Jerome Bruner påpekar är dessa brott ”often highly conventional and [...] strongly influenced by narrative traditions”.³⁴¹

Det konventionella hos de berättarbara händelserna undergräver inte deras funktion att motivera att historien berättas, men den står i ett konfliktfyllt förhållande till realismens verklighets-skildrande ambition. Att berättandet av historier kom att få en allt lägre status, framför allt under 1900-talet, beror delvis på att historier förutsätter berättarbarhet, en estetisk egenskap som lätt ger intryck av att vara lättköpt, konstruerad, artificiell, oärlig och okonstnärlig. 1927 formulerar E. M. Forster hur romanförfattaren under den högmodernistiska perioden uppfattade det, som han menade, beklagliga och oundvikliga faktum att romanen berättar en historia:

Yes – oh dear yes – the novel tells a story. That is the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels, and I wish that it was not so, that it could be something different – melody or perception of truth, not this low atavistic form.³⁴²

Betraktar man emellertid detta dilemma, att romanen måste berätta en historia, genom det dubbla bekymmer som osannolika händelser utgör, är det, hävdar jag, ett historiskt avgränsat fenomen. Den realistiska romanens formella utveckling under 1800- och 1900-talen kan beskrivas som ett försök att finna former för att berätta det som har en låg grad av berättarbarhet – det händeslösa, triviala, i vissa fall det meningslösa. Som Ryan påpekar: ”whereas popular literature invests heavily in the tellability of plots, high literature often prefers to make art out of the not-tellable”.³⁴³ Osannolika händelser som inte bara existentiellt

341. Jerome Bruner, ”The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry* 18, 1991, s. 12.

342. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 2012), s. 24.

343. Marie-Laure Ryan, ”Tellability”, i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn och Marie-Laure Ryan (London, 2005), s. 589–591.

utan också estetiskt bekymmer – som är del av det generella problemet med berättarbarhet och historieberättande – framträder när en realistisk estetik uppkommer. Denna estetik betraktar traditionella narrativa mönster som ett filter, vilket förvränger den samtida verklighet som romanen söker skildra på ett trovärdigt sätt. Som motor för den samtidsskildrande romanens formella utveckling har detta dubbla bekymmer sin, åtminstone hittills, sista manifestation i den fiktionella berättelsens kritik av de dokumentära och självbiografiska genrer som lånar romanens form men som reser anspråk på att återge faktiska händelser. Nästa historiska fas utgörs av de romaner som utmanar gränsen mellan fakta och fiktion, där den estetiska frågan om berättelsens sannolikhet ersätts av frågan om vad av det som berättas som verkligen har hänt och vad som är uppdigt.

Det estetiska bekymmer jag har undersökt gäller fiktionsberättelsen, och det gemensamma för de sex svenska romaner som undersökts är att texterna inte problematiserar sin egen status som fiktion. De utmanar inte heller Forsters konstaterande, det att romanen berättar en historia. Däremot förenar de historieberättandet med en kritik av denna forms beroende av berättarbara händelser. Min undersökning, löpande från Bremer till Evander, exemplifierar olika tematiska och berättartekniska aspekter av detta fenomen, och markerar några karakteristiska hållpunkter i den realistiska osannolikhetens historia, såsom den tagit sig uttryck i den svenska romanen.

Bremers *Familjen H**** och Almqvists *Skällnora Qvarn* representerar på olika sätt det dubbla bekymmer som osannolika händelser utgör under realismens första decennium i svensk litteratur. I *Familjen H**** ingår skildringen av det oväntade mötet mellan familjen H och brodern Carl i Bremers tematisering av hur romanläsning riskerar att skapa verklighetsfrämmande förväntningar. Livet är inte som i romanerna idel dramatik och passion. Genom att kontrastera det sammanträffande som faktiskt inträffar med Julies föregående skämtsamt uttryckta förhoppning att de i stugan kan komma att träffa en prins eller en eremit eller till och med Don Quixote och Dulcinea, lyckas Bremer kritisera kärleks- och äventyrsberättelsernas fantastiska

sammanträffanden samtidigt som hon infogar en händelse med hög berättarbarhet. Greppet karakteriseras kanske bäst som en lätt parodisk kritik av ett traditionellt narrativt mönster, där den faktiska händelsens osannolikhet är något nedtonad men utan att förlora, för både karaktärerna och läsaren, sin överraskningseffekt. Den idé som förmedlas här, och på andra ställen i *Familjen H****, tycks vara att det som skildras i romaner trots allt kan hända i verkligheten, fast då i en mindre extraordinär tappning.

Almqvists användning av osannolika händelser präglas överlag av en påtaglig bekymmerslöshet. I varje fall i den bemärkelsen att han inte, som Bremer, försöker förlåna sina osannolika händelser en viss trovärdighet genom att kontrastera dem mot annan litteraturs ännu mer osannolika händelser. I sina poetologiska skrifter försvarar han utan reservationer osannolika händelsers verklighet. När det gäller den verklighetsskildrande fiktionen är den viktiga distinktionen för honom den mellan det omöjliga och det möjliga. Allt som är möjligt i denna världen är också realistiskt – och som svar på kritiken av fågelns inträdande i handlingen i *Skällnora Qvarn* hävdar han, som en självklarhet, att Gud ofta låter sådana saker ske.

Denna händelses höga grad av berättarbarhet problematiseras inte heller i själva romanen. Berättaren Adam riktar tvärtom uppmärksamheten mot detta genom att förbereda sin adressat på att nu kommer en händelse som är oerhörd och som förkroppsligar ett mysterium. På så vis uppmanas även läsaren att begrunda innebörden av denna händelse. Att Almqvist i mångas ögon inte lyckades, att händelsen lätt framstår som en nödlösning och en *deus ex machina*, inte som den händelse som är skälet till att historien berättas, är en annan sak. Detta kan rimligen förklaras med att *Skällnora Qvarn* inbjuder till en bedömning utifrån en realismestetisk norm. Flera aspekter av romanen är klart verklighetstroga och den kontrastering Almqvist arbetar med i sågverksscenen har också en viss sorts realism som den ena polen. Men det är inte, som hos Bremer, dåliga romaners berättarbara osannolikheter som ställs mot en realistisk litteraturs relativa händeslöshet. Här är det istället det mirakulösa i räddningen – som likväl är naturlig då den håller sig inom det möjligas gräns –

som kontrasteras mot kvarnens blint mekaniska och förutsägbara gång. Det är det ena. Det andra är att hjältinnans roll spelas av en ordinär ung piga, som visserligen är sund, modig och godhjärtad, men som inte gett prov på de exemplariska moraliska dygder som kan (i varje fall enligt Palmblads idealrealistiska estetik) motivera en sådan remarkabel räddning.

Med Benedictsson återkommer vi till ”den farliga romanläsningen”, ett tema som varit aktuellt under hela 1800-talet och som hos henne möter ”viljeproblemet”, ett ämne på uppsving. Det litterära och åskådningsmässiga sammanhanget är ett helt annat än det som rådde under den svenska realistiska romanens uppkomst på 1830-talet. Medan osannolika händelser hos Bremer och Almqvist utspelar sig inom ramen för föreställningen att tillvaron ytterst är gudomligt ordnad, ingår de här i en diskussion om frihet och ansvar mot bakgrund av teorier om att människan är en biologiskt och socialt determinerad varelse. Den naturalistiska romanen, den litterära exponenten för denna åskådning, placerade, tillsammans med Darwins utvecklingslära, osannolika händelser i problemkomplex med delvis nya inslag. Ett sådant är att individens möjlighet att kontrollera och ta ansvar för sitt eget liv tycktes obefintlig, då den inskränktes från två håll, å ena sidan från arv och miljö, å andra sidan från den rena slumpen.

Benedictsson omfattade darwinismen och hade ingen religiös övertygelse, men hon motsatte sig idén att människan därmed inte kunde vara fri och ansvarig, i synnerhet såsom den kom till uttryck i naturalismens berättelser om undergångsdomda och viljesvaga kvinnor. För att narrativt gestalta dessa svårförenliga ståndpunkter låter hon Mariannes omvändelse – ett sekulärt uppvaknande till den inledningsvis tunga insikten om att hon själv bär ansvaret för sitt liv – orsakas av en osannolik händelse med darwinistiska undertoner. Detta är vändpunkten, där romanen avviker från det mönster från *Madame Bovary* som den hittills följt, och som motiverar att historien berättas. Marianne själv tolkar det faktum att hon blivit gravid med Börjes barn, istället för med Påls, som ett utfall av inget annat än slumpen, en omständighet som hon själv bär ansvaret för genom att hon med sin obeslutsamhet tillåtit slumpen att avgöra. Berättelsen har dock

ytterligare ett förklaringslager, en naturalistisk men likväl moralisk ordning. Bakom den osannolika händelsen står en selektionsprincip som med Börje, lantbrukaren, handlingsmänniskan, gynnar artens livskraftiga och verklighetssinnade element.

I Söderbergs *Den allvarsamma leken* blandas dekadenslitteraturens pessimistiska syn på människans möjlighet att styra sitt liv med den tidiga modernismens framhävande av att tillvaron är kontingent, att individens öde är det samlade resultatet av otaliga mer eller mindre triviala slumphändelser. Ett av de formproblem som den narrativa gestaltningen av en sådan världsbild möter är att intrigen inte kan byggas upp kring enskilt avgörande händelser. Den förhållandevis lösa komposition som präglar framför allt första hälften av *Den allvarsamma leken*, tillsammans med de många exemplen på hur Arvids liv formas av smärre tillfälligheter, korrelerar med uppfattningen att tillvaron, i den berättarbara bemärkelsen, är händelselös. Men Söderberg är ingen Beckett, han är trots allt en historieberättare (i varje fall vid denna tidpunkt; symptomatiskt nog blir *Den allvarsamma leken* hans sista roman).

Den enskilda händelse som har den högsta graden av berättarbarhet, det nav intrigen kretsar kring, och som genom kontrastverkan motiverar även skildringen av det händelselösa och osammanhängande, är sammanträffandet på Operan. Denna händelse aktiverar den romantiska föreställningen att Arvid och Lydia är ”menade för varandra” och att berättelsen på ett eller annat sätt, tragiskt eller lyckligt, ska bekräfta detta. Söderbergs roman är dock inte romantisk i denna bemärkelse. Realiteten hos det romantiska sammanträffandet, det som motiverar att det inträffar i en realistisk roman, ligger i att drömmen om den stora kärleken är en del av vår verklighet, och sammanträffandet används här för att, med ett stort vemod och ett drag av bitterhet, falsifiera dess förmenta innebörd.

I *Solange* återanvänder Kyrklund naturalismens, nu på 1950-talet definitivt antikverade intrigform – ung kvinna med romantiska drömmar, äktenskap, tristess och besvikelse, en otrohetsaffär och, som final, den av livets realiteter besegrade kvinnans självmord. Han hjälper även, liksom Söderberg, sitt par på traven

med kärleksberättelsens konventionella sammanträffande. Men *Solange* är inte, som Benedictssons och Söderbergs romaner, ett verk som använder bekanta narrativa mönster i syfte att underminera deras verklighetsskildrande anspråk. Kyrklund skriver utifrån en estetisk position som redan övergett realismens ambition att framställa en autonom fiktiv värld, och i så måtto är den estetiska osannolikheten inget bekymmer. Han är emellertid (i varje fall i den tidigare delen av sitt författarskap) en historieberättare, och möter som sådan ett annat estetiskt problem. Hur ska en författare, som är intresserad av människans villkor snarare än av människor, gå till väga för att narrativt gestalta abstrakta frågeställningar av etisk och existentiell art? Risken är dels att texten blir argumenterande istället för berättande, dels att generella resonemang är dåligt lämpade för att förmedla det partikulära i människans konkreta situationsbundenhet. En av de formella strategierna syns i Kyrklunds användning av icke-mimetiska genrer som sagan, fabeln och parabeln, former av historieberättande vars uppenbart konstruerade karaktär inte motarbetar syftet.

Parabler, i synnerhet, är till för att tolkas och är inte beroende av att det framställda händelseförloppet uppfattas som sannolikt och trovärdigt. *Solange* präglas här och var av en sådan parablisk estetik, något som explicit kommer till uttryck i sammanträffandet mellan *Solange* och Hugo – representanter för tilltro och urskillningslös generositet respektive misstro och försiktighet –, en händelse som inträffar i direkt anslutning till Solanges icke-traditionella tolkning av Matteusevangeliets parabel om de fåvitska och de visa jungfrurna.

I Evanders *Sista dagen i Valle Hedmans liv*, som i sin form innefattar konflikten mellan 1960-talets experimentprosa och 1970-talets samhällsengagerade litteratur, framträder berättarbarheten fram som ett centralt tema. I denna fiktiva dokumentärroman ifrågasätter "undersökaren" värdet av vittnenas redogörelser. Särskilt det ena vittnet, Persson, har en tendens, menar han, att avvika från ämnet, och att fabulera när minnet sviker eller när det faktiska skeendet inte är tillräckligt intressant. Samma fråga, den om vad som är intressant att berätta och under vilka

förutsättningar, är också aktuell för författaren som säger sig ha velat skildra ”kropparbetets villkor”. Den osannolika händelsen, Hedmans dödsolycka, har här funktionen att motivera den i vissa stycken demonstrativt vardagsrealistiska skildringen av en i övrigt vanlig och händelselös dag i tre plåtslagares liv. Vardagen, i dess genuint tråkiga bemärkelse, görs till stoff för en berättelse genom att utspelas i väntan på ett oväntat dödsfall, historiens på förhand givna slut. Evanders roman framför emellertid inte enbart Hedmans historia, uppehåller sig inte uteslutande vid omständigheterna som ledde fram till olyckan. Det visar sig att olyckan trots allt inte är slutet. I och med sista scenen, med Persson stående på fru Hedmans trapp för att leverera dödsbudet, står det klart att Persson är, och har varit, lika mycket huvudkaraktär som Hedman. I Perssons historia, om hans ensamhet och längtan efter fru och barn, får dödsolyckan den osannolika händelsens mer traditionella intrigfunktion, då det antyds att den eventuellt kan komma att utgöra en vändpunkt i hans liv. Kan det vara så att fru Hedman är öppen för att låta Persson ersätta Hedman som make och far till hennes barn? Romanens avslutning skiftar alltså fokus från olyckans orsaker, den i grunden politiska fråga som berättelsen föregett som sitt motiv, till den existentiellt färgade frågan om hur en persons tillvaro kan förändras av en annans oväntade död.

Fiktionsprosans formmässigt radikala uttryck under mitten av 1900-talet kan förstås som försök att kringgå den från realismen ärvda estetiska konflikten mellan berättarbarhet och trovärdighet. Medan de romaner jag diskuterat har hanterat detta bekymmer inom ramarna för ett realistiskt historieberättande – med en sammanhållen intrig och konsistenta och individualiserade karaktärer – ser man i den litteratur som kan hänföras till högmödenismen och den franska nya romanen en tendens att helt avstå från att tillgodose förväntningarna på berättarbarhet. Romaner där det är svårt att över huvud taget urskilja ett händelseförlopp, som Joyces *Finnegans Wake* (1939) och Becketts trilogi *Molloy* (1951), *Malone dör* (1951) och *Den onämnbare* (1953), kringgår det estetiska bekymret genom att helt sonika inte berätta historier. I denna ”historielösa” prosa kan inte heller osannolika händelser

vara ett estetiskt bekymmer eftersom det inte finns någon intrig i vilken de kan vara avgörande.

En annan variant är den litteratur som, ofta i en mer eller mindre lakonisk ton, presenterar händelseförlopp helt utan berättarbarhet. Om historien om Mityts staty är en emblematiskt berättarbar historia kan motsatsen illustreras med den ryske absurdisten Daniil Charms exemplariskt poänglösa historia "Ett möte":

Det var en gång en person som gick till sitt arbete, men på vägen mötte han en annan person, som just köpt en polsk limpa och var på väg hem.

Och det är, egentligen, allt.³⁴⁴

Denna sorts absurdistiska litteratur utmanar berättarbarheten genom att skildra händelser – i denna bemärkelse berättas trots allt en historia – som är inte märkvärdiga eller intressanta, som inte har gåtfulla eller potentiellt betydelsefulla orsaker, som inte får några dramatiska följder. Det är inte händelserna som är absurda utan det märkliga faktum att de utan synbar anledning berättas.

Från och med den period som avslutar min undersökning, det samhällsengagerade och socialrealistiska 1970-talet, förlorar dessa två varianter av sättet att kringgå konflikten mellan berättarbarhet och trovärdighet något av sin kraft. Istället för att utmana berättarbarheten präglas de senaste decenniernas romanutveckling, inte minst i den svenska litteraturen, av ett ifrågasättande av den andra estetiska egenskapen, trovärdighet. Det ges historier om berättarbara händelser, men för dessa berättelser är den estetiska sannolikheten inte någon giltig måttstock. Man kan skilja mellan två sådana riktningar som, var och en på sitt sätt, ogiltigförklarar det trovärdighetskrav som ställs på en realistisk fiktionsberättelse.

Den ena är den fabulerande prosa som inte betraktar den på-

344. Daniil Charms, *Den fyrbenta kråkan*, övers. Dmitri Plax (Malmö, 2005), s. 38.

tagliga artificialiteten som en defekt. Det estetiskt osannolika hos osannolika händelser, eller mer generellt hos händelseförlopp med en hög grad av berättarbarhet, är inget problem för exempelvis Marie Hermanson, Gabriella Håkansson, P. C. Jersild, Lars Jakobson, Anna-Karin Palm och Klas Östergren, författare som i vissa av sina verk blandar samtidsrealism med skräror, sagor och fantastik. Dessa oförblommerat fiktionella berättelser vill naturligtvis också säga något sant om tillvaron, men deras medel är inte den realistiska illusionsetetiken.

Den andra är de berättelser som utger sig för att helt eller delvis vara baserade på faktiska händelser. I genrer som den självbiografiska romanen och dokumentärromanen förskjuts frågan om händelsernas sannolikhet till berättelsens förhållande till begreppsparet fakta–fiktion. Debatterna kring Kerstin Thorvalls *Det mest förbjudna* (1976), Carina Rydbergs *Den högsta kasten* (1997), Per Gunnar Evanders *I min ungdom speglade jag mig ofta* (2005), Peter Fröberg Idlings *Pol Pots leende* (2006) och Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* (2007) gällde inte sannolikhet, utan huruvida det som skildras verkligen har hänt, om erfarenheter kan vara för privata för att vara värda att berättas, vilken läsart som passar, och de etiska problem som uppstår när man förvandlar verkliga personer, i synnerhet nu levande och namngivna, till karaktärer i en berättelse.

Romanen har under de senaste årtiondena fortsatt att ta osannolika händelser i bruk för att gestalta existentiella frågor, men den realistiska osannolika händelsen har inte fått några nya uttrycksformer efter 1970-talet. Det är möjligt att det dubbla bekymmer som utmärker realismen har spelat ut sin roll. Det har inte lösts, eftersom det inte kan lösas. Men det har ersatts av å ena sidan problemområdet fakta–fiktion, å andra sidan av den fabulerande prosans övergång till en mer symbolisk och allegorisk framställningsform.

Improbable Events and the Swedish Realistic Novel. An Aesthetic and Existential Problem

Summary

The present dissertation deals with improbable events in the realistic novel. The overarching idea is that for fiction that attempts to portray reality (however that may be understood) in a more credible and truthful way than did earlier literature and that encompasses the idea that conventional narrative forms constitute distorting filters, improbable events represent a specific kind of double-pronged problem.

As an existential theme the improbable events of narrative fiction represent the constantly present possibility of an unexpected and unforeseen event suddenly occurring and changing our lives in the most dramatic manner, and this without any person being responsible for it. These improbable events concern key moral and ethical values, such as responsibility, freedom, power, and justice. By breaking the causal connections that are a prerequisite for these values, improbable events bring to the fore the issue of the limits of their validity. Can the world be said to be fair if happiness is apportioned with no connection to merit? What is the freedom to choose between various alternative actions worth if the consequences of the various actions cannot be predicted? How pervasive is our powerlessness? On what grounds are praise and censure assigned if good and evil are the result of coincidence? Closely linked to these existential themes is the metaphysical question of what principle or force directs the course of the world. This causal and moral complex of problems belongs among the constantly recurring themes in literature.

However, when this existential condition is portrayed in realism by means of improbable events another problem appears, an aesthetic concern. Improbable events risk (unintentionally) breaking the illusion of reality and giving the impression that the author has resorted to a makeshift solution in order to lead the story in the desired direction at the expense of the narrative's mimetic credibility. In addition to the possibility of perceiving this as an artistic failure, since the illusion of

reality is an aesthetic value in itself, the use of improbable events can also be seen as an easy way of letting the story confirm a certain moral order or view of the world. If the narrative is intended to demonstrate an order, for example that virtue is always rewarded or that certain people are biologically destined for failure, it may be perceived as cheating if improbable events are used in order to direct the story to the conclusion that will confirm this order. What in reality is an improbable event with existential implications can in a literary form instead seem to be something that is aesthetically improbable – the timely coincidence or the miraculous rescue at the last moment appear contrived and artificial; the unexpected appears expected. Instead of conveying an image of the unpredictability of life, an author who uses improbable events risks providing yet another example of the predictability of the narrative.

My contention is that this tension between the contrived, conventional character of improbable events and their indispensability to a narrative expression of the uncertainty and particularity of life is a central aspect of realistic storytelling, and that realism is distinguished by dealing with improbable events on the basis of this double perspective: both as an existential and as an aesthetic problem.

Theoretical models

The theoretical part of the present study begins with a more detailed description of improbable events as textual objects, a description that clarifies what in this analysis is meant by the concept of ‘improbable event’. In this context, an improbable event is an event with the three characteristics of being unintentional, unpredictable, and decisive. The unintentionality criterion foregrounds the event-like character of improbable events by contrasting events with actions. An event, unlike an action, cannot be attributed to an actor – while actions are performed by persons, events are what happens. On the other hand, the improbability of improbable events must be described on the basis of other criteria, because there are of course also *probable* events. This distinction, between probable and improbable events, is established by way of the unpredictability criterion. Finally I point out that events can be unintentional and unpredictable without attracting the attention of the characters in question and without having a significant effect on the course of events. Because such events do not bring existential and aesthetic issues to the fore (at least not the same kinds of issues that are discussed in this dissertation) it is also stressed that improbable events must be decisive.

After this I present a model in which the specifically realistic usage of improbable events is understood in relation to, on the one hand, a conventional usage and, on the other hand, a parodic one.

A *conventional improbable event* provides exclusively a service function. In the narrative this is unproblematically used as a narrative device without attaching any importance to its aesthetic improbability. The *parodic improbable event* is the distorting mirror of the conventional improbable event. This improbable event makes no claim to being mimetically credible but instead emphasises that *such things* only happen in literature. What is common for both these types, understood as theoretically pure extreme positions, is that improbable events do not constitute an aesthetic problem. The conventional use of improbable events is unproblematic and the parodic use intentionally draws attention to its own artificiality. Both are illustrative of the omnipotence of the imagination in the sense that they, apparently unconsciously on the one hand and demonstratively consciously on the other, both reject the idea that the freedom of the narrative should be limited by considerations of reality. For the conventional improbable event this means that the relationships between narration and narrative, between language and reality, between fiction and fact – core themes in much of realistic fictional literature – remain non-issues. The parodic improbable event addresses these issues, but does so in a purely negative way, without attempting to reconcile the formal demands with an ambition to create a credible depiction of reality.

The *realistic improbable event* operates within the wide spectrum between these two extremes. The usage of such an event may demonstrate a self-conscious awareness that the events themselves can be seen as aesthetically improbable (as literary clichés), while simultaneously it persistently implies that such things can actually happen. This usage can thematise the existence of the improbable in life – its causes, interpretations, consequences – and the relationship of actual improbable events to narrative patterns. Through this usage, improbable events can be used without thematising or commenting on them, while a realistic seriousness is nevertheless presented, in part by means of a more careful narrative embedding and the fact that the event is less central to the development of the plot, and, further, by the fact that the event in question is not quite so statistically improbable.

Taking improbable events seriously is a characteristic of realism. In realism, improbable events cannot be used unproblematically because of the awareness within realism of narrative patterns being constructions,

but because of realism's claims to depict reality, neither can improbable events simply be parodied.

Analyses of the works

The two first works under discussion, Fredrika Bremer's *The H--- Family* (*Familjen H****, 1830) and C. J. L. Almqvist's *Skällnora Qvarn* ('Skällnora Mill', 1838), represent, in different ways, the double-pronged problem that improbable events constitute during realism's first decade in Swedish literature. In *The H--- Family* the depiction of the unexpected meeting of the H--- family with the son in the family, Carl, in an isolated cottage in the forest is connected to the narrative's theme of how novel-reading risks creating unrealistic expectations. Unlike in novels, life is not pure drama and passion. By contrasting the coincidence that actually occurs with the young heroine Julie's hopes, expressed earlier in jest, that they might encounter a prince or a hermit in the cottage, or even Don Quixote and Dulcinea, Bremer manages to criticise the amazing coincidences found in love and adventure stories while she herself simultaneously uses precisely such a narrative element. This device is perhaps best characterised as a mildly parodic critique of a traditional narrative pattern, where the improbability of the actual event has been somewhat toned down but without losing, for either the characters or the reader, its element of surprise. The idea that is conveyed here and in other places in *The H--- Family* seems to be that what is depicted in novels may happen in reality after all, although in a less extraordinary form.

Almqvist's use of improbable events is generally characterised by a marked lack of concern, at any rate in the sense that, unlike Bremer, he does not try to endow his improbable events with a certain credibility by contrasting them with the even more improbable events found in other works of literature. In his poetological writings he defends without reservation the use of improbable events. Anything that is possible in this world, he felt, was also realistic in fiction. In *Skällnora Qvarn* he lets the maid Brita be saved from being sawed in two in a sawmill by allowing a bird to accidentally knock a bit of wood into the machinery so that the saw stops. Both Almqvist's contemporary reviewers and present-day critics have dismissed this rescue as completely improbable and as an artistic disaster. In an answer to this criticism Almqvist himself contended that, as a matter of course, God often allows such things to happen. In the novel the narrator, Adam, directs the reader's attention to the importance of the event by explaining that it is unprecedented

and that it embodies a mystery. The reader is thus encouraged to ponder on the meaning of this event. The fact that Almqvist, in the eyes of many people, did not succeed, that the event appears to be a *deus ex machina* instead of an event worth pondering over, is another matter. This can reasonably be explained by the fact that *Skällnora Qvarn* invites its readers to judge it on the basis of realistic aesthetic standards.

In *Fru Marianne* ('Mrs Marianne', 1887) by Victoria Benedictsson, we return to 'the dangers of reading novels', a theme that was of current interest throughout the nineteenth century and which here encounters 'the problem of free will', an issue that was becoming increasingly important. The literary and philosophical context is completely different from the one that prevailed during the rise of the Swedish realistic novel in the 1830s. While improbable events in Bremer and Almqvist take place within the framework of the idea that life is ultimately divinely ordered, they are here part of a discussion about freedom and responsibility set against the background of theories about human beings as biologically and socially determined creatures. Benedictsson embraced Darwinism and had no religious beliefs, but she opposed the view that as a result of this people could not be free and responsible, especially in the way that this deterministic doctrine was expressed in naturalism's narratives of doomed and weak-willed women. In order to depict narratively these hard-to-reconcile views, Benedictsson lets Marianne's conversion – a secular awakening to the initially difficult realisation that she herself is responsible for her own life – be caused by an improbable event with Darwinist undertones. This is the turning point where the novel deviates from the *Madame Bovary*-like pattern it has previously followed. Marianne herself interprets that fact that she has become pregnant with her husband Börje's child instead of with that of her lover, Pål, as being a result of nothing but chance, a circumstance for which she herself is responsible because her own indecision allowed chance to decide. However, the narrative has an additional layer of explanation, an implicit reference to a naturalistic but nevertheless moral order. Underlying the improbable event is a principle of natural selection which through Börje, the farmer, the man of action, favours the vigorous and realistically-minded element of the human species.

In Hjalmar Söderberg's *The Serious Game* (*Den allvarsamma leken*, 1912), the pessimistic view in Decadent literature of the possibility of controlling one's life is mixed with early modernism's emphasis on life being based on chance, that the fate of the individual is the collected result of countless more or less trivial accidental occurrences. One of the formal

problems that the narrative depiction of such a world view encounters is that a plot cannot be constructed around single decisive events. The comparatively loose composition that characterises primarily the first half of *The Serious Game*, along with the many examples of how Arvid's life is shaped by many minor accidental occurrences, correlates with the idea that existence is uneventful in the sense that life does not take shape around single events that are decisive or illuminating on their own.

The single event that, it is implied, is of this decisive and important kind, and which is contrasted to the depiction of the uneventful and unconnected, is the coincidental meeting at the opera house, where Arvid by chance ends up next to the sweetheart of his youth, Lydia, whom he has not seen for ten years. This event activates the romantic notion that Arvid and Lydia are *meant for one another* and that the narrative in one way or another, tragically or happily, will confirm this. Söderberg's novel is, however, not romantic in this sense. The reality of the romantic coincidence – that which motivates its occurrence in a realistic novel – lies in the fact that the dream of true love is part of our reality, and the romantic coincidence is here used, with great sadness and a hint of bitterness, in order to falsify its putative meaning.

In *Solange* (1951), Willy Kyrklund reuses a plot structure from naturalism which, by the 1950s, had definitely become antiquated: a young woman with romantic dreams; marriage, boredom and disappointment; an affair, and, as a finale, the suicide of the woman, who has been defeated by life's realities. Like Söderberg, he also helps his couple along by means of the conventional coincidence typical of a love story. But *Solange*, unlike Benedictsson's and Söderberg's novels, is not a work that makes use of conventional narrative patterns with the intention of undermining their claims to depict reality. Kyrklund writes from an aesthetic position that has already abandoned the ambition of realism to depict an autonomous fictional world, and to that extent aesthetic improbability is no longer a problem. However, he is (at any rate in the earlier portion of his oeuvre) a storyteller, and as such he encounters another aesthetic problem. How should an author who is interested in the human condition rather than in people go about narratively depicting abstract issues of an ethical and existential kind? The risk is partly that the text becomes argumentative instead of narrative, partly that general reasoning is poorly suited for conveying the particularities of the human condition of being bound to concrete situations. One of the formal strategies can be seen in Kyrklund's use of non-mimetic genres such as fairy tales, fables, and parables, forms of story-telling

whose obviously fabricated character does not counteract their purpose. Parables especially are meant to be interpreted and are not dependent on the portrayed sequence of events being perceived as probable and credible. *Solange* is in places characterised by this parable-like aesthetic, something that is explicitly manifested in the coincidental meeting between Solange and Hugo – representatives of trust and indiscriminate generosity versus distrust and caution – an event that occurs in direct connection with Solange's non-traditional interpretation of the parable of the wise and foolish virgins found in the Gospel of Matthew.

Per Gunnar Evander's *Sista dagen i Valle Hedmans liv* ('The Last Day in the Life of Valle Hedman', 1971) is a fictitious investigation into the circumstances surrounding a workplace accident, and represents, both formally and thematically, the conflict between the experimental prose of the 1960s and the socially conscious literature of the 1970s. Improbable events are, in principle – that is to say, if literary practice is to stay faithful to its theoretical points of departure – useless for both experimental prose and social protest literature. In so far as the novel claims to be critical of society, it needs to show how social and political ills are the result of something that it is possible to change. That improbable events may always affect people's lives without our being able to do anything about it is an existential rather than a social or political issue. In spite of its existential aim, there are other reasons why improbable events are problematic to the experimental prose of the 1960s. The radical relativism that follows from the idea that the patterns by which we understand the world are arbitrary constructions does not allow for the division between events that are unpredictable and predictable, or between those that are decisive and meaningless, distinctions that are a prerequisite for an event to be marked as improbable.

The improbable event, Hedman's fatal accident, functions here as motivation, for what is in some sections a demonstratively mundanely realistic depiction of an otherwise normal and uneventful day in the lives of three sheet-metal workers. Everyday life, in its genuinely tedious and uneventful sense, is made the subject-matter of a narrative by playing out, in anticipation of an unexpected death, the story's predetermined conclusion. However, Evander's novel does not only relate Hedman's story, and does not exclusively dwell on the circumstances that led up to the accident. It turns out that the accident is not the end of the story after all. The last scene where Persson, Hedman's subordinate and the investigation's primary witness, stands on the steps in front of Mrs Hedman's house in order to deliver the news of Hedman's death, makes

it clear that Persson is, and has been, as much of a main character as Hedman himself. In Persson's story – about his loneliness and longing for a wife and children – the fatal accident is given the more traditional plot function of an improbable event, since it is hinted that Hedman's accident may come to represent a turning point in Persson's life. Could it be that Mrs Hedman is open to the idea of allowing Persson to replace Hedman as a husband and the father of her children? The end of the novel thus shifts its focus from the causes of the accident, the essentially political issue that the narrative has appeared to have as its theme, to its private, non-work-related consequences.

Conclusion

In the conclusion it is suggested that the double-pronged problem that arose in connection with modern realistic aesthetics, and which thus is a historically limited phenomenon, may also be said to have played out its role. Beginning in the period that rounds off my investigation, the socially conscious and socially realistic 1970s, the development of the novel, not least in Swedish literature, is characterised by a questioning of the aesthetic quality of credibility. Stories are told about decisive events, but in these stories aesthetic probability is not a valid yardstick. It is possible to distinguish between two such directions that, each in its own way, invalidates the demand for credibility that is placed on a realistic fictional narrative.

One is the prose of fabulation, which does not consider obvious artificiality a defect. The aesthetic improbability of improbable events is not a problem for authors who mix contemporary realism with tall tales, fairy tales, and the fantastic. These undisguisedly fictional narratives also want to say something truthful about life, but their means of doing so are not those of the aesthetics of realistic illusion.

The other consists of narratives that purport to be, wholly or in part, based on actual events. In genres like the autobiographical novel and the documentary novel the issue of the probability of events is shifted to the narrative's relationship to fact–fiction as a conceptual pair. The debates surrounding such works have not been about probability, but about whether the depicted events have actually happened, whether experiences can be too private to be worth recounting, which variant reading is the suitable one, and the aesthetic problems that arise when actual people, especially if they are currently alive and named in the text, are being turned into characters in a narrative.

During recent decades, improbable events have continued to be used in the novel in order to express existential issues, but the realistic improbable event has not been given any new forms of expression after the 1970s. It is possible that the double-pronged problem that is characteristic of realism has played out its role. It has not been solved, because it cannot be solved. But it has been replaced, on the one hand, by the problem area of fact–fiction, and, on the other, by the transition in the prose of fabulation to a more symbolic and allegorical form of representation.

Translated by Lena Olsson

Litteratur

- [Anon.], "Historien om Ali Baba och de fyrtio rövarena", övers. Nils Holmberg, i *Tusen och en natt* [1958] (Stockholm, 2005)
- Ackerley, Chris, "'Well, of course, if we knew all things'. Coincidence and Design in *Ulysses* and *Under the Volcano*", i *Joyce/Lowry. Critical Perspectives*, red. Patrick A. McCarthy och Paul Tiessen (Lexington, 1997), s. 41–62
- Ahlgren, Ernst [Benedictsson, Victoria], *Fru Marianne* [1887], <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/BenedictssonV/titlar/FruMarianne/sida/I/etext> (hämtad 13.9 2016)
- Almqvist, Carl Jonas Love, *Brev 1803–1866*, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1968)
- , *Journalistik*, band II, 1846–51, red. Bertil Romberg (Hedemora, 1989)
- , *Skällnora Qvarn* [1838], i *Törnrosens bok*, duodesupplagan, band VIII–XI, Samlade Verk 8, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1996)
- , *Hinden* [1833], i *Törnrosens bok*, duodesupplagan, band I–III, Samlade Verk 5, red. Olof Holm och Petra Söderlund (Stockholm, 2003)
- , *Undersökning om hufvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares; samt om den frågan, Huruvida en verklig ny konst i vår tid är å bane* [1831], i *Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar 1831–1838*, Samlade Verk 3, red. Jon Viklund (Stockholm, 2010)
- Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg, 1994)
- Arping, Åsa, "'Förlåten! förlåten, unga läsarinor!' Fredrika Bremers hatkärlek till romanen", i *Fredrika Bremer. Föregångare och förebild*, red. Anita Widén (Södertälje, 2005)
- Aspelin, Kurt, *Poesi och verklighet II. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem* (Stockholm, 1977)
- , "Poesi i sak". *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840*, del II (Lund, 1980)

- Attorps, Gösta, ”Den allvarsamma leken”, recension i *Svenska Dagbladet* 30.4 1951
- Baker, Ernest A., ”Introduction”, i Philip Sidney, *The Countess of Pembroke’s Arcadia* (London, 1907)
- Baroni, Raphaël, ”Tellability”, i *The living handbook of Narratology* [2009], red. Peter Hühn et al., <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability> (hämtad 15.3 2016)
- Barwell, Ismay, ”Understanding Narratives and Narrative Understanding”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (1), 2009, s. 49–59
- Bergman, Bo, *Hjalmar Söderberg. Minnesteckning* (Stockholm, 1951)
- Blomberg, Roy, ”Jag har själv upplevt kropparbetets villkor” (intervju med Per Gunnar Evander), *Dagens Nyheter* 24.1 1971
- Bremer, Fredrika, *Fredrika Bremers brev*, del I, 1821–38, samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman (Stockholm, 1916)
- , *Fredrika Bremers brev*, del II, 1838–46, samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman (Stockholm, 1916)
- , *Grannarne* [1837], red. Carina och Lars Burman (Stockholm, 2000a)
- , *Familjen H**** [1830–31], red. Åsa Arping (Stockholm, 2000b)
- Broughton, Rhoda, *Som ett blomster. En autobiografi* (Stockholm, 1880)
- Bruner, Jerome, ”The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry* 18, 1991, s. 1–21
- Böök, Fredrik, ”Den allvarsamma leken”, recension i *Svenska Dagbladet* 21.12 1912
- Campe, Rüdiger, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist* (Göttingen, 2002)
- Carlson, Stig, ”Liten roman med stor ton”, recension i *Malmö Tidning* 23.4 1951
- Charms, Daniil, *Den fyrbenta kråkan*, övers. Dmitri Plax (Malmö, 2005)
- Claesson Pipping, Git, *Med könet som läsanvisning. George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1800-talet. En receptionsstudie* (Stockholm, 1993)
- Dannenberg, Hilary P., *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction* (Lincoln, 2008)
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe* [1719], red. Michael Shinagel, A Norton Critical Edition (New York, 1994)
- , *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of the Life of Robinson Crusoe. With His Vision of the Angelick World* [1720], <https://archive.org/details/seriousreflectio00defoe> (hämtad 13.9 2016)

- Dessner, Jay Lawrence, "Space, Time, and Coincidence in Hardy", *Studies in the Novel* 24 (2), 1992, s. 154–172
- Dickson, Walter, "Solange och Hugo", recension i *Norrköpings Tidningar* 31.5 1951
- Dunlop, John Colin, *The History of Fiction* (Edinburgh, 1816)
- Edgeworth, Maria, "Ennui, or Memoirs of the Earl of Glenthorne" (1804)
- Ekbom, Torsten, "Romanen som verklighetsforskning", i *Sextiotalskritik*, red. P. O. Enquist (Stockholm, 1966)
- Enquist, P. O., *Hess* (Stockholm, 1966)
- , *Legionärerna* (Stockholm, 1968)
- , *Musikanternas uttåg* (Stockholm, 1978)
- Evander, Per Gunnar, *Sista dagen i Valle Hedmans liv* (Göteborg, 1971)
- , "Något av ett svindlande äventyr", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 5.6 1971
- Evert Rene, Hans, "Berättelsen en långt utdagen dröm", recension i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 9.6 1971
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary. Moeurs de province* [1856], La Bibliothèque électronique du Québec, vol. 715, version 2.01, digitaliserad utgåva av Édition du centenaire (Paris, 1929)
- , *Madame Bovary. Landsortsseder*, övers. Anders Bodegård (Falun 2012)
- Florin, Arne, "Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa", i *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag, 1997)
- Forster, E. M., *A Room with a View* [1908] (New York, 1995)
- , *Aspects of the Novel* (London, 2012)
- Forsyth, Neil, "Wonderful Chains. Dickens and Coincidence", *Modern Philology* 83 (2), 1985, s. 151–165
- Franzén, Carin, "Att säga sanningen om sig själv", i *Tal, makt, vansinne. En vänbok till Ulf Olsson*, red. Thomas Götselius, Caroline Haux, Jesper Olsson och Per Anders Wiktorsson (Höör, 2013)
- Genette, Gérard, "Vraisemblance et motivation", i *Figures II* (Paris, 1969), s. 71–99
- Gilbert, Pamela, "Introduction", i Rhoda Broughton, *Cometh Up as a Flower* (Peterborough/London/Moorebank, 2010)
- Greene, Robert, *Greene's Arcadia; or, Menaphon. Camilla's Alarum to Slumber Euphues in his Melancholy Cell at Silexedra* [1589] (London, 1814)

- Grener, Adam, "Coincidence as a Realist Technique. Improbable Encounters and the Representation of Selfishness in Martin Chuzzlewit", *Narrative* 20 (3), 2012, s. 322–342
- Hammond, Brean, "Coincidence Studies. Developing a Field of Research", *Literature Compass* 4 (3), 2007, s. 622–637
- Hansen, Peter, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextiotalsromaner* (Eslöv, 1996)
- Helén, Gunnar, "En ny diktare", recension i *Stockholms-Tidningen* 13.4 1951
- Holmbäck, Bure, *Det lekfulla allvaret* (Stockholm, 1969)
- Hulme, Peter, *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean* (London, 1986)
- Hägg, Göran, *Den svenska litteraturhistorien* (Stockholm, 1996)
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary* (Baltimore, 1993)
- James, Henry, "The Art of Fiction", *Longman's Magazine* 4, september 1884
- James, Henry, *The Wings of the Dove* [1902], red. och introduktion John Bailey (London, 2003)
- Jordan, Julia, *Chance and the Modern British Novel. From Henry Green to Iris Murdoch* (London/New York, 2010)
- Kyrklund, Willy, "Charkuteribiträdet som talade persiska", i *Hermelinens död* [1964], i *Berättelser* (Stockholm, 1979)
- , *Solange* [1951], i *Prosa* (Stockholm, 1995)
- , *Om godheten* [1988], i *Prosa* (Stockholm, 1995)
- , "Tal till grekvänner", i *Berättelser, Dramatik, Anföranden, Artiklar* (Stockholm, 1996), s. 567–571
- , "Tankemodeller", i *Berättelser, Dramatik, Anföranden, Artiklar* (Stockholm, 1996), s. 589–590
- , "Streckgubben", i *Berättelser, Dramatik, Anföranden, Artiklar* (Stockholm, 1996), s. 620–623
- de Lafayette, madame, *La Princesse de Clèves* (Paris, 1934)
- , *Prinsessan de Clèves*, övers. Eva Alexanderson (Stockholm 2010)
- Lagercrantz, Olof, "Willy Kyrklunds nya roman", *Dagens Nyheter* 21.4 1951
- Langille, Edward, "La Place, Monbron, and the Origins of *Candide*", *French Studies* LXVI (1), 2012, s. 12–25
- Larsson, Lisbeth, "Den farliga romanen", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset 1800–1900* (Höganäs, 1993)
- Levine, George, *The Realistic Imagination* (Chicago, 1981)

- , ”Literary Realism Reconsidered. ’The World in its Length and Breadth’”, i *Adventures in Realisms*, red. Matthew Beaumont (Oxford, 2007)
- Linder, Sten, *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karaktäristik* (Stockholm, 1930)
- Lundqvist, Åke, *Från sextital till åttital. Färdvägar i svensk prosa* (Stockholm, 1981)
- Lyons, John D., *The Phantoms of Chance. From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature* (Edinburgh, 2012)
- , ”From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century Literature”, *French Studies* LXV (2), 2011, s. 156–173
- Mansour, Wisam, ”’Ali Baba and the Forty Thieves’. An Allusion to Abbasid Organised Crime”, *Global Crime* 9 (1–2), februari–maj 2008, s. 8–19
- Melnikoff, Kirk och Gieskes, Edward, ”Introduction. Re-imagining Robert Greene”, i *Writing Robert Greene. Essays on England’s First Notorious Professional Writer*, red. Kirk Melnikof och Edward Gieskes (New York, 2016)
- Molesworth, Jesse, *Chance and the Eighteenth-Century Novel. Realism, Probability, Magic* (Cambridge, 2010)
- Monk, Leland, *Standard Deviations. Chance and the Modern British Novel* (Stanford, 1994)
- Moore, Steven, *The Novel. An Alternative History, 1600–1800* (New York, 2013)
- Nelson, Roy J., *Causality and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet* (Columbus, 1990)
- Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, red. George L. Barnett (New York, 1971)
- Nolin, Bertil, ”’Dygdens triumf’ eller ’räddad i sista sekunden’. Melodramat under 1800-talet”, i *Det glömda 1800-talet*, red. Yvonne Leffler (Göteborg, 1993)
- Ohlsson, Anders, *Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap* (Stockholm, 1993)
- Olsson, Henry, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* (Stockholm, 1966)
- Palmblad, Vilhelm Fredrik, ”Om den nya Fransyska Witterheten. Af Carl August Hagberg (I Tidskriften Skandia Band VIII. Häft. 2)”, recension i *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning* (36–37), 1837
- , ”Öfver romanen. Dialog”, i *Phosphoros* (2), 1812, s. 97–170

- , *Törnrosens Bok. Nemligen den äkta och veritabla. Utgiven icke av Richard Furumo utan av Hofmarskalken Hugo Löwenstjerna sjelf* (Uppsala, 1840)
- Petersen, Hans, ”En historia med grace”, recension i *Göteborgs-Tidningen* 2.5 1951
- Petherick, Karin, *Springa sitt eget lopp* (Stockholm, 1984)
- Prince, Gerald, *Narrative as Theme. Studies in French Fiction* (Lincoln, 1992)
- , ”The Disnarrated”, i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn och Marie-Laure Ryan (New York, 2005)
- Rapin, René, *Réflexions sur la Poétique* [1674], *Œuvres II* (Amsterdam, 1709)
- Reith, Gerda, *The Age of Chance. Gambling in Western Culture* (London, 1999)
- Richardson, Brian, *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative* (Newark, 1997)
- Romberg, Bertil, ”Inledning”, i *Törnrosens bok*, duodesupplagan, band VIII–XI, Samlade Verk 8, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1996)
- Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore, 2001)
- , ”Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design”, *Narrative* 17 (1), 2009, s. 56–75
- , ”Tellability”, i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn och Marie-Laure Ryan (London, 2005), s. 589–591
- Selander, Johan, ”Vem har ansvaret för arbetsdöden?”, recension i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 8.6 1971
- Skalin, Lars-Åke, *Den bundna viljan. Till determinismens problem i skönlitterär naturalism* (Uppsala, 1983)
- Statistisk årsbok för Sverige 1971*, Statistiska centralbyrån (Stockholm, 1971)
- Ströhm, Bertil, ”Roman av Kyrklund”, recension i *Alingsås Tidning* 24.4 1951
- Sundström, Gun-Britt, *För Lydia* (Stockholm, 1973)
- Svedjedal, Johan, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840* (Uppsala, 1987)
- Söderberg, Hjalmar, *Doktor Glas* (Stockholm, 1905)

- , *Den allvarsamma leken* [1912], Samlade skrifter 10, red. Bure Holm-
bäck och Björn Sahlin (Stockholm, 2012)
- Thackeray, William Makepeace, *Vanity Fair. A Novel Without a Hero*, red.
och introduktion John Sutherland, Oxford World's Classics (Ox-
ford, 1998)
- Theorell, J. P., "Törnrosens bok", *Aftonbladet* 16.4 1839
- Tigerstedt, E. N., "Kärleksläran i Hjalmar Söderbergs Gertrud", *Nor-
disk tidskrift för vetenskap, konst och industri* 31, 1955, s. 185–199
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*
(New York, 1975)
- Vargish, Thomas, *The Providential Aesthetic in Victorian Fiction* (Charlot-
tesville, 1985)
- Velleman, J. David, "Narrative Explanation", *The Philosophical Review*
112 (1), 2003, s. 1–25
- The Victorian Novel*, red. och introduktion Harold Bloom (New York,
2004)
- Voltaire, *Candide eller Optimisten*, övers. Olof Nordberg (Malmö, 1993)
- , *Candide ou l'Optimisme* [1759], red. Frédéric Deloffre, Collection Folio
classique (Paris, 2003)
- Wallheim, Henrik, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr* (Hede-
mora, 2007)
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel* [1957] (Harmondsworth, 1966)
- Widhe, Olle, *Främlingskap. Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa*
(Lund, 2005)
- Witt-Brattström, Ebba och Sjöblad, Christina, "Jag vill skriva om kvin-
nor", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset 1800–1900* (Höga-
näs, 1993)
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental* (Paris, 1880)

Person- och titelregister

- Ahlgren, Ernst [Victoria Benedictsson] 139, 141, 144, 146, 160
”Ali Baba och de fyrtio rövarna”,
se ”Historien om Ali Baba...”
- Almqvist, Carl Jonas Love 23,
99, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 119, 120, 121, 122, 123,
126, 127, 128, 129, 130, 131,
133, 138, 228, 229, 230
Amorina 118, 133
Det går an. En tafla ur lifvet 121
Drottningens juvelsmycke 99
Hinden 120
Skällnora Qvarn 23, 111, 112,
114, 116, 117, 118, 119, 123,
126, 128, 138, 228, 229
- Ardelius, Lars 208
- Aristoteles 46, 127, 225, 226
Om diktkonsten 127, 225
- Arping, Åsa 96
- Aspelin, Kurt 115, 137
- Austen, Jane 12, 20, 75, 76, 185
Persuasion 185
- Baker, Ernest A. 62, 63
- Balzac, Honoré de 33
- Baroni, Raphaël 225
- Barwell, Ismay 127
- Baudelaire, Charles 152
- Beckett, Samuel 36, 231, 233
Den onämnbare 233
Malone dör 233
Molloy 233
- Behn, Aphra 185, 192
Oroonoko 185, 192
- Benedictsson, Victoria 23, 139,
140, 142, 143, 147, 150, 151,
152, 154, 155, 158, 159, 162,
166, 167, 168, 169, 191, 230,
232
Fru Marianne 23, 139, 140,
141, 143, 146, 150, 152, 153,
154, 158, 160, 162, 166, 167,
168, 169
- Bergman, Bo 171, 172
- Bloom, Harold 86
- Boccaccio, Giovanni 57
Decamerone 57
- Bourget, Paul 152
- Bremer, Fredrika 9, 22, 23, 95,
96, 97, 99, 100, 101, 102, 103,
106, 107, 108, 109, 110, 228,
229, 230
Fader och dotter 95
*Famillen H**** 22, 23, 95, 97,
98, 100, 101, 105, 106, 108,
109, 110, 138, 194, 228, 229
Grannarne 9, 95, 96
- Brontë, Charlotte 12, 106
Jane Eyre 106

- Broughton, Rhoda 152, 154, 161, 162, 163
Som ett blomster 152, 154, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 168
- Bruner, Jerome 227
- Bussy-Rabutin, Roger de 45, 46, 47
- Böök, Fredrik 171, 172, 176
- Campe, Rüdiger 12, 69
- Cervantes Saavedra, Miguel de 100, 101, 116, 125
Don Quixote 125
- Charms, Daniil 234
- Claesson Pipping, Git 139, 140, 146, 154
- Conrad, Joseph 12, 172
- Dannenbergh, Hilary P. 14, 17, 18, 24, 35, 37, 38, 71, 75, 77, 78, 105, 106, 109, 118, 185, 192
- Darwin, Charles 150, 152, 168, 169, 230
Om arternas uppkomst 152, 168
- Defoe, Daniel 11, 12, 16, 20, 68, 70, 71, 72, 77, 93, 106, 185, 192
Moll Flanders 106, 185, 192
Robinson Crusoe 11, 67, 68, 72
Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of the Life of Robinson Crusoe.
With His Vision of the Angelick World 11
- Delblanc, Sven 208
- Dickens, Charles 12, 30, 106, 113
Oliver Twist 106
- Dumas, d.ä., Alexandre 119, 125
- Dunlop, John Colin 44
- Edgeworth, Maria 18, 19
- Ekbom, Torsten 207
- Eliot, George 12, 140
- Engström, Jon 117
- Enquist, Per Olov 208
Hess 208
Legionärerna 208
Musikanternas uttåg 208
- Evander, Per Gunnar 22, 23, 55, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 218, 219, 221, 228, 232, 233, 235
Det sista äventyret 208
I min ungdom speglade jag mig ofta 235
Sista dagen i Valle Hedmans liv 22, 23, 205, 209, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 232
- Feilitzen, Urban von (sign. Robinson) 139
- Fielding, Henry 12, 16, 18, 67, 106
Tom Jones 67, 106
- Flaubert, Gustave 11, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 164, 165, 189
Madame Bovary 152, 153, 154, 155, 159, 162, 165, 230
- Florin, Arne 200
- Flygare-Carlén, Emilie 154
- Forster, E. M. 77, 93, 185, 227, 228
A Room with a View 77, 78, 185
Aspects of the Novel 227
- Franzén, Carin 51
- Fröberg Idling, Peter 235
Pol Pots leende 235
- Geijerstam, Gustaf af 139
- Genette, Gérard 32, 33, 45, 46
- Gessner, Salomon 117
- Gieskes, Edward 61

- Gilbert, Pamela 162
- Gissing, George 20
- Goethe, Johann Wolfgang von
125
Wilhelm Meisters läroår 125
- Greene, Robert 61, 62
Menaphon 60, 61
- Hammond, Brean 14, 180
- Hansen, Peter 208
- Hardy, Thomas 12
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
115
- Hermanson, Marie 235
”Historien om Ali Baba och de
fyrtio rövarna” 55, 56, 57, 59,
61, 66, 68
- Holm, Birgitta 96, 100, 115
- Holmberg, Nils 56
- Holmbäck, Bure 172, 177, 184,
187
- Homeros 30
- Hugo, Victor 125
- Hulme, Peter 71, 72
- Håkansson, Gabriella 235
- Hägg, Göran 113
- Iser, Wolfgang 60
- Jakobson, Lars 235
- James, Henry 11, 12, 73, 74, 75,
76, 78, 80, 82, 94
The Wings of the Dove 73, 75, 78
- Jersild, P. C. 235
- Jordan, Julia 13, 22
- Joyce, James 12, 172, 233
Finnegans Wake 233
- Kafka, Franz 217
Förvandlingen 217
- Kyrklund, Willy 23, 55, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 204,
231, 232
”Charkuteribrådet som
talade persiska” 198, 199,
200, 201
Hermelinens död 198
Om godheten 199
Solange 23, 191, 192, 195, 196,
197, 198, 201, 203, 204, 231,
232
- Lafayette, Marie-Madeleine de
25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 41,
42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50,
51, 52
Prinsessan de Clèves 25, 26, 27,
30, 31, 33, 41, 44, 45, 47, 49,
50, 51, 52, 107
Zayde 51, 52
- Langille, Edward 67
- Larsson, Lisbeth 153, 154
- Lénström, C. J. 114, 116, 117,
128, 129
- Levine, George 18, 19, 20, 24,
76, 83, 84, 86
- Lewis, Matthew 106
The Monk 106
- Linder, Sten 139, 140, 143, 146,
152, 155, 166, 168
- Lodge, Thomas 62
- Lundgren, Maja 235
Myggor och tigrar 235
- Lundqvist, Åke 206, 207
- Lyly, John 62
- Lyons, John D. 25, 45, 48, 50,
51, 52
- Mansour, Wisam 60
- Maupassant, Guy de 152, 189

- Melnikoff, Kirk 61
 Molesworth, Jesse 16, 17, 21
 Monk, Leland 13, 22, 70, 71, 72,
 73
 Moore, Steven 47
 Myrdal, Jan 206, 207
- Nelson, Roy J. 12
 Nolin, Bertil 124
 Nordensvan, Georg 152
- Ohlsson, Anders 205, 208, 209,
 210, 217
 Olsson, Henry 113, 119
- Palm, Anna-Karin 235
 Palmblad, Vilhelm Fredrik 114,
 116, 117, 118, 120, 121, 122,
 124, 125, 126, 127, 128, 230
*Törnrosens Bok. Nemligen den
 äkta och veritabla* 114
 ”Öfver romanen. Dialog” 124
- Petherick, Karin 208, 209, 210
 Prince, Gerald 122, 123, 153
- Rapin, René 46, 47
 Reith, Gerda 28
 Richardson, Brian 14, 15, 35, 36,
 37, 38, 172, 173
 Richardson, Samuel 16, 116, 125
Clarissa 125
 Robbe-Grillet, Alain 36
 Robinson, sign., se Feilitzen,
 Urban von
 Romberg, Bertil 113
 Ryan, Marie-Laure 17, 18, 35, 45,
 49, 50, 51, 143, 227
 Rydberg, Carina 235
Den högsta kasten 235
- Rydberg, Viktor 23, 187
Positivspelaren 23
- Sand, George 119, 125
 Schelling, Friedrich von 115
 Schlegel, Friedrich 115
 Scott, Walter 99, 116, 125
 Scudéry, Madeleine de 50, 51
Ibrahim ou l'illustre Bassa 50
 Sévigné, Marie-Chantal de 45
 Sidney, Philip 62
*The Countess of Pembroke's
 Arcadia* 62
 Silfverstolpe, Malla 95
 Sjöblad, Christina 153
 Skalin, Lars-Åke 140, 141
 Sofokles 106
Kung Oidipus 106
 Sparring, Åke 206, 207
 Spenser, Edmund 62
 Staël-Holstein, Anne-Louise
 Germaine de 125
Corinne, eller Italien 125
 Stein, Gertrude 36
 Sterne, Laurence 18
 Strindberg, August 23
Inferno 23
 Sue, Eugène 113, 119, 125
 Sundström, Gun-Britt 186
För Lydia 186
 Svedjedal, Johan 114
 Söderberg, Hjalmar 23, 171, 172,
 173, 174, 177, 178, 179, 181,
 183, 184, 187, 188, 231, 232
Den allvarsamma leken 23, 171,
 172, 173, 175, 177, 178, 183,
 184, 185, 189, 191, 192, 231
Doktor Glas 187
Gertrud 183

OSANNOLIKA HÄNDELSE

- Thackeray, William Makepeace 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
Vanity Fair 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90
- Theorell, J. P. 117
- Thorvall, Kerstin 235
Det mest förbjudna 235
- Tigerstedt, E. N. 183, 184
- Todorov, Tzvetan 34
- Turgenjev, Ivan Sergejevitj 140
- Vargish, Thomas 13
- Velleman, J. David 226
- Voltaire, François de [François-Marie Arouet] 64, 65, 66, 84, 110
Candide 64, 65, 66, 67, 84
- Wallheim, Henrik 125
- Watt, Ian 11, 15, 16, 18, 20, 24, 71
- Widhe, Olle 198, 202, 203
- Witt-Brattström, Ebba 153
- Woolf, Virginia 12
- Zola, Émile 36, 141
- Östergren, Klas 235