

JOUTSEN  SVANEN
2015

JOUTSEN  SVANEN
2015

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja
Årsbok för forskning i finländsk litteratur
Yearbook of Finnish Literary Research

Toimittaja/Redaktör/Editor:
Kristina Malmio

JOUTSEN / SVANEN 2015

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja
Årsbok för forskning i finländsk litteratur
Yearbook of Finnish Literary Research

www.helsinki.fi/kirjallisuuspankki/joutsensvanen-2015

Julkaisija:

Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. PL 3, 00014 Helsingin yliopisto

Utgivare:

Klassikerbiblioteket, Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. PB 3, 00014 Helsingfors universitet

Publisher:

Classics Library, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies.
P.O. Box 3, 00014 University of Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi@helsinki.fi)

Vastaava toimittaja (2015) / Ansvarig redaktör (2015) / Editor-in-Chief (2015):

Kristina Malmio (kristina.malmio@helsinki.fi)

Toimituskunta / Redaktionsråd / Board of Editors:

Jyrki Nummi (pj./ordf./Chair), Kristina Malmio, Saija Isomaa,
Anna Biström, Eeva-Liisa Bastman

ISSN 2342-2459

URN:NBN:fi-fe2015121624616

Pysyvä osoite / Permanent adress / Permanent address: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121624616>

SISÄLLYS INNEHÅLL

LUKIJALLE / TILL LÄSAREN

- Jyrki Nummi:** Kahdella kielellä / På två språk7
Kristina Malmio: Några ord från redaktören / Muutama sana toimittajalta 10

ARTIKKELIT / ARTIKLAR

- Judith Meurer-Bongardt:** ”Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfasader.” Intermedialitet, heterotopi och utopi i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen* (1929) 12
Vesa Haapala: Kokoelmakokonaisuuden analyysi tutkimuksen testajana. Tapausesimerkkinä Edith Södergranin *Framtidens skugga* (1920)34
Arne Toftegaard Pedersen: Text och tabu på 1880-talet – om Gerda von Mickwitz ”Messling” och *Ett giftermål*62
Bo Pettersson: Den drivne banbrytaren. Om Topelius tre *Hertiginnor* och den historiska romanens tradition82
Anna Möller-Sibeliu: Individen och samhället i Claes Anderssons 1960-och 1970-talspoesi 101
Marita Hietasaari: (Epä)tavallisia sankareita. Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten*, Lars Sundin *Eriks bok* ja Carola Sandbackan *Under kriget* -romaanien sotakuvaukset 127

DIGITAALISET IHMISTIEETEET / DIGITAL HUMANIORA

- Anna Biström:** Traditionell humanistisk kunskap det viktigaste även i digital humaniora. Intervju med Jessica Parland-von Essen 149
Pia Forssell & Märtha Norrback: Digital Topelius är modernare än vi trott. Fullständig utgåva öppnar nya perspektiv 156

ARVOSTELUT / RECENSIONER

- Mika Hallila:** Puolikuvassa suomalainen romaani
(*Vesa Haapala & Juhani Sipilä (toim.): Kiviahollinna. Suomalainen romaani.*) 164
Outi Oja: Uusi perusjohdatus kirjallisuuden analyysiin
(*Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.): Johdatus kirjallisuusanalyysiin.*) 167
Siru Kainulainen: Modernismin runsaudensarvi
(*Tuula Hökkä: Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja.*) 169

Åsa Arping: Spännande metaberrättelse om seglivade myter inom Södergran-forskningen (Agneta Rahikainen: <i>Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergranbilden.</i>)	172
Elina Arminen: Maanaisen tanssi (Toni Lahtinen: <i>Maan höryävssä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa.</i>)	175
Anne-Marie Londen: Litterär flerspråkighet i fokus (Julia Tidigs: <i>Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa.</i>)	178
Sanna Karkulehto: Miten olla queer? (Mikko Carlson: <i>Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa.</i>)	181

LUKIJALLE TILL LÄSAREN

Kahdella kielellä På två språk

Vuosikirjan *Joutsen / Svanen* toisen numeron ilmestyessä Suomalainen klassikkokirjasto saavuttaa tärkeän tavoitteen, joka on suomen- ja ruotsinkielisen kirjallisuutemme ja sen tutkimuksen esittäminen yhdessä, yhdenvertaisina ja toisiaan täydentävinä.

Vuoden 2015 *Joutsen / Svanen* avaa näkökulmia ruotsinkieliseen kirjallisuuteemme. Vuosikirjan kielipolitiikka näkyy artikkelitarjonnassa, kuudesta artikkelista neljä on kirjoitettu ruotsiksi ja kaksi suomeksi. Lyriikan tutkimuksen nykyvireyttä ja laaja-alaisuutta osoittavat artikkelit Edith Södergranin *Framtidens skugga* -kokoelman jäsentymisestä ja Claes Andersonin 1960- ja 1970-luvun runouden yhteiskunnallisuudesta. 1800-luvun kirjallisuudessa ja kulttuurissa avaintehtävässä toiminut historiallinen romaani sekä kirjallisuutemme läpäisevä sota ovat myös kaksi tutkimukseemme vakiintunutta traditiota, joita nykykirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa tarkastellaan säännöllisesti. Topeliuksen *Hertiginnan af Finland* -kertomuksen kolme muunnelmaa ja nykykirjallisuuden lukuisat sotakuvaukset osoittavat traditioiden jatkuvuuden. Modernismille tunnusomaista taiteidenvälisyyttä löytyy myös suomalaisesta radikaalin vaiheen 1920-luvun modernismista, kuten Hagar Olssonilta. Sitä tarkastellaan artikkelissa intermediaalisuuden näkökulmasta. 1880-luvulla kirjallisuus ja sukupuolimoraali olivat Pohjoismaissa murroksessa. Gerda von Mickwitzin kaksi teosta tarjoavat näkökulman modernin suomalaisen yhteiskunnan varhaisen vaiheen kirjallisiin ja moraalisiin normeihin. Kaikkiaan aihepiirit kattavat laajasti kirjallisuutemme eri aikakausia, aihepiirejä ja tutkimussuuntauksia.

Uusia tutkimussuuntia ja työkaluja kehitetään kovalla vauhdilla verkossa. Digitalisaatio on haastanut kaikki perinteisesti paperisten dokumenttien kanssa työskennelleet tieteenalat. Keskustelupalstalla Anna Biström pohdiskelee Jessica Parland-von Essenin kanssa perinteisen humanistisen tutkimuksen asemaa digitalisoituvassa informaatioympäristössä ja Pia Forssell ja Märtha Norrback avaavat Topeliuksen kriittisten editoiden sähköisten verkkoversioiden tarjoamia uusia mahdollisuuksia.

Arvosteluosastoon on valikoitunut jopa neljä väitöskirjaa, joilla on nykyään taipumus jäädä kokonaan kritiikin huomiotta. Arvosteltavien joukkoon mahtuu yksi juhlakirja, joita vielä vain kirjoitetaan, vaikka muutoin kaikesta akateemisesta jäykistelmästä on yleisesti irtisanouduttu, sekä oppikirja, joita nyky maailmassa sentään yhä kustannetaan. Outi Ojan oppikirja-arviossa nostetaan esiin myös viime vuosina ilmestyneitä johdantoteoksia ja kirjallisuudentutkimuksen oppaita, jotka osoittavat käsittely- ja lähestymistapojen kirjon.

Tämän kirjoituksen laatijalle työskentely Aleksis Kiven kriittisten editioiden parissa on osoittanut konkreettisesti, että Kiven, Ahlqvistin, Topeliuksen ja Wecksellin ajan kirjallinen elämä ei suinkaan jakautunut suomen- ja ruotsinkielisiin vyöhykkeisiin, vaan semiosfääri oli yhteinen. Jakautuminen kielipoliittisiin ryhmittymiin 1860-luvulla ei myöskään jakanut merkitysmaailmaa niin jyrkästi kuin myöhempi, eritoten kansallinen kirjallisuushistoria asian esittää. Jakautunut kuva aikakaudesta hajottaa ja peittää ajassa todellisia, eläviä yhteyksiä. Kielten ja kirjallisuuksien yhteiselo muistuttaa tarpeesta, joka muutama vuosi sitten nousi esiin Torsten Petterssonin käydessä Helsingin yliopistossa esittelemässä suomenkielisten runojen ruotsinnosteostaan. Keskusteluissa ilmeni, että aika on kypsä sellaiselle suomalaisen kirjallisuuden historialle, jossa suomen ja ruotsin kielellä ilmestynyt kirjallisuus käsitellään yhdessä kirjallisen kehityksen näkökulmasta ja kansainvälisessä ympäristössä.

Vuosikirjamme 2014 syyskuussa ilmestynyt pilottinumero herätti ilahduttavasti huomiota. Turun yliopiston kotimaisesta kirjallisuudesta jopa singahti KTS:n sivustolle suuren joukon allekirjoittama reipashenkinen tervehdys. Viestiä seuranneessa mielipiteenvaihdossa esitettiin näkemyksiä niin uuden julkaisun nimestä, sen julkaisijasta kuin veronmaksajien rahoista.

Joutsen / Svanen -vuosikirjan puolesta toivon, että nyt ilmestyvä numero avaa keskustelua kirjallisuudentutkimuksen kysymysten parissa.

Då årsboken *Joutsen / Svanen* nu utkommer med sitt andra nummer, uppnår det finländska Klassikerbiblioteket en av sina viktiga målsättningar: att vid sidan av varandra presentera den finskspråkiga och den svenskspråkiga finländska litteraturen, liksom forskningen i dessa litteraturer. Litteraturen på svenska och på finska är likvärdiga delar av den finländska litteraturen och de kompletterar varandra.

Joutsen / Svanen 2015 ger nya perspektiv på vår svenskspråkiga litteratur. Årsbokens språkpolitik återspeglas i urvalet av artiklar. Av sex artiklar är fyra skrivna på svenska och två på finska. Artiklarna om utformningen av Edith Södergrans diktsamling *Framtidens skugga* och samhällsperspektivet i Claes Anderssons 1960 och -70-talpoesi visar båda på bredden och livaktigheten i dagens lyrikforskning. Två traditioner som också är etablerade i forskningen behandlar dels den historiska romanen, en genre som hade en nyckelposition i 1800-talets litteratur

och kultur, dels kriget som starkt präglar den finländska litteraturen. Dessa traditioner syns regelbundet också i dagens litteratur och i forskningen kring den. De tre versionerna av Topelius berättelse *Hertiginnan af Finland* och de många krigsskildringarna i vår samtidslitteratur visar på kontinuiteten i traditionerna. Den interaktion mellan konstarna som är karakteristisk för modernismen finner man också i det radikala skedet i 1920-talets finländska modernism hos en författare som Hagar Olsson. Detta studeras ur ett intermedialt perspektiv i en av årsbokens artiklar. På 1880-talet befann sig den nordiska litteraturen och könsmoralen i ett brytningsskede. Två verk av Gerda von Mickwitz ger perspektiv på de litterära och moraliska normerna i detta tidiga skede av det moderna finländska samhället. Som helhet visar ämnena för årsbokens artiklar på bredden i fråga om de olika tidsperioder, ämnesområden och forskningsinriktningar som är aktuella i den finländska litteraturen och i forskningen kring den.

Nya forskningsinriktningar och -redskap utvecklas i snabb takt på nätet. Digitaliseringen har utmanat de forskningsinriktningar som av tradition arbetar med dokument i pappersform. I årsbokens diskussionspalt dryftar Anna Biström tillsammans med Jessica Parland-von Essen den traditionella humanistiska forskningens position i den allt mera digitala informationsmiljön. Pia Forssell och Märtha Norrback ger en inblick i de nya möjligheter som öppnas tack vare de digitala versionerna av den kritiska Topeliuseditionen.

I recensionsavdelningen diskuteras hela fyra doktorsavhandlingar. Doktorsavhandlingen är annars en genre som numera tenderar att förbigås med fullständig tystnad i kritiken. Bland de recenserade böckerna i årsboken finns också en festskrift – sådana skrivs fortfarande regelbundet fast man annars numera frånsagt sig all styv akademisk högtidlighet, samt en lärobok – tack och lov utges fortfarande också sådana. I sin recension lyfter Outi Oja även fram introduktionsböcker och översiktsverk om litteraturvetenskap som utkommit under de senaste åren och visar därmed också på mångfalden av olika sätt att närma sig och metodiskt behandla litteraturen.

Författaren till denna ledare har i arbetet med den kritiska utgåvan av Aleksis Kivis verk konkret erfarit att det litterära livet på Kivis, Ahlqvists, Topelius och Wecksells tid inte alls var uppdelat i ett finskspråkigt och ett svenskspråkigt område, utan att det svenska och det finska bildade en gemensam semiosfär. Uppdelningen i språkpolitiska grupperingar på 1860-talet delade inte heller betydelsevärlden lika drastiskt som den senare, och särskilt den nationella litteraturhistorieskrivningen låtit oss förstå. Den uppdelade bilden av tidsperioden splittrar och döljer de verkliga och levande samband mellan det finska och det svenska litterära livet som fanns i Finland under denna tid. Språkens och litteraturernas samlevnad påminner om ett behov som lyftes fram för ett par år sedan på våren då Torsten Pettersson besökte Helsingfors universitet och presenterade sitt verk med finsk lyrik i översättningar till svenska. I diskussionerna kom det fram att tiden är mogen för en finländsk litteraturhistoria där litteratur utgiven på svenska och på

finska behandlas parallellt ur den litterära utvecklingens perspektiv och i en internationell kontext.

Pilotnumret av vår årsbok som utkom i september 2014 väckte en glädjande uppmärksamhet. Från litteraturämnet vid Åbo universitet dök det rentav upp en frisk hälsning på KTS-listan, signerad av flera personer. I det åsiktsutbyte som följde på meddelandet förde man fram synpunkter på såväl den nya årsbokens namn och utgivare som skattebetalarnas pengar.

För årsboken *Joutsen / Svanens* del hoppas jag att det nyutkomna numret öppnar diskussion kring litteraturvetenskapliga frågor.

Jyrki Nummi
Vuosikirjan päätoimittaja
Chefredaktör för årsboken

(Översättning: Anna Biström)

Några ord från redaktören

Muutama sana toimittajalta

Under de år jag varit verksam i den här branschen har jag i varierande grad förnummit en osynlig men likväl existerande gräns mellan den finsk- och svenskspråkiga litteraturen och litteraturforskningen i Finland. Därför är jag glad över att huvudredaktören aktivt har valt att lyfta fram den svenska litteraturen i Finland i detta andra pilotnummer av *Joutsen / Svanen*. Jag uppskattar mycket hans initiativ till samarbete.

Joutsen / Svanen nummer två har sammanställts enligt samma principer som det första numret som utkom hösten 2014. Forskare vid olika universitet har bjudits in att skriva i årsboken och varje artikel har blivit granskad av två anonyma sakkunniga. Jag har redigerat artiklarna, Eeva-Liisa Bastman har tagit hand om recensionsavdelningen och redaktionsrådet har deltagit i planeringen av numret.

Jag tackar alla skribenter för deras flexibilitet och samarbetsförmåga samt sakkunniggranskarna för deras kloka och konstruktiva utlåtanden. Ett speciellt tack riktar jag till Anna Biström för hennes hjälp med språkgranskning samt till Jari Käkelä för hans arbete med att ombyta texterna.

Tron på litteraturen och kunskapen förenar litteraturforskarna över språk-, institutions- och nationsgränser. Människor kommer och går, finansiering beviljas och upphör, men litteraturen lever.

Kaksikielinen kirjallisuudentutkija aistii ajoittain suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä vaikuttavan näkymättömän rajan suomen- ja ruotsinkielisen kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen välillä. Siksi olen iloinen siitä, että päätoimittaja on halunnut nostaa Suomen ruotsinkielisen kirjallisuuden tämän *Joutsenen / Svanen* toisen pilottinumeron teemaksi. Arvostan hänen yhteistyöaloitettaan suuresti.

Joutsen / Svanen numero 2 on toimitettu samoja periaatteita noudattaen kuin syksyllä 2014 ilmestynyt ensimmäinen numero. Eri yliopistoissa vaikuttavia tutkijoita on pyydetty kirjoittamaan vuosikirjaan ja kaikki artikkelit ovat olleet kahden anonyymien asiantuntijan kommentoitavina. Olen toimitannut artikkelit, Eeva-Liisa Bastman on vastannut arvosteluosiosta ja toimituskunta on osallistunut numeron sisällön suunnitteluun.

Kiitän kaikkia kirjoittajia joustavuudesta ja yhteistyökyyvystä ja refereitä viisaista ja rakentavista lausunnoista. Erityinen kiitos menee Anna Biströmille hänen avustaan tekstien kieliasun tarkistamisessa ja Jari Käkelälle vuosikirjan taittamisesta.

Usko siihen, että kirjallisuus, sivistys ja tieto ovat tärkeitä, yhdistää kirjallisuudentutkijoita kieli-, laitos- ja kansallisuusrajoista riippumatta. Ihmiset vaihtuvat ja rahoitukset päättyvät, mutta kirjallisuus pysyy.

Kristina Malmio

Ansvarig redaktör för årsboken år 2015

Vuosikirjan 2015 vastaava toimittaja

ARTIKKELIT ARTIKLAR

JUDITH MEURER-BONGARDT

”Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfasader.”¹

Intermedialitet, heterotopi och utopi i Hagar Olssons roman
På Kanaanexpressen (1929)

I artikeln visar jag att Hagar Olssons På Kanaanexpressen är en utopisk roman. I den överskrids gränser på ett nästan programmatiskt sätt, inte bara på en innehållslig nivå utan också på den estetiska gestaltningens plan. Den estetiska gestaltningen i romanen är iögonfallande i sin intermedialitet.

I textanalysen fokuserar jag experimentet (framför allt med olika medier) samt tiden och rummet. Dessa tre aspekter är avgörande för utopisk litteratur och utopiska konstformer. Jag redogör först kort för drag som utmärker det utopiska, med utgångspunkt i Ernst Bloch och Michel Foucault. Därefter visar jag hur romanen pekar mot framtiden genom sina intermediala experiment som inte bara bryter upp den bekanta realismen utan också skapar nya sammanhang. Intermedialiteten i På Kanaanexpressen skapar en relation mellan verklighet och utopi, mellan nuet och framtiden. Föreningen sker ofta med hjälp av heterotopier som fungerar som ”andra rum” och ”motrum” till den textinterna verkligheten. I dessa rum uppenbarar sig den moderna tidens dystopiska och utopiska potential på ett särskilt påfallande sätt.

Hagar Olsson räknas ofta som en författare som framför allt var intresserad av att via sina noveller, romaner och skådespel presentera idéer och ideal. Bara i mindre utsträckning är hon känd för sina experiment med nya litterära former. Hon själv bidrog visserligen till den här bilden när hon i egenskap av litteraturkritiker ställde sig tveksam till de yngre modernisternas formexperiment (Holmström 1993: 146). Men det är för ensidigt att beteckna Olsson som en representant för ”den estetiskt konservativa kritiken” (Ekman 2000: 119) eller att konstatera att hennes produktion är modern beträffande innehållet men traditionell till formen (Holmqvist 1951: 73). Särskilt den 86 år gamla romanen *På Kanaanexpressen* som kom ut samma år som Henry Parlands debut-

¹ Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, Helsingfors 1929: 117.

diktsamling *Idealrealisation*, ger ett smakprov på modernisten Olsson, som inte bara i sina pjäser utan också i sin prosa genomförde olika slags estetiska experiment. Att överskrida gränser tycks vara programmatiskt för romanen – och det gäller inte bara dess innehåll; även språkgränser, gränser mellan olika textsorter och gränsen mellan text och bild överskrids. I sin text har Olsson integrerat fotografier, installationer och målningar av olika europeiska 1920-talskonstnärer och även hennes sätt att berätta är påverkat av film- och fotokonsten. Det nya mediet filmen har lämnat tydliga spår, speciellt i hur tid och rum skildras och upplevs av romanens protagonister.

I den här artikeln ska jag visa att *På Kanaanexpressen* (1929, = PK) är en utopisk roman precis som titeln antyder. Man är på väg mot det förlovade landet med en av modernitetens symboler: expresståget. Att skapa, visa på och överskrida gränser är en viktig del av utopisk och dystopisk litteratur.² Det gäller inte bara innehållet utan också den estetiska gestaltningen, som i romanen visar sig vara iögonfallande tack vare sin intermedialitet. Man skulle kunna säga att det utopiska föds i ett spänningsfält mellan två viktiga mänskliga behov: behovet av den största möjliga säkerheten och behovet av den största möjliga friheten. Litterära utopiska koncept rör sig ofta mellan tvång och frihet, mellan ett mer eller mindre väl organiserat system och ett hotande kaos. I det följande ska jag koncentrera mig på tre olika aspekter av *På Kanaanexpressen*: experimentet (framför allt med olika medier), tiden och rummet. Dessa tre aspekter är avgörande för utopisk litteratur och konstformer som jag kort ska redogöra för innan jag går vidare till analysen av det utopiska i Hagar Olssons roman.

Betydelsen av det utopiska för Olssons romaner, pjäser och kritik har tagits upp av en del kritiker och forskare (jfr Barck 1936: 223–244; Enckell 1949: 86; Svensson 1973: 141; Wrede 1974: 273–282; Karkama 1995: 183–197). Men ingen har fört en djupare diskussion kring begreppet utopi och dess funktion i samband med litteratur och konst. Man har inte heller lagt märke till att det utopiska har en genomgripande påverkan på Olssons sätt att skriva. En systematisk studie av ämnet finns i min doktorsavhandling (Meurer-Bongardt 2011). Där visas också hur centralt ett utopiskt tänkande var i olika politiska, samhälleliga och estetiska diskurser i mellankrigstidens Europa. I den här artikeln ska jag närmare gå in på hur det utopiska fungerar som en estetisk strategi, via ett konkret exempel, *På Kanaanexpressen*. Jag bygger min analys på Knut Brynhildsvolls artikel ”Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*” (1991) som är ett av de få exemplen inom litteraturforskningen där romanen får

² När det i artikeln talas om ”utopisk litteratur” menar jag alltid både utopiska och dystopiska texter. Bland annat Ruth Levitas och Hans Ulrich Seeber har visat att utopin och dystopin inte kan skiljas åt, särskilt inte ifråga om sina funktioner. Klassiska utopiska romaner har ofta utopiska och dystopiska element. En utförlig diskussion om begreppen utopi, dystopi, eutopi, heterotopi och mot-utopi finns i Judith Meurer-Bongardt, *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* (2011: 36–69). (Jfr dessutom Levitas 1990; Seeber 1983: 163–171; Ahlbäck 2001: 145–162.)

närmare uppmärksamhet.³ Medan Brynhildsvoll fokuserar på textens djuppsykologiska drag, visar jag hur det utopiska formar texten. Till skillnad från min tidigare forskning tar jag särskild hänsyn till romanens intermedialitet och rumslighet. På så sätt är det inte bara möjligt att ge en spännande inblick i 1920-talets sätt att experimentera med nya medier utan också dra paralleller till utopisk och dystopisk litteratur i vår egen tid.

Utopisk litteratur, särskilt fram till tiden efter det andra världskriget, är ofta litteratur med en agenda; den strävar efter att kritisera samtiden samt visar på möjligheterna till en bättre framtid. Och visst är Olsson en författare med stora ideal, vilket många av hennes essäer och recensioner vittnar om. Ändå är det inte lätt att urskilja konturerna av Olssons utopier. Vissa litteraturvetare har påpekat att "saken", ett begrepp som Olsson använder i olika sammanhang, inte kan definieras (se t.ex. Rees 2005: 127). I min doktorsavhandling om det utopiska i Olssons produktion under mellankrigstiden har jag visat att "saken" står för ett utopiskt projekt som kan spåras i hela Hagar Olssons produktion under den ovan nämnda perioden. Olsson, liksom andra samtida europeiska författare och konstnärer⁴, är på spaning efter "en ny mänsklighet" (Olsson 1955: 48)⁵, en ny humanism, som placerar människan i centrum för den västerländska kulturen, politiken och ekonomin. Det är alltså människan som ska vara måttet, inte maskinen så som hos futuristerna, inte heller maktpolitiska utspel eller den största ekonomiska effektiviteten. Till "saken" hör dessutom att litteratur och konst får uppgiften att röja vägen för en bättre framtid, där den nya mänskligheten har blivit verklighet.⁶ Att Olsson vägrar skildra det nya samhället och i stället upprätthåller en vaghet som lämnar rum för olika tankeexperiment hör till den uppfattning om utopin som finns i bakgrunden för hennes modernistiska produktion, en föreställning som den samtida filosofen Ernst Bloch har beskrivit och som kan spåras i avantgardistisk litteratur och konst från 1900-talets första tre, fyra decennier.⁷

Under de senaste fem åren har man kunnat se ett nyvaknat intresse för utopier och även i den nordiska litteraturen kan man konstatera lite av en "comeback" för det utopiska. Ekonomiska kriser, den globala kapitalismen, religiöst motiverade krig och klimatförändringen har aktualiserat existentiella frågor om det meningsfulla livet, den enskilda människans värde, människans plats i naturen samt jordens framtid och

³ På *Kanaanexpressen* nämns kort i olika litteraturhistoriska verk (t.ex. *Finlands svenska litteratur*). Roger Holmström (1993: 149ff) beskriver romanens tillkomstprocess och visar med stöd i Hagar Olssons anteckningar och manuskript att romanen kan läsas som en nyckelroman. Dessutom finns det ett kapitel i min avhandling som undersöker ungdomens och den nya generationens betydelse i romanen, en artikel i *Finsk Tidskrift* där jag diskuterar bl.a. romanens berättarperspektiv samt mitt efterord till den tyska översättningen av romanen (Meurer-Bongardt 2013: 55–64; Meurer-Bongardt 2015: 168–188).

⁴ Jfr t.ex. Kurt Pinthus (2005: 29) förord till antologin *Menschheitsdämmerung*, där han karakteriserar expressionismen som politisk men samtidigt konstnärlig litteratur som kämpar för en ny mänsklighet. Jfr även Blomberg 1938: 21–53; Rothe 1979: 166f; Zilliacus 2000: 80–86; Vollmer 2003: 39–57.

⁵ Jfr även Olsson 1947; Olsson 1948: 111; Meurer-Bongardt 2011: 459–463.

⁶ Lena Fridell (1973: 9) delar den här uppfattningen om Olssons teatersyn i sin doktorsavhandling. Jfr Meurer-Bongardt 2011: 128.

⁷ Jfr Bloch 1985; Bloch 1959; jfr även Meurer-Bongardt 2013: 133–147.

människans roll i denna framtid. Exempel på nyare litterära utopier och dystopier är Madeleine Hessérus' *Staden utan kvinnor* (2011), Annika Luthers *De hemlösas stad* (2011), Emmi Itärantas *Teemestarin kirja* (2012), Kaspar Colling Nielsens *Den danske borgerkrig 2018–24* (2013) och Per Nilssons *Otopia* (2014). Många av de ovan nämnda motiven behandlas redan i *På Kanaanexpressen*.

Litteratur som framtidslaboratorium?

Den klassiska utopiska romanen, som föddes med Thomas Mores *Utopia* (1516), är ofta en lekfull men allvarlig kritik av sin egen tid. Lekfull eftersom den diktar fram en annan tänkbar värld som presenteras som fiktiv och som därmed äger diktens alla friheter. Samtidigt relateras den fiktiva världen (ofta av berättaren) tydligt till läsarens verklighet. Berättarens jämförelser mellan reella samhälleliga problem och det utopiska samhället, men också utopins rumsliga placering, gömd på en ö, skapar illusionen om att den andra världen inte är en utopi, ett land som icke är, utan snarare en heterotopi, "ett annat rum" som Michel Foucault kallar sådana rum som existerar vid sidan om de dominerande politiska, sociala, kulturella rummen (jfr Foucault 1986: 22–27). Dessa andra rum kan ha en avslöjande, kritisk funktion, en uppgift som även är karakteristisk för utopin och dystopin. Det menar till exempel A.L. Morton (1969: 274f.) som skriver: "they [utopier och dystopier] have stimulated thought, led men to criticize and fight against abuses, taught them that poverty and oppression were not a part of a natural order of things which must be endured". Vid sidan om att vara ett verktyg för samhällskritik har utopierna också en viktig funktion som framför allt Bloch understryker. De visar på olika (ofta gömda) möjligheter att förbättra tillvaron. Hoppet om en bättre framtid förblir inte abstrakt och passivt utan konkret och leder till handling (jfr Bloch 1959: 256–288). I *The Concept of Utopia* visar Ruth Levitas på olika traditioner av utopiskt tänkande och granskar utopin med hjälp av de tre kategorierna innehåll, form och funktion. Även om hon lyckas konkretisera begreppet utopi väljer hon att avsluta sin undersökning med en mycket öppen definition: "The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different, better way of being." (Levitas 1990: 181.) Pia Maria Ahlbäck, som diskuterar relationen mellan utopi och heterotopi i sin avhandling om George Orwell, Michel Foucault och "environmental imagination", påpekar att den utopiska längtan har en rumslig dimension:

The heterotopia as idea thus becomes a marker of utopian desire, signifying the lust for the all-liberating space that is not to be found. If Foucault's suggestion of the readability of culture through real space is applied, these heterotopias can be understood as signifiers of culture's utopian longing (Ahlbäck 2002: 161f.)

I många utopiska romaner är inte bara (det andra) rummet utan också ett (fiktivt) historiskt perspektiv viktigt. Särskilt i de dystopiska varianterna som blev aktuella i början av 1900-talet spelar tiden en viktig roll. Sedda ur författarnas perspektiv utspelar sig klassiker som George Orwells

1984, Aldous Huxleys *Brave New World* och Karin Boyes *Kallockain* alla i en framtid medan berättaren eller åtminstone en berättarröst intar ett tillbakablickande perspektiv utifrån en ännu mera avlägsen framtid. Att tidsperspektivet blir alltmer centralt kanske signalerar att den utopiska romanen fått en mera explicit funktion som politiskt och kulturellt experimentfält. Litteraturen kan användas inte bara till att kritisera samhället, utan också till att visa hur framtiden kunde (eller borde) se ut om vissa redan existerande tendenser och utvecklingar förstärks.

I likhet med Bloch menar Theodor W. Adorno att litteraturen har förmågan att skapa en medvetenhet om "möjligheten av det möjliga", med andra ord att vägen till en annan värld (en annorlunda syn, ett annat system) inte behöver skapas utan att den redan existerar:

Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. In ihr vermählt sich, was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist. (Adorno 1990: 200.)

Den historiska förflutna tiden och fiktionens berättande tid placeras på samma nivå. De förvandlas båda till ett minne vilket leder till att fiktionen upplevs som lika möjlig som historiska händelser. Särskilt i sådana texter som experimenterar och leker med verkliga och imaginära komponenter skapas en medvetenhet som med Blochs ord skulle kunna betecknas som utopisk (jfr Berghahn 1985: 12).

Enligt Bloch är den litteratur och konst som samlas under beteckningen "expressionism" särskilt präglad av det utopiska medvetandet.⁸ Det beror på att den avantgardistiska konsten omkring första världskriget och under mellankrigstiden kan framställas som ett experimentfält där författaren eller konstnären bemötte modernitetens omvälvningar. Hagar Olsson beskriver expressionismen i den 1920 utkomna essän "Det expressionistiska seendet" som "ett uppvaknande, en revolt mot begränsningen, snävheten, torrheten i det uniformerade livet, ett nytt försök till ett ritande av det obekantas tecken" (Olsson 1953: 30). Det betyder inte att konsten måste skapa någonting helt nytt utan påminner om Bloch som betonar att den konkret-utopiska konsten, det vill säga den konst som har potential att förändra verkligheten, har en tydlig anknytning till det som finns. Olsson påpekar här att många kritiker missförstår konsten när de menar att "ett konstverk är endast det, som inte påminner om någonting alls. Det måste vara 'noch nie dagewesen'" (Olsson 1953: 25). Men intressant nog framhäver hon samtidigt att allt som inte motsvarar kritikernas konstsyn liknas vid svindel eller effektsökeri:

Hos konstnären vill man, gud bättre, tolerera vad som helst, men inte hos svindlare! Svindlare, ja, se det är ordet för dagen. De är ingenting annat än svindlare och effektsökare, alla dessa målare med sina vansinniga bilder, som inte är några bilder, och dessa diktare med sitt dunkla outtydbara bildspråk. (Olsson 1953: 25.)

⁸ Jfr Blochs bidrag till den så kallade "Expressionismus-Debatte": "Der Expressionismus, jetzt erblickt" (1937); "Diskussionen über Expressionismus" (1938); "Das Problem des Expressionismus nochmals" (1940). Alla bidrag hittas i Bloch 1977: 255–278.

Åtta år senare kommenterar Olsson att "modernism" har utvecklats till ett slagord, ofta med negativ klang utan att man ens försöker förstå den aktuella konsten och litteraturen. Olsson själv menar att det i första hand gäller att genom litteraturen se på världen "med nya ögon, i annat ljus och andra perspektiv". Hon betonar det lekfulla och experimentella i litteraturen och betecknar de modernistiska författarna som orädda, stora barn. Men ett rum för eskapistiska lekar får konsten ändå inte vara enligt Olsson. Den har en viktig samhällslig uppgift, nämligen att ge "kraften till förnyelse" (Olsson 1928: 63).

Framtiden kan möjliggöras av litteraturen. Som engagerad författare (och även läsare) vill man gärna tro på litteraturens potential även om man knappast kan besvara frågan om litteraturen verkligen kan förändra framtiden. I alla fall kan man observera att utopisk litteratur har följande intentioner: läsaren ska engageras, verkligheten ska ifrågasättas (både själva begreppet "verkligheten" och verkligheten med dess politiska system, maktstrukturer och tongivande ideologier) och olika möjligheter till en bättre framtid ska experimenteras fram. Även i de svartaste dystopierna kan man spåra ett hopp om att läsarna ska förhindra att de utmålade mardrömmarna blir verklighet.

Att experimentera med verkligheten för att skapa en ny verklighet är avgörande även för Olsson. Hon kallar resultatet för "nyrealistisk" litteratur eller en "realism för utopister" (Olsson 1925: 14f.). Här påminner hon om Bloch (1977: 143) som skriver: "Realität heißt: Wirklichkeit plus Zukunft in ihr". Det som finns ska betraktas utan rädsla, och det som skulle kunna finnas ska alltid skymta vid horisonten, gärna konturlöst, men synligt och kännbart. Detta blir möjligt när man i en fiktiv kontext experimenterar med form och språk, när man leker med etablerade litterära representationer, kollektiva myter, historiska händelser, aktuella diskurser, olika medier. Hit hör också ett experimenterande med olika identiteter och könskoncept.

I ett större litteraturhistoriskt perspektiv kan man se en utveckling från utopier som i första hand är rumsliga, i den nordiska litteraturen till exempel representerad av Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741), till texter där tiden skiljer den utopiska eller dystopiska världen från läsarnas verklighet. Karin Boyes *Kallocain*, men även de ovan nämnda nya böckerna av Hessérus, Luther, Itäranta, Nielsen och Nilsson är nordiska exempel på den senare varianten. Naturligtvis finns det också texter som använder både tiden och rummet för att avgränsa det utopiska från verkligheten. Till exempel i science-fiction-litteraturen, som i vissa fall är utopisk, hittar man ofta både och. Och speciellt i sådana texter som inte följer den klassiska utopiska eller dystopiska romanens genrekonventioner⁹, men som ändå kan vara minst lika utopiska, spelar ofta både rum och tid en viktig roll. Här används tid och rum inte i första hand för att markera gränser utan framför allt för att skapa små irritationsmoment eller förskjutningar som ifrågasätter läsarens syn på verkligheten. I den realistiska berättelsen uppstår sprickor och det utopiska blir synligt. Med Bloch kan man säga att det finns "Vor-Schein"

⁹ Jfr ang. genrekonventionerna Gnüg 1999: 7–19; Morson 1981: 69–106.

i texten, ett sken av det kommande, som gör romanen utopisk (Bloch 1959: 242–255). Heterotopin, så som Ahlbäck beskriver den, visar sig vara ett användbart begrepp för att analysera det utopiska i sådana utopiska och dystopiska texter. Även i *På Kanaanexpressen* finns det gott om rum som skulle kunna betecknas som heterotopier och i vilka en utopisk längtan blir synlig. Dessa rum har ofta ett särskilt förhållande till tiden. På vissa ställen i boken kan man observera att det är själva tiden som skapar dessa rum, eller annorlunda uttryckt; det synliggörs hur den moderna tiden med sin nya rytm skapar både mer och mindre önskvärda framtidsmöjligheter.

På Kanaanexpressen – Icarie hälsar

”Il est impossible d’admettre que la destinée de l’homme soit d’être malheureux sur la terre” (PK, 20)¹⁰, kan beskrivas som *På Kanaanexpressens* motto. Det upprepas både på franska och svenska och det styr två av de centrala karaktärerna, Peter och Örnungen. Olsson avslöjar sällan varifrån hon tar sina citat. När jag slutligen hittade källan till denna mening underströk fyndet min tes att det utopiska är mycket centralt för förståelsen av Olssons författarskap. Citatet har sitt ursprung i Étienne Cabet’s roman *Voyage en Icarie* som publicerades 1840 och som skildrar ett ideellt socialistiskt samfund placerat på en avlägsen ö. Cabet inspirerades av Thomas Mores *Utopia* och av den tidiga socialisten Robert Owen.

Med Peter och Örnungen gör två under 1920-talet välkända litterära gestalter sin entré i *På Kanaanexpressen* som tar sin början i expresståget från Åbo till Helsingfors. Peter beskrivs som en karikatyr av en karaktär som är välkänd i den finlandssvenska litteraturen, den pessimistiska dagdrivaren, en variant av den europeiska flanören, som längtar efter livet men saknar förmågan att ta itu med det (Pettersson 1986: 15). Örnungen däremot verkar vara en typisk representant för 1920-talets nya kvinna, som hittas både i den moderna europeiska litteraturen och i det fortfarande unga mediet film. Hon har kortklippt hår, röker, festar och rör sig i manliga domäner som politik och flygkonst (Fjelkestam 2002).

På Kanaanexpressen handlar om en grupp unga personer i Helsingfors och följer deras utveckling som särskilt i Peters fall ter sig omvälvande. Plågad av bacillskräck, längtan tillbaka, längtan bort och drömmar om att återvinna sin hustru, skådespelaren Amalia Vinge, börjar han efter ett tillfälligt möte med Örnungen på Åbo-Helsingfors-expresståget bli allt aktivare tills han slutar att leva ett ”skuggliv” (PK, 35). I stället träder han fram i samhällets rampljus som samhällsprovokatör med en allvarlig politisk avsikt. Han vill förändra människornas sätt att se och tänka på ett radikalt sätt. Liksom i många andra av Olssons verk presenteras ett nytt seende och tänkande i romanen som förutsättningen för en bättre framtid. När Tessy, Peters ungdomsvän, begår självmord,

¹⁰ Citatet upprepas på svenska på sidan 229: ”Det är omöjligt att antaga, att människans bestämmelse är att vara olycklig på jorden.”

ger det Peter möjligheten att utnyttja mediernas uppmärksamhet för att konfrontera allmänheten med frågor om den enskildas ansvar för kollektivet, men också om kollektivets ansvar för den enskilda individen, centrala frågor i de flesta utopiska romaner. (Jfr Mieth 2003: 64f.) Peter tolkar Tessys självmord som ett uttryck för kollektivets misslyckande. Bakom hans tolkning kan man ana kritiken att industrisamhällets maskiner och nya teknik framför allt syftar på ekonomiska vinster och inte på alla människors välmående. Budskapet verkar vara att människans behov av ett meningsfullt liv beaktas för lite i moderniseringsprocesserna.

Flickan Örnungen kan läsas som en förkroppsligad utopi. Hon erbjuder ett alternativt perspektiv på tidens könsidentiteter. I expresståget från Åbo till Helsingfors fascinerar och irriterar hon sina medresenärer:

Det smala huvudet avtecknade sig mot rutan, landskapet ilade förbi och mannen som betraktade henne kunde inte bli kvitt föreställningen att det var huvudet som flög. Djärvt och ensamt klöv det luften i sin egen värld och lämnade allt som omgav det i denna kupé [...] långt bakom sig. (PK, 6f.)

I sitt radioföredrag "Le corps utopique" talar Michel Foucault om kroppens utopiska dimensioner och beskriver den som "den lilla utopiska kärnan", utopiernas utgångspunkt:

Le corps, il est le point zero du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps il n'est nulle part: il est au cœur du monde ce petit nozau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps il est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, reels ou utopiques. (Foucault 2005: 63f.)

Själva kroppen kan uppfattas som en heterotopi, det vill säga ett rum som existerar inom den rådande ordningen men som samtidigt befinner sig utanför alla rum. Den sårbara, dödliga kroppen representerar kaoset. Den är den absoluta motbilden till föreställningen om en fast ordning, eftersom den alltid är i tillblivande. Samtidigt är kroppen rummet där tiden tar slut eftersom den förenar det förflutna, samtiden och framtiden. Kroppen visar att dynamik och stillastående inte behöver vara varandras motsatser. Kroppen kan fungera som en bra projektionsyta för olika utopiska koncept. Två exempel på sådana koncept är "ekologisk utopi", som uppfattar kroppen och det kroppsliga som uttryck för autenticitet, "naturlighet" och friskhet, samt "naturvetenskapligt-teknologisk utopi" som uppfattar kroppen som en kod som kan läsas och programmeras.¹¹

Örnen är en återkommande symbol hos Hagar Olsson. Den stora rovfågeln står för möjligheten att med sina skarpa ögon spana in horisonten i fjärran och möjligheten att med sina vingar kunna nå den. Den unga örnen kan läsas som en utopisk möjlighet: en ny människotyp på väg mot en bättre framtid. Men den djärva aviatriken Örnungen visar sig vara sårbar. Hon behöver hjälp, vilket hon så småningom får av Peter (jfr PK, 123–127). Örnungen ingår i en grupp ungdomar och unga vuxna som

¹¹ Den av Hasselmann, Schmidt och Zumbusch redigerade artikelsamlingen *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft* (2004) ger en bra insyn i den mångfald av utopiska koncept som är kopplade till kroppen.

samlar sig kring avantgardetidskriften "Facklan", där de skriver om ny konst och dikt, om Paneuropa och annat som ligger i luften.

Texten som ateljé för intermediala experiment

På *Kanaanexpressen* liknar en episodroman där kopplingarna mellan de olika karaktärerna och sambandet mellan textens olika delar blir synliga för läsaren steg för steg. Romanen består av mer eller mindre realistiskt berättade textpassager, samt ett kapitel som återger Peters tankar i en medvetandeström. Dessutom ingår det i berättelsen två (möjligen fiktiva) tidningsurklipp, ett vykort och några brev och dikter som antingen är invävda i enskilda kapitel eller dyker upp som egna kapitel. Utöver det leker författaren med olika berättartekniska grepp och med olika språk. Jag nämnde redan franskan, men också tyska och engelska ord, meningar och en lite omgjord engelskspråkig dikt av William Blake dyker upp.¹² Däremot återges en Walt Whitman-dikt i svensk översättning.

Som ovan nämnts är romanen inte bara ett collage av olika texttyper utan den kännetecknas också av intermedialitet såsom begreppet definierats av Jürgen E. Müller:

Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen. (Müller 2009: 31f.)

Müllers koncentrerade definition kan läsas som en poetik som beskriver hur avantgardistisk utopisk litteratur bör vara utformad för att det utopiska ska kunna skymta fram.

Invävda i Olssons roman finns tolv bilder, varav de flesta är fotografier eller fotoinstallationer, och skildringar av några korta filmsekvenser. I artikeln "Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*" undersöker Knut Brynhildsvoll (1991: 411) hur "verbal tekst med billedmaterial" kombineras "til en bimedial komposisjon". Med hänsyn till Müllers definition skulle jag ersätta termen "bimedial" med "intermedial", men annars är Brynhildsvolls iakttagelser mycket givande. Han menar att romanen är modern framför allt därför att den "overfører en del elementære og eksperimentelle fotografiske teknikker på en fiktionstekst – og dette på en slik måte at den ikoniske og den verbale kode oppviser en rekke strukturelle ekvivalenter og funksjonelle analogier som forankrer teksten i et visuelt kommunikasjonssystem" (Brynhildsvoll 1991: 413). Även han lyfter fram den gränsöverskridande och nyskapande potential som den här processen medför:

Øyet og kameraet er i denne processen icke bare passive optiske instrumenter, men objektiver som griper aktivt inn i verden, organiserer nye visuelle sammenhenger og kinetiske billedesekvenser som påvirker hverandre gjensidig og tematiserer syn, blikk og perspektiv som grunnleggende faktorer i anskuelses-, erkjennelses-, og forandringsprosessen. (Brynhildsvoll 1991: 416.)

¹² Det är frågan om en passage ur William Blakes dikt "And did those feet in ancient time", som hittas i förordet till *Milton, a Poem* (1804–1810). 1916 tonsattes den av Hubert Parry med titeln "Jerusalem". Även här öppnas alltså en utopisk kontext.

Den skrivna texten öppnas mot nya medier som texten absorberar och bearbetar på ett sätt som skapar (textinterna) heterotopier där existerande möjligheter används för att experimentera fram någonting nytt.

Men Olsson experimenterar som sagt inte bara med relationen mellan text och konkreta fotografier och andra bilder, utan också med mediet film som spelar en viktig roll i hennes textlaboratorium. I kapitlet "Impromptu", där läsaren via medvetandeström får ta del av Peters minnen och tankar, beskrivs en kort sekvens ur filmen *Oktjabr* av den ryska regissören Sergei M. Eisenstein från 1928. Filmen bygger på John Reeds bok om oktoberrevolutionen med titeln *Ten Days That Shook the World*. I kapitlet "Två filmer" följer man däremot Peter till hans arbetsplats på filmbyrån där han klipper en Chaplin-film. Peters barndomsminnen och Chaplinsekvenser varvas. Peter upplever Chaplins öde som symptomatiskt för den moderna kapitalistiska världen där människan enbart definieras ur ett ekonomiskt perspektiv som antingen konsument eller producent, medan barndomsminnena skildras i lugna och gåtfulla bilder:

Han stod på stranden av den mörka speglade strömmen, en liten olycklig gosse, en undran, en längtan i blicken. Han sköt ut båten, den gamla vita barndomsbåten, hans enda tillflykt och lekkamrat. Båten gled utmed strömmen, han låg orörlig i aktern, med huvudet lutat över båtbanken, ögonen blickade ned i djupet. Flodbottnens slingrande växter såg han, små fiskar glimmade till och försvann, underliga formationer tog gestalt och upplöstes. Han såg aldrig något annat. Men han återvände ständigt med bävande hjärta till flodens gåta. Den tysta leken tjusade honom [...]. (PK, 92–93.)

Även barndomsminnena berättas som filmsekvenser. Färgmässigt påminner dessa om en svartvit film och berättarperspektivet kan liknas vid en kamera som zoomar in pojken. Minnena blir lika fiktiva som Chaplin-filmen medan filmen blir lika verklig som minnena.

Liksom hos författarkollegorna Henry Parland och Gunnar Björling påverkar det nya filmmediet också Olssons sätt att berätta. Och även reklamaffischerna lämnar sina spår i romanen. När Peter samtalar med poeten, en slags Marinetti-karikatur, i kapitlet "Tête-a-tête med ett fantom", presenteras poetens idéer om filmatiserad dikt som något slags dystopiskt framtidsscenario. Dikt jämförs indirekt med reklam och enligt poeten ska den, i likhet med reklamen, föras ut till folket på gatan:

Varför skall en tvåsort eller ett bilmärke eller en dammsugare ha så mycket större möjligheter att slå sig igenom än en dikt? [...] DODGE BROTHERS JAMAICA BANANER LUX DUNLOP SANOSAN ESSEX FLIT SHELL SHELL det där skriker emot en överallt, på gator och torg, under jorden och ovan jorden, ja i ödemarker och urskogar. (PK, 66.)

Den här passagen kunde också föra tankarna till smarttelefonernas decennium där människan inte bara möts av reklamen på gatan och i tunnelbanan utan via mobilen även långt borta från storstäderna.

Peter får panik av poetens idéer (jfr PK, 74f.). Även om romanens berättarteknik påverkas av filmtekniken bemöts det nya mediet kritiskt. "När du nu filmat ditt hjärta, vid vilken eld skall du värma dina händer?" undrar Peter för sig själv när poeten håller sin monolog om maskinens triumf och människans behov av någonting nytt. Monologen följer reklamstrategernas argumentation som fortfarande idag inte har förlorat

sin aktualitet: ”Det gäller bara att knipa publiken, ser du. I våra dagar springer inte publiken efter poesien – alltså är det poesien som skall gå efter publiken.” (PK, 67.) Peters undran kan läsas som en kritisk kommentar till poetens strävan att göra det egna privatlivet offentligt, men kan lika väl läsas som en mer kulturkonservativ kritik av filmkonsten, som anses sakna det emotionella och intellektuella djup som kännetecknar god litteratur. Här står innehållet i motsats till romanens berättarteknik som tydligt påverkas av de nya medierna. (Jfr Brynhildsvoll 1991: 418.)

Vid sidan om de rörliga bilderna har fotografier, fotoinstallationer och en bearbetad målning av Marie Laurencin (PK, 42) flätats in i texten.¹³ Laurencin hade en mycket nära relation till Guillaume Apollinaire som tydligen påverkade Hagar Olsson; hon hämtade inspirationen till sin nya realism och även själva begreppet ”nyrealism” från Apollinaire. (Jfr Olsson 1925: 44f.) Bilderna korresponderar med romanens innehåll men fungerar inte som vanliga illustrationer så som till exempel träsnitten i Elmer Diktonius ”träsnitt i ord” gör i *Janne Kubik* (1932). Bilderna i *På Kanaanexpressen* förankrar texten i sin tid och bidrar till sprickor som synliggör det utopiska i den realistiska berättelsen. På bokens sista sida hittar man mycket kortfattade uppgifter om bildernas skapare. De flesta kan räknas till mellankrigstidens konstnärliga avantgarde.

På romanens omslag finns bland annat Max Burchartz’ fotografi ”Lotte (Auge)” från 1928 som visar lite mer än hälften av en flickas ansikte och ett urklipp med fotografiet ”Negerkopf” av fotoklassen i högskolan *Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen* som grundades 1927 i Essen. Flickan och mannen på bilderna kan associeras med ungdomarna kring avantgardetidskriften ”Facklan”. I romanen sägs att en av de viktigaste karaktärerna, Jonny, har fått sitt namn efter den svarta jazzmusikern Johnny som är huvudperson i den under 1920-talet populära operan *Johnny spielt auf*. Flickan däremot leder tankarna till både Örnungen och Tessys tuberkulossjuka lillasyster Florrie som flyr sanatoriet och som med stor sannolikhet är en litterär hommage till Hagar Olssons nära vän Toya Dahlgren (Holmström 1993: 149f.).

Den första i texten integrerade bilden visar Eiffeltornet med en Citroën-reklam. Bilden fungerar som en bro mellan det första och det andra kapitlet där läsaren får insyn i Peters minnen av en vistelse i Paris. I romanen finns också bilder som har en konkret anknytning till texten. När det är tal om flygmaskiner visas ett foto av ett luftskepp. När det skrivs brev visas en skrivmaskin med en hand. Och i kapitlet ”Nervös hastighetsmätare”, som handlar om en kapplöpning mellan en taxibil och tiden, visas hastighetsmätaren i en bil. En liknande funktion har en bild tagen ur Francis Bruguières ofullbordade filmprojekt *The Way* (1929) som visar två fotografier inskjutna i varandra: en man som höjer ett glas samt en man som griper efter en uppenbarligen alkoholiserad kvinna. Bilden illustrerar ungdomarnas fest på ”Facklans” redaktionslokal, där det finns gott om alkohol. Anknytningar till filmen finns inte bara i Bruguière-bilden utan också i porträttet av den mycket populära danska stumfilmskådespelerskan Asta Nielsen (PK, 98). Fotografierna har

¹³ Se även bilagan med bilder i slutet av artikeln.

en konkret anknytning till texten men samtidigt föreställer de fenomen som under 1900-talets första decennier blev symboler för moderniteten: reklamen som lyser upp storstadens gator, luftskepp, sportbilar och andra maskiner som representerar den snabba tekniska framgången, skådespelerskan som representerar den nya kvinnan¹⁴, samt festande ungdomar som representerar jazzgenerationen. Fotografierna, som särskilt i samspel med texten, hänvisar till den moderna tidens ambivalenta drag, har syftet att förändra läsarens syn på verkligheten. Brynhildsvoll menar att den här förändringsprocessen sker på ett psykologiskt plan

i analogi til fototekniske og fotokjemiske forløp forbundet med å forvandle underflatebilder til overflatebilder gjennom en bevisstgjøringsprosedyre, som pendler mellom fravær, dvs. latente bilde og nærvær, dvs. manifeste kopierte øyeblikksbilder. (Brynhildsvoll 1991: 415.)

Med Bloch kan man också säga att det skapas "Vorschein", det vill säga att samspelet mellan text och bild hänvisar till nuets gömda framtidsmöjligheter och därmed kräver ett nytt medvetande: "Das Noch-Nicht-Bewußte ist so einzig das Vorbewußte des Kommenden, der psychische Geburtsort des Neuen" (Bloch 1959: 132). Kort sagt: i läsaren eller åskådaren föds den bättre framtiden.

Med hänsyn till heterotopibegreppet är Georg Muches Bauhausinspirerade installation "Atelier in der Silberkugel" (1924) av särskilt intresse. Den är integrerad i kapitlet "Två filmer", i vilket Peter alltmör förlorar kontakten med sitt gamla flanörliv, och kan läsas som en fotografisk heterotopi. På bilden ser man bara spegelbilden av det egentliga rummet, ateljén. Spegeln är en kula och därför har rummet mycket sällsamma proportioner som påminner om verklighetens former, samtidigt som det ser annorlunda ut; ett "andra rum" presenteras för åskådaren.¹⁵

Vid sidan av de konstnärer som fortfarande är välkända hittar man även sådana som inte hade chansen att bli det, eftersom national-socialismen i Tyskland kom emellan. Ett sådant exempel är fotografen Hannes Maria Flach som slogs ihjäl av en SS-man på öppen gata 1936. En betydande del av Flachs produktion förstördes dessutom under andra världskriget då hans hemstad Köln bombarderades. En av hans fotoinstallationer finns i alla fall med i *På Kanaanexpressen*. Den påminner om en pendel gjord av ljus och skapar ett intryck av att tiden och rummet är sammanförda i en enda form. Installationen fungerar som en kommentar till Walt Whitmans tidskritiska dikt "Hast Never Come to Thee an Hour" (1855), som följer direkt efter bilden (jfr PK, 180f.) och som lyder: "en plötslig gudomlig glimt, omstörtande, sönderbrytande alla dessa bubblor, sedvänjor, allt välstånd?! Dessa ivriga affärer [...],/ Till fullständigt intet?" Både fotoinstallationen och dikten kommenterar Peters uppvaknande till en ny medvetenhet som är förutsättningen för

¹⁴ Den nya kvinnan hade under 1920-talet redan tappat någonting av sin revolutionspotential. Fjelkestam (2002: 24) påpekar: "Den Nya Kvinnans politiska sprängkraft kom dock att urholkas under 1920-talet då hon utvecklades till en 'demimond i massupp-laga'." Jfr även Hirdman, Witt-Brattström och Fahlgren 1996: 373–378.

¹⁵ Enligt Foucault (1986: 24) är spegeln både en heterotopi och en utopi.

hans engagemang i den nya humanismens anda (jfr Olsson 1948: 111). Samtidigt får läsaren en anledning att stanna upp och tänka efter.

Den sista bilden i boken är ett självporträtt av fotografen Else Simon, mera bekant under namnet Yva. Porträttet bearbetades av Heinz Hajek-Halke och Brynhildsvoll (1991: 414f.) kommenterar det så här: "[...] fokuseringen av blikket på det sista fotografiet överskrider dets ramme og er rettet mot et utopisk mål."

De flesta av romanens bilder bidrar till att skapa utopiska sprickor. De förändrar seendet och visar att en förändring redan håller på att ske. Betoningen av bildernas inflytande på vårt sätt att se och tänka är symptomatisk för den moderna tiden. Bildernas betydelse aktualiseras även idag när det talas om en flod av bilder (på tyska "Bilderflut") och när det diskuteras hur bilder manipulerar våra känslor och vårt sätt att ta till oss information.

När tiden skapar rum: På Kanaanexpressens heterotopier

Hagar Olssons roman är ett bidrag till den finlandssvenska storstadslitteratur som tog sin början med den pessimistiska dagdrivarlitteraturen. Även om storstaden ter sig ambivalent, är den i *På Kanaanexpressen* inte lika problematisk som den var hos andra samtida som varnade för stadens dåliga inflytande.¹⁶ Henri Lefebvre (2006: 330) menar att det sociala rummet är en produkt av samhället till skillnad från "naturrummet" som blivit "en omvänd horisont" för dem som längtar tillbaka till det förflutna. Enligt Lefebvre är naturen föremål för kraftig mytbildning och har blivit fiktion (jfr Lefebvre 2006: 330). Myten om naturen finns i många samhällsdystopier som en hoppingivande motvikt till det genomorganiserade repressiva sociala rummet, ofta representerat av storstaden. Till exempel hittar man i Karin Boyes *Kallocain* den här myten när det är tal om någonting organiskt som växer bland karaktärerna likt trädgrenar eller små vattenleder som förenar sig till en större flod. Det organiska livet (naturen) är motsatsen till livet i kemistaden (det repressiva sociala rummet) (jfr Boye 1948: 137). Men naturen är inte bara hoppingivande. Lefebvre (2006: 330) betecknar samtidigt naturen som en "negativ utopi", råvaran för att skapa det dystopiska sociala rummet.

Även i *På Kanaanexpressen* spelar "naturrummet" en roll. Man skulle kunna säga att det fungerar som en regressiv utopi för dem som inte är villiga att öppna sig för framtiden. När Peter i bokens början återvänder till Helsingfors, upplever han att vinden som "en gång så idylliskt susat i de gamla träden i Kajsaniemi: lull, lull" har blivit som "en ny, självmedveten vind [...] som sj[unger] om skyskrapor och bensinstationer: shell, shell, shell!" (PK, 45). På ett annat ställe är "naturrummet" nästan ett tomrum. När Florrie rymmer från det hatade sanatoriet som ligger i

¹⁶ Ett drastiskt exempel är riktlinjerna som *Samfundet Folkhälsan i Svenska Finland* gav ut 1921. Under rubriken "Vår hustavla" varnade man den svenska landsbygdsbefolkningen för att flytta till staden där den hotades av "frestelser och faror, som kunna bliva Din och de Dinas undergång".

skogen, måste hon övervinna det här rummet för att nå den efterlängttade staden. Hon får hjälp av en bonde i rörelse med sitt gamla fordon. Färden upplever hon som ett absurt äventyr som ingenting har att göra med en allmogedyll (jfr PK, 131f.). Men naturen är ändå mer än ett tomrum eller ett idylliskt minne. På samma sätt som i *Kallocain* är den ett foucaultskt ”andra rum” som hjälper Peter att få kontakt med sig själv och att hitta modet och kraften att börja ”ett nytt liv” (PK, 216).

Kapitlet ”Två filmer” är också intressant i det här sammanhanget. I det blir Chaplin som sagt en symbol för den försvarslösa människan som drivs fram och tillbaka av det kapitalistiska samhället. Även den lilla pojken Peter drivs framåt. Men han driver inte runt på storstädernas gator utan skjuter ut sin ”gamla vita barndomsbåt” och färdas i en ström i vars djup han upptäcker ”slingrande växter”, ”små fiskar” och ”underliga formationer” som ”tog gestalt och upplöstes” (PK, 92f.). Han undrar, letar och forskar. Han har inte fullständig kontroll över livet, men han är inte heller en skugga som saknar kontakt med det. Strömmen, det vill säga livet bär honom framåt.

Lefebvre och andra teoretiker som sysslar med rumslighet beskriver rummet som någonting som formas aktivt. Michel de Certeau skiljer mellan rum (*espace*) och plats (*lieu*). En plats är enligt honom en ordning, en tillfällig konstellation av fasta punkter (jfr de Certeau 2006: 345.) Ett rum är däremot någonting rörligt, någonting som i jämförelse med platsen varken är entydigt eller stabilt:

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. (de Certeau 2006: 345.)

Tiden har en stor betydelse i tillblivelsen av ett rum. I *På Kanaanexpressen* har den nya tiden skapat ett rum, storstaden Helsingfors, som påminner om en levande varelse: ”Staden kände sin makt, staden gjorde sig gällande, staden lekte kurragömma med människorna, sände dem än hit än dit, lät dem löpa i hälar på varandra, samlas och skingras, mötas och skiljas, allt efter sina nycker och härsklystna infall.” (PK, 45f.). Staden presenteras som ett farligt rum som slukar människor och som egentligen passar maskinerna bättre än levande varelser.

Men den här pessimistiska synen på den moderna storstaden som man hittar redan i August Strindbergs *Röda rummet* (1879) eller Knut Hamsuns *Sult* (1890) förs fram som Peters syn, när han fortfarande är en pessimistisk flanör. Därmed är den en föråldrad syn. Så småningom upptäcker Peter (och med Peter läsaren) att staden erbjuder någonting annat, ett rum med nya möjligheter:

Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfader. Var detta Helsingfors ... om våren? En stad att färdas i, inte att bo och stanna i. En stad att glida spårlöst igenom, som man glider genom ett expresstågs överfyllda vagnar. En farkost på stämningarnas trade, ett aeroplan, ett pacific-lokomotiv, susande över ändlösa kontinenter ...
HELSINGFORS-YOKOHAMA-CHICAGO-JERUSALEM

Han kände att han var med överallt, att hans själ berördes av allt som skedde inom en för tanken oöverskådlig men dock förnimbar sfär av liv. Han gick inte på Bergmansgatan, han berörde en planet med sin fot. Han bars av en rytm, hade en förnimmelse av ändlösa möjligheter, oförutsedda skickelser, [...]. Ljussignaler i grönt och rött tändes i gatukorsningarna. Signaler till hopp och strid! Stjärnor över ett oupptäckt Betlehem! (PK, 117f.)

Rörlighet är ett av det andra rummets kännetecken. Allt är i rörelse. Det är en insikt som är symptomatisk för den moderna tiden med en teknik som utvecklas i mycket snabb takt. Här uppenbarar sig en syn som kan betecknas som den globaliserade världens perspektiv. Inte bara Bergmansgatan utan hela världen kan nås och det är inte skrämmande utan tvärtom lockande. Det öppnar oanade möjligheter – det gäller bara att aktivt skapa sina rum och även sin identitet: ”Var någon, var vem som helst, men inte dig själv!” (PK, 191.) Att ifrågasätta det gamla, även den egna välkända självbilden och i stället aktivt leka med de möjligheter som tiden erbjuder blir Peters väg. ”Börjar ett nytt liv!” blir hans motto.

Konfrontationen mellan ett enbart pessimistiskt, kritiskt perspektiv på den moderna tiden och en optimistisk, kanske lite huvudlös omfamning av det som tiden erbjuder, kan beskrivas som ett brott mellan två generationer, mellan traditionalisterna och modernisterna. I romanen dras inga sådana skarpa gränser. Alla protagonister brottas med tidens utmaningar. Modernitetens ambivalens återspeglas i karaktärerna; ofta förenas pessimistiska och optimistiska drag i en och samma person och i de flesta fallen upprätthålls ambivalensen. Romanen slutar med att Florrie sitter i sin döda systers rum och försöker skriva sig fram till ett hållbart framtidsperspektiv. Rummet där Florrie försökt stänga in sig ”med alla minnen, alla spöken och gengångare som måste övervinnas” (PK, 230), blir ett med en process och med handling. När systemen Tessy tidigare i romanen hittas, kort innan hon dör i precis samma rum, beskrivs rummet däremot som statiskt. Det råder en ”kuslig ordning” i det. ”De enda synliga tecknen på att någon nyss levat i detta rum” (PK, 159) är några pulverpapper bredvid sängen.

Tiden verkar stå stilla och rummet saknar all rörlighet. I Tessys fall erbjuder tiden inga nya möjligheter. Tessy hoppas länge på att tiden ska erbjuda en framtid men till slut ger hon upp. Hon anser att tiden lurar henne när hon sitter och väntar på sin älskare Christian:

Klockan tickade så hårt och envist – han kommer inte – han kommer aldrig mera. Hon visste inte hur länge hon stirrat på visaren som obevekligt utmätte de sista timmarna av en dag som stupade brant ned i en avgrund. Hennes ögon var torra och brännande, men blicken hängde magnetiserad vid klockan. Hon vågade inte släppa den ur sikte. Där bodde en dämon i den, en dämon som sade att det ännu fanns tid för henne, en möjlighet, hur försvinnande som helst, men ändå en möjlighet. (PK, 99.)

Problemet är att Tessy endast kan se en framtid vid Christians sida: ”Utan honom äger hon ingen kraft” (PK, 101). Hon tillhör den generation kvinnor som inte har förmågan att ta de chanser som den moderna tiden erbjuder. Bakom den tickande klockan lurar enligt henne bara tomhet (jfr PK, 102), hon försöker resa ”sig till motvärn, ville inte släppa taget om de flyende sekunderna” (PK, 102), men hittar inte någon

”fastare hållpunkt”. Hon är gravid, hon har förskingrat pengar för att hjälpa Christian och hon anar att han kommer att lämna henne. Hon klamrar sig fast vid det som var och vågar inte släppa taget.

Tessys känslotillstånd beskrivs med hjälp av en rumslig metaforik som understryker intrycket att hennes sovrum är ett uttryck för en dystopisk framtid i ett samhällssystem som dömer människan till att vara maktlös och passiv. Hon letar efter en utgång, men hittar den inte: ”Hon irrade omkring i sin lyckas tomma salar och lyssnade med kallt hjärta till ekot av sina egna steg. Ingen nådig försyn visade henne vägen ut ur labyrinten, ingen tro stödde henne, intet mänskligt förbarmade kom henne till undsättning.” (PK, 102.) Tessy faller bokstavligen ur den tid vars dystopiska produkt hon är. Den moderna människan upplever att Gud är död, individualiseringen har gjort henne ensam och fråntagit henne möjligheterna att försvara sig mot känslan att livet är meningslöst. Hon upplever att människan har tappat sitt värde i det kapitalistiska samhället. Medan systemen Florrie insjuknar i tuberkulos, en sjukdom som under 1900-talets första decennier ofta ansågs vara en tidssjukdom¹⁷, blir det för dagens läsare tydligt att Tessy lider av den sjukdom som länge var tabubelagd och som idag ofta beskrivs som en följd av det stressiga moderna livet: depression.

Människans kapitulation inför det moderna livet är ett dystopiskt framtidsscenario som under mellankrigstiden ofta presenterades som det mest sannolika scenariot¹⁸, vilket i romanen gestaltas genom Tessys självmord. Detta scenario får sällskap av en utopi, som inte beskrivs som ett abstrakt framtidsmål utan som uppenbarar sig tydligt i nuet med sina större och mindre heterotopier. Hagar Olsson strävar i *På Kanaanexpressen* efter att uppfylla ett krav som enligt Kurt Pinthus gör den expressionistiska litteraturen politiskt engagerad:

So ist allerdings diese Dichtung [expressionistisk diktning][...] politische Dichtung, denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, den sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich [...] die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht. (Pinthus 2005: 29.)

Staden som i början upplevs som skrämmande i sin tomhet och tristess, upptäcks av Peter som ett rum av möjligheter. Med ”en känsla av frihet och allmakt” (PK, 119) börjar han leka med dagspressen och med den ledande klassen som inte vill förlora tolkningsföreträdet (jfr PK, 225f.) samt även med ungdomarna i ”Facklan” som gärna ställer upp som lekamrater. Tidskriftens redaktionslokal, liksom expresståget och stadens gator i morgongryningens blåa ljus, presenteras som en heterotopi med utopiska förtecken, ett annat rum som vittnar om att den nya tiden erbjuder människan chansen att bli mer än ”ett stjärnskott i natten – en ofullbordad möjlighet och ingenting mer” (PK, 11):

Det fanns ingenting stabilt i detta rum. Allt som fanns här, möbler, tillbehör, människor, idéer, stämningar, tycktes på något hemlighetsfullt sätt vara beroende av de hisnande konststycken som stundens lättfota ande

¹⁷ Även Tessy förklarar systemens sjukdom som ett resultat av tidsandan (jfr PK, 82f.).

¹⁸ Det vittnar inte bara många samhällsdystopiska romaner om utan även avhandlingar som Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918–1922).

utför på den hårfina lina som är utspänd mellan ögonblicken – dessa flyktiga och farliga anknypningspunkter till tiden. (PK, 136.)

Rörligheten i rummet kan inte skiljas från tidens lopp. De utopiska möjligheterna uppenbarar sig i ögonblicken. Själva tiden beskrivs som någonting mer statiskt, som historia. Den finns till och kan beskrivas, men insikten att tiden är skapad av människor och kan gestaltas, ges i de enskilda ögonblicken. Här äger handlingen rum och här tar individ- en ansvar för framtiden. Redaktionslokalen är ett rum som visar att allt är föränderligt, tid, rum, människans situation. Redaktionen är motsatsen till Tessys ”tomma salar” och kan betecknas som en heterotopi eller även ett ”motrum”. Med hänsyn till Lefebvre och Geiger beskriver Susanne Gillmayr-Bucher (2013: 31) ”motrummet” som ett rum skapat av en grupp med hjälp av subjektiva bilder och symboliska betydelser, ett rum som kan underminera den dominerande rumsliga praktiken.

Heterotopier i litteraturen kan beskrivas som härdar där framtiden växer fram. De erbjuder ett annorlunda sätt att tänka och uppleva världen, men kan också på ett konkret sätt visa hur utopi och verklighet anknyter till varandra. Gemensam för vår tid och mellankrigstiden är känslan av att världen befinner sig i ett permanent kristillstånd och att den förändras okontrollerbart snabbt. Romanen *På Kanaanexpressen* reagerar på den här känslan med att idealisera förändringen. Tid och rum finns inte bara till utan skapas och kan behärras av människan. Expresståget symboliserar detta. Foucault beskriver tåget som en mycket speciell heterotopi: ”an extraordinary bundle of relations because it is something through which one goes, it is also something by means of which one can go from one point to another, and then it is also something that goes by” (Foucault 1986: 23f.). Tåget är ett rum som har ett mycket intressant förhållande till tiden. I tåget sätts dels känslan för tid och rum i rörelse, dels förskjuts relationen tid–rum. Därmed är expresståget en symptomatisk symbol för den moderna tiden. Det är en av många tekniska landvinningar som har förändrat människans syn på tid och rum. *På Kanaanexpressen* visar att förändringar erbjuder många möjligheter, men detta problematiseras också och det varnas för att förändringen inte nödvändigtvis leder rakt till Utopia. Men människan ska inte förlamas av känslan av att tidens tåg rasar förbi. Hon ska ”våga språnget” (PK, 21) på Kanaanexpressen, hon ska styra det och ta sitt ansvar för framtiden.

På Kanaanexpressen polemiserar mot pessimism och mot en egocentrisk livsstil (som i romanen kallas för ”individualiseringen”) som går ut på att man inte tar ansvar för följderna av de egna handlingarna och för den värld man lever i. Det utopiska budskapet, att människan aktivt kan styra sitt liv och därmed lösa världens konflikter, är centralt. Det förlovade landet Kanaan är en symbol för den humanistiska utopin att människan har förmågan att fullborda sig själv och skapa ett ansvarsfullt samband mellan alla människor. Den här utopin är enligt Pinthus ett kännetecken för expressionismen. Även Bloch, och lite senare Erich Fromm i sina föredrag om humanismen som reell utopi, propagerar för den.¹⁹

¹⁹ Jfr Bloch 1977: 255–278; jfr även Fromm 2005.

Med undantag för det idealistiska kravet på ”fullbordande”, visar sig det här budskapet vara ganska användbart. Det står bakom många av dagens mindre och större utopiska projekt och är en del av en demokratisk praxis. På den här punkten har *På Kanaanexpressen* inte tappat sin aktualitet. Spänningsfältet mellan frihet och ansvar, mellan individuella behov och allmänhetens bästa var och är motorn då man opererar med utopiska koncept och utopisk konst.

Romanen pekar mot framtiden också genom sina intermediala experiment som bryter upp den välkända realismen och som samtidigt skapar nya sammanhang; intermedialiteten bidrar till att göra texten ”nyrealistisk”. Det uppstår sprickor i texten som gör de utopiska möjligheterna (det som Bloch kallar ”Vor-Schein”) synliga. *På Kanaanexpressens* intermedialitet skapar en relation mellan verklighet och utopi, mellan nuet och framtiden. Det sker ofta med hjälp av heterotopier som fungerar som ”andra rum”, som ”motrum” till den textinterna verkligheten. Särskilt i sådana andra rum uppenbarar sig den moderna tidens dystopiska och utopiska potential.

KÄLLOR

- Adorno, Theodor W. 1990: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Ahlbäck, Pia Maria 2001: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Barck, Per Olof 1936: *Dikt och förkunnelse*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Berghahn, Klaus L. 1985: ”*L’art-pour-l’espoir. Literatur als ästhetische Utopie bei Ernst Bloch.*” I Heinz Ludwig Arnold och Thomas Bremer (red.), *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik* s. 5–20. München: Richard Boorberg.
- Bloch, Ernst 1959: *Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977: *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe 9*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1985: *Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Blomberg, Erik 1938: *Efter stormen – före stormen. Kulturkritik 1924–1938*. Stockholm: Tiden.
- Boye, Karin 1948: *Kallocain*. Stockholm: Bonnier.
- Brynhildsvoll, Knut 1991: ”Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*.” I Asmund Lien (red.), *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk institutt, Universitet i Trondheim 29. juli–3. august 1990* s. 411–421. Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- de Certeau, Michel 2006: ”Praktiken im Raum.” I Jörg Dünne och Stephan Günzel (red.), *Raumtheorie* s. 343–353. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

- Diktonius, Elmer 1932: *Janne Kubik. Ett träsnitt i ord*. Helsingfors: Schildt.
- Ekman, Michel 2000: "Modernisterna i kritik och debatt." I Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* s. 115–122. Helsingfors/ Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.
- Enckell, Olof 1949: *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism (II)*. Helsingfors: Mercator.
- Fjelkestam, Kristina 2002: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Foucault, Michel 1986: "Of Other Spaces." *diacritics* 1/1986: 22–27.
- Foucault, Michel 2005: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Fridell, Lena 1973: *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918–1929 och i Hjärtats Pantomim*. Göteborg: Göteborgs universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Fromm, Erich 2005: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*. Ulm: Ullstein.
- Gillmayr-Bucher, Susanne 2013: *Erzählte Welten im Richterbuch. Narratologische Aspekte eines polyfönen Diskurses*. Leiden: Brill.
- Gnüg, Hiltrud 1999: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam.
- Hasselmann, Kristiane, Sandra Schmidt & Cornelia Zumbusch (red.) 2004: *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Hirdman, Yvonne, Ebba Witt-Brattström & Margaretha Fahlgren 1996: "Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna." I Elisabeth Möller-Jensen (huvudred.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen 1900–1960* s. 373–378. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Holmqvist, Bengt 1951: *Modern finlandssvensk litteratur*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Holmström, Roger 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945*. Hangö: Schildts.
- Karkama, Pertti 1995: "Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons." I George C. Schoolfield och Laurie Thompson (red.), *Two Women Writers from Finland. Edith Södergran (1892–1923) and Hagar Olsson (1893–1978). Papers from the Symposium at Yale University, October 21–23, 1993*. Edinburgh: Lockhart Press.
- Lefebvre, Henri 2006: "Die Produktion des Raums." I Jörg Dünne och Stephan Günzel (red.), *Raumtheorie* s. 330–342. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Levitas, Ruth 1990: *The Concept of Utopia*. New York/ London: Syracuse University Press.
- Meurer-Bongardt, Judith 2011: *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Meurer-Bongardt, Judith 2013: "Ernst Bloch: Ein marxistischer Humanist." *Bloch-Almanach* 32/2013: 133–147.

- Meurer-Bongardt, Judith 2013: "Varför Hagar Olsson? Varför utopi?" *Finsk Tidskrift* 5/2013: 55–64.
- Meurer-Bongardt, Judith 2015: "Nachwort." I Hagar Olsson, *Im Kanaan-Express*, aus dem Finnlandschwedischen übersetzt und herausgegeben von Judith Meurer-Bongardt s. 168–188. Wuppertal: Arco.
- Mieth, Corinna 2003: *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen/ Basel: Francke.
- Morson, Gary Saul 1981: *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Morton, A[rthur] L[eslie] 1969: *The English Utopia*. London: Lawrence & Wishart.
- Müller, Jürgen E. 2009: "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte". I Jörg Helbig (red.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiet* s. 31–40. London: Schmidt.
- Olsson, Hagar 1925: *Ny generation*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1928: "Ett försvarstal." *Nya Argus* 4/1928: 61–63.
- Olsson, Hagar 1929: *På Kanaanexpressen*. Helsingfors: Holger Schildt. (= PK)
- Olsson, Hagar 1947: "Den internationella författarvärlden och vi." *Nya Pressen*, 26.6.1947.
- Olsson, Hagar 1948: *Jag lever. En studie i det mänskliga*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1953: *Tidiga fanfarer*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1955: *Ediths brev*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Pettersson, Torsten 1986: "Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen." I Sven Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* s. 9–39. SSLS 537. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Pinthus, Kurt (2005): "Zuvor. (Berlin, Herbst 1919)." I Kurt Pinthus (red.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, 33. upplagan. Hamburg: Rowohlt.
- Rees, Ellen 2005: *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*. London: Norvik Press.
- Rothe, Wolfgang 1979: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt/ Main: Klostermann.
- Seeber, Hans Ulrich 1983: "Bemerkungen zum Begriff der Gegenutopie." I Hans Ulrich Seeber och Klaus L. Berghahn (red.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart* s. 163–171. Königstein: Athenaeum.
- Svensson, Helen 1973: "'Först och främst människa' – Hagar Olsson och könsrollerna." *Horisont* 6/1973: 6–13.
- Vollmer, Hartmut 2003: "'Rote Sehnsucht' rinnt in meinen Adern'. Dichterinnen des Expressionismus. Versuch einer literarischen Standortbestimmung." I Walter Fähnders & Helga Karrenbrock (red.), *Autorinnen der Weimarer Republik* s. 39–57. Bielefeld: AISTHESIS.

Wrede, Johan 1974: "Illusion – Utopi – Realism. Edith Södergran, Hagar Olsson och Finland omkring 1920." *Finsk Tidskrift* 7/1974: 273–282.
Zilliacus, Clas 2000: "Den modernistiska dikten", *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.

Författare

Judith Meurer-Bongardt, FD, universitetslärare och forskare, Universität Bonn,
Nordiska språk och litteratur
(judithmb[at]uni-bonn.de)

Bilaga



"Självporträtt" av Yva



Eiffeltornet med Citroën-reklam



Francis Bruguière: *The Way* (1929)



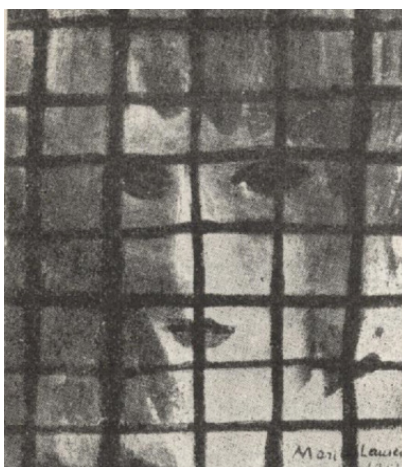
Georg Muche: "Atelier in der Silberkugel" (1924)



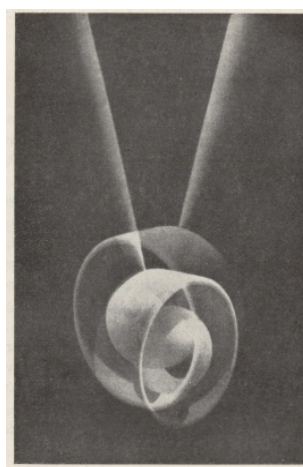
Max Burchartz: "Lotte (Auge)" från 1928



Folkwangschule Fotoklasse: "Negerkopf"



Marie Laurencin



Hannes Maria Flach



Självporträtt av Hannes Maria Flach

VESA HAAPALA

Kokoelmakokonaisuuden analyysi tutkimuksen testaajana Tapausesimerkkinä Edith Södergranin *Framtidens skugga* (1920)¹

Tarkastelen artikkelissani, kuinka kokoelmakokonaisuuden analyysillä voidaan haastaa tutkimuksellisia ideoita. Tutkimuskohteeni on modernistiklassikko Edith Södergranin runokokoelma Framtidens skugga (1920), jonka puhujia ja näiden muodostamia puhuja-asemia analysoin runo runolta. Analyysissäni arvioin ennen kaikkea Torsten Petterssonin Gåtans namn -teoksessa (2001) esittämää ideaa siitä, että Södergranin tuotantoon kuuluu olennaisesti tietoinen ja itseironinen leikki erilaisilla maailmankatsomuksilla ikään kuin ne olisivat konstruktioita. Tarkastelussani kokoelma paljastuu jännitteiseksi, eri katsomuksellisia näkökantoja rinnakkain asettelevaksi kokonaisuudeksi. Osoitan runoanalyysilläni, että Petterssonin idea kuvaa vain osittain Södergranin kokoelman jäsentymistä. Kokoelman viimeisessä osastossa totuus ja resignaatio syrjäyttävät itseironisen leikin. Samalla analyysini tarkentaa Södergran-tutkimuksessa vallalla ollutta näkemystä runoilijan tuotannon aatteellisesta ja tyyllisestä periodisoinnista.

Kokoelmakokonaisuuden problematiikka on Edith Södergranin tuotannosta tehdyssä vuosikymmenten mittaisessa tutkimuksessa miltei käsittelemätön aihe, samoin kuin se on yhä harvinaisuus kansainvälisessä poetiikantutkimuksessa.² Jo varhaisimmat laajat Södergran-tutkimukset, kuten Gunnar Tideströmin (1949) ja Olof Enckellin (1949) monografiat käyvät läpi Södergranin tuotannon teos teokselta ja tarkastelevat tyyllintutkimuksellisesti niille ominaisia piirteitä ja runotyypppejä. Silti niistä tai myöhemmistä Södergran-tutkimuksista ei löydy kokoelmakokonaisuuden analyysia painottavaa lähtökohtaa. Tilanne on erikoinen, kun ajatellaan, miten keskeinen yksikkö runokokoelma on modernistiselle lyriikalle. Modernistinen runous hyödyntää usein sarjallisuutta, samoin kuin se prosessoi runojen välisiä vastakohta-asetelmia ja muita yksittäistä runoa laajempia rakenteita luodakseen kuvan modernin ihmisen jännitteisestä olemuksesta ja maailmankatsomuksellisesta kamppailusta.

Södergran-tutkimus on ollut 1980-luvulle saakka historiallisbiografista, kirjailijakeskeistä³ tutkimusta. 1980-luvulta on alkanut tutkimuksen uudelleenarviointi ja Södergranin tuotannon lukeminen teksti- ja kontekstikeskeisen kirjallisuusteorian valossa. Valtaosaa Södergran-tutkimuksesta voi luonnehtia temaattiseksi. Temaattisuus merkitsee laajojen yleislinjojen piirtämistä kulloisenkin erityiskysymyksen taustaksi, olipa kyse sitten Södergranin tuotannon tarkastelusta sisältä käsin esimerkiksi apokalypsin, arkkityyppien tai luomistematiikan valossa (Hedberg 1991; Evers 1992) tai tuotannon kytkeminen aikansa kirjallisiin

¹ Analyyseissa *Framtidens skugga* lyhennetään muotoon FS. Runositaattien sivunumerot viittaavat Södergranin runojen kriittiseen laitokseen *Dikter och aforismer. Samlade skrifter I* (Södergran 1990).

² Laajimpia tutkimuksia runon ja kokoelman suhteista on tehnyt Neil Fraistat (1985; 1986). Uudempaa tutkimusta edustavat kokoelmamallien orgaanisuutta ja konstruktivisuutta selvittänyt Dirk van Hulle (2006) sekä narratologisesta näkökulmasta lyyristä kokoelmaa lähestyneet Hühn & Kiefer (2011).

³ Nykynäkökulmaista, arkistotutkimuksesta ammentavaa metaelämäkerrallista tutkimusta tekee Agneta Rahikainen (2014).

(Schoolfield 1984; Brunner 1985), aatehistoriallisiin (Lillqvist 2003; Häll 2006) tai modernismiin liittyviin yhteiskunnallisiin, sukupuolta ja minuutta koskeviin diskursseihin (Suchslands 1990; Witt-Brattström 1997; Hackman 2000; Rahikainen 2014). Vaikka teosten kirjallisia ja rakenteellisia piirteitä on kuvailtu alusta saakka ja Södergranin tuotannon sisäiset ja intertekstuaaliset suhteet pääpiirteissään kartoitettu, ovat komposition ja kokoelmarakenteen kysymykset olleet tutkijoille toissijaisia. Tarkemmat rakenteeseen paneutuvat tutkimukset ovat keskittyneet ennen muuta Södergranin tuotannon säemuotoon (Lilja Norrlind 1981), kuvallisuuteen (Brunner 1985; Lillqvist 2001; Haapala 2003) ja myytteihin (Hedberg 1991). Lähinnä oma väitöskirjani (2005) on avannut tietä kokoelmakokonaisuuteen painottuvalle tutkimukselle, aiemmin jossakin määrin Holger Lillqvistin tutkimus (esim. 2001: 63–66).

Kokoelmakokonaisuus on tärkeä tutkimuskohde siksi, että se on modernistisen kirjoittamisen paradigma. Yhtä tärkeä se on siksi, että kokoelma on yksittäisten runojen ja tuotannon merkitysten kannalta ensimmäinen konteksti, joka asettaa kriteereitä sille, millaisia tulkintoja ja väitteitä kirjallisesta teoksesta ja sen osista voidaan perustellusti esittää. Hieman kärjistäen voidaan sanoa, että Södergran-tutkimuksen suurin ongelma on ollut sen suhde perustaan: runoilijan teoksia ei ole luettu tarkasti kokonaisuuksina, vaan tutkimus on tehnyt tulkintoja paljon summittaisemmista temaattisista tai ideologisista lähtökohdista käsin. Voimakkaasti tuotannon ulkoisia konteksteja painottavia tutkimuksia voi kutsua spekulatiivisiksi. Ne keräävät tarkastelun kohteiksi juuri ne runot, joita tarvitsevat saadakseen mieleisensä tulokset. Voimakkaimmin tämä näkyy joissakin feministisissä lähtökohdissa: tutkimuksellisten analogioiden tarkoitus on toki ollut tuoda klassikkoteksteistä esiin uusia piirteitä mutta yhtä lailla rakentaa tutkijan maailmankatsomuksellista positiota.⁴ Kun kiinnekohdaksi valitaan kokoelman rakenteista paljastuva maailma ja siinä jäsentyvät puhujasuhteet tai kuvalliset ja rytmiset ratkaisut, vältetään summittaisuuden vaaralta, joka uhkaa tuotannon ulkoisia konteksteja ja voimakkaasti tutkimusparadigmaa painottavaa lähestymistapaa.

Koska en voi yhden artikkelin mitassa käydä erityisen laajaa keskustelua siitä, miten kokoelmakokonaisuuden rakenteellinen kuvaus ja tulkinta kohtaavat aiemmat temaattiset tulkinnat, olen valinnut esimerkinomaiseksi keskustelukumppaniksi Torsten Petterssonin (2001) hedelmällisen ja tähänastista Södergran-tutkimusta radikaaleimmin haastavan ajatuksen itseironiasta mallina, joka jännittää Södergranin tapaa hahmottaa teoksiaan.

Pettersson tutkii teoksessaan *Gåtans namn* (2001) yhdeksää suomenruotsalaista modernistia, joiden tuotannosta hän nostaa esiin keskeisiä aatteellisia ja emotionaalisia peruskuvioita. Södergranin kohdalla Pettersson pyrkii kyseenalaistamaan mallinnusta, joka on hallinnut Södergranin tuotannosta tehtyä tutkimusta. Tideströmistä (1949) alkaen

⁴ Kaikkein spekulatiivisin on Ebba Witt-Brattströmin monografia *Ediths jag* (1997). Witt-Brattström rakentaa konteksteja tuotannosta irralleen poimittujen runojen ympärille ja identifioi Södergranin tulkinnallisten analogioiden avulla useisiin aikalaisteksteihin. ”Som om” -metodilla Södergranista tulee muiden muassa uusi nainen, venäläinen naisrunoilija, nietzscheläinen strategi ja modernismin messias.

Södergranin tuotanto on jaettu kolmeen tyylliseen ja aatteelliseen periodiin. Ensimmäiseen kuuluu Södergranin esikoisteoksen *Dikter* (1916) impressionistinen ja symbolistinen tyyli, jota hallitsee temaattisesti luonto- ja rakkauslyriikka. Ensimmäiseen periodiin kuuluvat myös ne *Septemberlyran* -kokoelman (1918) runot, jotka on päivätty vuosille 1916 ja 1917. Samaan kauteen lasketaan postuumisti julkaistun *Landet som icke är* -kokoelman (1925) ensimmäisen osaston runot. Toinen periodi on ekspressionistinen maailmanparannuksen vaihe, jota leimaa vaikuttaminen Friedrich Nietzschen filosofiasta. Kausi kattaa kokoelmat *Septemberlyran*, *Rosenaltaret* (1919) ja *Framtidens skugga* (1920) sekä kaksi keskimmäistä osastoa kokoelmasta *Landet som icke är*. Tässä periodissa korostuu luomisproblematiikka ja metapoeettisuus sekä pyrkimys nietscheläiseen arvokritiikkiin. Kolmas periodi muodostuu kymmenestä runosta, jotka Södergran kirjoitti viimeisenä vuotenaan. Ne muodostavat *Landet som icke är* -kokoelman neljännen osaston. (Tideström 1949: 400–402; Hedberg 1991: 27–28; Evers 1992: 16; Pettersson 2001: 27.) Vaikka periodisoinnin rajanvedoista ja sisällöistä on keskusteltu toistuvasti kolmen viime vuosikymmenen aikana (ks. esim. Jones & Branch 1992; Broomans et al. 1993; Lillqvist 2003; Haapala 2005), Petterssonin tulkinta valottaa Södergranin tuotantoa uudesta näkökulmasta. Hänen mukaansa tuotantoa luonnehtii kauttaaltaan katso-muksellinen kahtalaisuus:

Å ena sidan gestaltar hon en åskådning – och ofta med stor kraft – men å andra sidan undergräver hon den genom en självvirkonisk hållning, som kan få åskådningen att framstå som en medvetet konstruerad tankelek (Pettersson 2001: 27).

Pettersson ei siis ajattele, että runoilija siirtyisi syvästi omaksutusta aatteellisesta painopisteestä ja periodista toiseen, vaan että Södergranin tuotannossa olisi jatkuvasti kyse tietoisesta leikeistä erilaisilla katsomuksilla. Petterssonin ajatus Södergranista erilaisten maailmankatsomuksellisten roolien kirjoittajana ja kyseenalaistajana on innostava tulkinnallinen avaus. Kuitenkaan näkemys Södergranin itseironiasta ja tietoisesti konstruoiduista ajatusleikeistä ei tunnu täysin luontevalta, kun tarkastellaan Södergranin kokoelmia kokonaisuuksina. Tarkoitukseni on haastaa ja täsmentää Petterssonin tulkintaa paneutumalla Södergranin kuuluisaan kokoelmaan *Framtidens skugga*, josta Pettersson nostaa Södergrania koskevan tutkimuksensa otsikon ”Lekarnas lek”.⁵

Pettersson käy monografiansa yhdessä luvussa läpi Södergranin runoteokset. Siksi hänen analyysinsä *Framtidens skugga* -kokoelmasta jää pakostakin yleisluontoiseksi (2001: 52–56). Hän kohdistaa huomionsa 17 runoon, eikä runojen yksityiskohdissa viivytä pitkään. Pettersson kommentoi ensimmäisestä ja toisesta osastosta kummastakin kuutta runoa ja kolmannesta osastosta viittä runoa. Itse analysoin kokoelman puhujarakenteen jäsentymistä runo runolta edeten. Näin voin vastata perusteellisesti Petterssonin ajatukseen itseironian säätelemästä tietois-

⁵ Petterssonin esitystä ei ole haastettu ennen omaa väitöskirjaani, jossa polemisoin Petterssonin tulkintaa etenkin Södergranin ensimmäisen kokoelman osalta (ks. Haapala 2005: 441–446).

ta ajatusleikistä ja esittää oman tulkintani. Kuljetan Petterssonin tulkintaa omani rinnalla ja teen lisäyksiä, jotka osoittavat, että Petterssonin väite itseironisesta leikistä on vain osittain oikeutettu. Näkökulmani on ennen kaikkea runojen puhujien asemassa, puhujien edustamisessa katsomuksissa sekä runojen ja osastojen välisissä suhteissa.

Oma analyysini sekä haastaa Petterssonin idean että myös tarkentaa näkemystä Södergranin tuotannon kolmesta vaiheesta. Osoitan, että tarkka kokoelmakomposition analyysi kykenee kuvaamaan kirjallista tuotantoa ja haastamaan tulkintoja. Näkökulma ei ole pelkästään rakenteellinen. Se antaa hyvät lähtökohdat arvioida, miten Södergranin runokieli toimii temaattisesti ja ideologisesti. Se tarjoaa temaattiselle tutkimukselle tilaisuuden tarkastella tuloksiaan. Menetelmän varjopuolena on, että yleisluonteisessa kuvauksessa en voi kovin yksityiskohtaisesti paneutua kokoelman yksittäisiin runoihin ja niiden monimerkityksisyyteen.

Miksi sitten lähdän liikkeelle kokoelmakokonaisuuden kartoituksessa puhujien tarkastelusta? Lähtökohta on hedelmällinen siksi, että puhujat ja eri tavoin roolitettut puheaktit tuovat selkeästi esiin kokoelman maailmaa määrittäviä suuria teemoja, kuten tulevaisuutta, valtaa, tahtoa, kuolemaa, rumiillisuutta, totuutta ja kohtaloa sekä niihin liittyviä näkökulmia. Temaattiset avainsanat asettuvat *Framtidens skugga* -kokoelman jokaisen osaston puheaktien horisontiksi eli runojen puhujat asemoivat itseään suhteessa niihin. Keskittyminen puhujarakenteisiin on nähdäkseni taloudellisin keino saada ote siitä, miten teoksen runot kuljettavat samoja teemoja eri suuntiin. Tällä tasolla on mahdollista ottaa kantaa myös Petterssonin esiin nostamaan katsomukselliseen leikkiin.

Analysoidessani puhujia käytän samanlaisia työkaluja kuin väitös-kirjassani, jossa tutkin Södergranin esikoisteoksen *Dikter* (1916) yksittäisten runojen puhujien ryhmittymistä laajemmiksi puhuja-asemiksi (Haapala 2005: 86–92; Haapala 2011: 57–78). Loin puhuja-aseman käsitteen heterogeenisten, puhujiltaan vaihtelevien runoteosten analyysia varten. Södergranin *Framtidens skugga* ei sisällä ilmeisesti yhtä ja ainoaa, läpi teoksen samana pysyvää puhujaa, vaan koko joukon vaihtuvia puhujia tai ainakin rooleja, joita kokonaisuus säätelee. Kokoelman hahmottamiseksi on näin ollen syytä katsoa, miten eri runojen puhujat asettuvat suhteessa toisiinsa. Puhuja-asemalla tarkoitan sitä, että itsenäisten runojen puhujat jakavat samankaltaisia arvoja, kokemuksia, valintoja ja suhtautumistapoja. Puhuja-asemat, jotka implikoivat käsitystä minuuden ja todellisuuden suhteista, syntyvät toisiaan lähellä olevista retorisisista asemoinneista. Puhuja-aseman käsite korostaa myös runojen sanaston ja kuvien organisoitumisen välisiä yhtäläisyyksiä (Haapala 2005: 91).⁶ Puhujuuden analyysiin lisäksi ja sen rinnalla erittelen teoksen osastojen sekä runojen välisiä jatkuvuuksia ja vastakohtaisuuksia.

Puhujakysymyksen jäsentämä, teksti- ja teoskokonaisuuslähtöinen otteeni tarjoaa aiempaa nyansoidumman kuvan sekä kokoelmarakenteen jännitteisyydestä että teoksen sijoittumisesta Södergranin tuotantoon.

⁶ Tarkemmin puhujuutta koskevista käsitteistäni ks. Haapala 2005: 77–94; 2011: 64–74. Otan tässä analyysissä käyttöön vain puhuja-aseman käsitteen.

Lähtökohtani tuo olennaisia tarkennuksia myös Petterssonin väitteisiin runon puhujasta. Petterssonin muutoin Södergran-tutkimusta haastava lähestymistapa ei erottele tarkasti runokokoelman sisäisiä puhetasoja ja runoilijaa toisistaan, vaan puhuu yleiskäsittein, etupäässä analyysien esseistisen tyyliä vuoksi.⁷

Framtidens skugga -kokoelman yleispiirteitä

Framtidens skugga (1920) on viimeinen kokoelma, jonka Edith Södergran ehti viimeistellä elinaikanaan. Teos on monella tapaa hätkähdyttävä: kuoleman, taiteen, elämänvoiman ja totuuden kysymykset kietoutuvat toisiinsa. Teos muodostaa tuotannon murtumapisteen. Yhtäältä siinä näkyvät aiemmasta tuotannosta tutut nietscheläisittäin värittyneet utopiat taiteen tulevaisuudesta, toisaalta siinä on näille vieras, henkilökohtaisempi juonne: kirjoittamisen merkityksen pohdinta sekä yritys sovittaa elämänhalun ja kuolemantietoisuuden jännitteet.⁸ Kirjallisuudentutkijalle kokoelma tarjoaa ennen kaikkea kiinnostavan mahdollisuuden pohtia edellä mainittujen elementtien jäsentymistä kokoelmakokonaisuudessa.

Framtidens skugga on jaettu kolmeen osastoon: Planeterna stiga, *Framtidens skugga* ja *Älvdrottningens spira och andra dikter*. Ensimmäisessä, kosmisiin sankarinäkyihin keskittyvässä osastossa on yhdeksän runoa, toisessa, elämän ja kuoleman jännitteeseen paneutuvassa osastossa kymmenen runoa ja viimeisessä, edellisten teemojen lisäksi kirjoittamisen merkitystä ja totuutta reflektioivassa osastossa kaksikymmentäkaksi.

Runotyypeiltään ja -muodoiltaan teos ei tuo mitään uutta Södergranin aiempiin kokoelmiin: se koostuu pääosin vapaarytmisistä runoista. Osa runoista on keskeisyyristä metalyriikkaa, osa roolirunoja tai sille läheisiä runomuotoja. Tyyllillisesti teos on melko yhtenäinen. Tyypillisin runo on yhdestä säkeistökokonaisuudesta koostuva lyyrinen runo, joka hallitsee Södergranin tuotantoa yleensäkin. Paikoin yhden säkeistökokonaisuuden runoa murretaan typografisesti katkosta ilmaisevilla fragmenttimerkinnöillä – tällöin kyse on joko runon puhujan epäröinnistä, asennoitumisen muutoksesta tai ekstaasista. Eniten fragmentoituvia runoja on kolmannessa osastossa ("*Älvdrottningens spira*", "*O du mitt hjärtas vidd...*", "*Extas*" ja "*Fyra små dikter*"). Ensimmäisessä ja toisessa osastossa fragmentoituvia runoja on yksi kummassakin, "*En gammal härskare*" ja "*Eros tempel*". Teoksen etenemisen myötä lisääntyvän fragmentoitumisen voi tulkita kuvaavan runojen intensiteetin kasvua ja puhujien voimistuvaa kokemusta. Yhden säkeistökokonaisuuden runotyypistä poiketaan vain runoissa "*Skaparegestalter*", "*Solen*",

⁷ Petterssonin ilmaisu "hon gestaltar en åskådning" viittaa Södergraniin runojen asenteen hahmottajana. Runotasolla ilmaisuja ovat "jagperson" ja "hennes individuella situation", jotka identifioivat puhujan naiseksi (Pettersson 2001: 54). Puhujan sukupuoli ei ole kaikissa kokoelman runoissa itsestäänselvyys.

⁸ Toki henkilökohtaisia ja metalyriisiä runojaksoja on Södergranin aiemmissakin kokoelmissa, mutta vakava runouden luonteen kysyminen, samoin kuin elämänhalun ja kuolemantietoisuuden jännite ovat uusia aihepiirejä.

”Nätet” ja ”Framtidens skugga”, joissa kussakin on kaksi säkeistöä, sekä runoissa ”Vattenfallet”, ”Vid soluppgång” ja ”Stjärnan”, jotka ovat kolmisäkeistöisiä ja kuvaavat tärkeitä valintoja ja voimakasta kohtalotietoisuutta.

Laajuudeltaan kahta ensimmäistä osastoa vastaavassa kolmannessa osastossa on tekstien sarjallista ryhmittelyä perättäisissä runoissa ”Hyancinten” (I–II) ja ”Fyra små dikter” (I–IV). Osaston nimiruno on pitkä katkelmallinen rooliruno, joka muistuttaa rakenteeltaan *Septemberlyran*-kokoelman (1918) päätösrunoa ”Fragment” ja jatkaa Södergranille tyyppillisten satuintertekstien hyödyntämistä.

Runomuotojen odotuksenmukaisuudesta huolimatta kokoelman kokonaisjäsenitys ja etenkin puhujien vaihtuvat roolit ovat tarkastelun arvoisia. Juuri puhujuudessa syntyy murros suhteessa Södergranin kahteen aiempaan, nietscheläisyyden innoittamaan teokseen.

Planeterna stiga: tulevaisuuden uhoa ja epäilyä

Ensimmäinen osasto *Planeterna stiga* koostuu pääasiassa kosmisista voimantunnon runoista, jotka ovat tuttuja Södergranin kokoelmista *Septemberlyran* (1918) ja *Rosenaltaret* (1919). Kuvastossa toistuvat planeetat, tähdet ja aurinko. Runojen puhujat tarkkailevat avaruuden ilmiöitä ja rinnastavat oman toimintansa ja odotuksensa niihin. Kuten osaston nimi antaa ymmärtää, kyse on nousevien ja vaeltavien tähtien kuvaamisesta. Taivaankappaleet vertautuvat luoviin tulevaisuuden ihmisiin. Runojen kuvasto on sotaisaa ja aggressiivista.⁹ Runojen puhujat ovat voimakkaita poikkeusyksilöitä, jotka kokevat päämääräkseen muovata elämää.

Puhujien ja puhetilanteiden määrittymisen kannalta osaston runot ovat abstrakteja. Yhdenkään runon puheaktia ei ole helppo sijoittaa konkreettiseen tilanteeseen. Pikemminkin kyseessä on joukko kirjallisia ääniä, jotka puhuvat taiteen ja muun henkisen elämän tulevaisuudesta profeettallisina äänenpainoin. Osasto on ylevän kokemuksen runollista hahmottelua, jossa retoriset puhuttelut ja puoleen kääntymiset niveltyvät osaksi uhoavaa itsemäärittelyä. Kokoelman nimessä esiintyvä kuva ”tulevaisuuden varjosta” näyttäytyy aavistuksena tulossa olevasta luomisen tilasta, jonka toteutumista odotetaan ja vahvistetaan.

Osaston kolme ensimmäistä runoa jakavat saman retorisen puhujaseaman eli ne luovat kuvan voittajasta, poikkeusyksilöstä. Avausrunon ”Mysteriet” puhuja eroaa ”muista ihmisistä” ja ”eilisestä”. Puhuja, ”tämän päivän” ihminen, lupaa muuttaa koko ihmiskunnan taivaasta saamansa miekan avulla: ”O du mitt goda svärd, som jag har fått / från himlen,

⁹ En voi paneutua kunnolla kokoelman intertekstuaalisiin ulottuvuuksiin, mutta mytologinen kuvasto hyödyntää voimakkaasti kirjallista perinnettä. Planeettojen sotaisuus ja tuhovoima viittaavat Marsiin, sodan jumalaan. Marsin tuhovoima muunnetaan kokoelmassa luovien yksilöiden voimaksi (”Fientliga stjärnor”, ”Skaparegestalter”). Runoilijan symbolina esiintyy kotka, joka edustaa mytologioissa Jupiteria (tai Zeusta), taivaan ja sen ilmiöiden jumalaa (”Beslut”, ”Blixstens trängtan”). Mytologisista jumaluuksista vain Eros mainitaan suoraan. Sekin on modernisti tulkittu vallantahdon henkilöitymä. Södergranin tapa käyttää mytologisia hahmoja tulee lähelle nietscheläistä allegoriaa (ks. Haapala 2005: 403–405).

jag kysser dig. / Du skall vila / innan jorden är en trädgård, där gudarna drömma / vid underbara bågare.” (FS, 135.) Toisessa runossa ”Tolerans” poikkeusyksilö on ”omaa lakiaan noudattava”, hänen kätensä ”tahtoo sortaa maahan sen mitä toiset pönkittävät”. Hän on ”voittaja” ja ”alittäjä”, kuten runon puhuja määrittelee tähtien leikistä syntyvää hahmoa. Kolmannen runon ”Makt” puhuja vahvistaa luodun aseman: ”Jag är den befallande styrkan. [...] Jag följer ingen lag. Jag är lag i mig själv. / Jag är människan som tager.” (FS, 136.) Runon puhuja jatkaa ensimmäisen runon puhujan profetallista asemaa kutsuessaan seuraajia: ”Var finnas de som följa mig?” Kysymyksen voi lukea itsekorostuksena, mutta siinä näkyy liki koko osastoon ulottuvan retorisen puhuja-aseman luominen: poikkeusyksilö määrittelee ensin omat ominaisuutensa kosmisella kuvastolla ja kutsuu sitten muita kaltaisiaan.

Kolmen ensimmäisen runon puhujaa on luontevaa ajatella yhtenä ja samana. Runoissa todentuu poikkeusyksilön asenne ja puheen tapa on yhtenäinen. Runot luovat vaihe vaiheelta (mysteerio, valta, toleranssi) vahvan puhujan aseman ja erilaisin puhutteluin kutsun sellaisena olemiseen. Ne myös muodostavat teoksen eksposition: esittelevät runojen maailman, sille keskeisen puhujatyypin ja kuvaston sekä puhujille keskeiset eleet ja tavoitteet (ks. Haapala 2012: 165–167; Phelan 2008).¹⁰

Neljäs runo ”En gammal härskare” tuo asennonvaihdon suhteessa kolmen ensimmäisen runon sekvenssiin. ”En gammal härskare” on jo nimensä mukaan rooliruno, toisin kuin aiemmat runot, joiden otsikossa puhujaa ei määritetä tarkasti. Otsikko osoittaa, että runossa puhuu vanha valtiast. Runon puhuja on rakentanut linnan valloittajille. Puhuja kääntyy ensin maan, sitten tulevaisuutta edustavien nuorten poikkeusyksilöiden puoleen¹¹:

[...]
Där melankoliska fönster stå
och tala om störtade öden,
där skolen I vandra unga, I icke darrande
människor av brons som jag. (FS, 137.)

Runo on edennyt samaan tapaan kuin osaston aiemmat runot, vanhan ja uuden vastakohtaa vahvistaen, lupauksena tulevaisuudesta. Puhuja on todennut, että nuoret ovat samaa pronssia kuin hän. Seuraavassa säkeessä sävy yllättäen muuttuu:

¹⁰ Olen tutkinut artikkelissani ”Teoskokonaisuuden poetiikkaa” (2012) runo-osastojen aloituksia ja kehystystä sekä osastojen muodostamia väitteitä. Aloitusta tai ekspositiota on tarkasteltu runsaasti myös narratologiassa. James Phelanin määrittelyssä kertomuksen ekspositio sisältää paratekstit sekä johdatuksen teoksen henkilöihin, miljööseen ja tapahtumiin. Ekspositioon lukeutuu myös taustan valaiseminen. (Phelan 2008: 197–198; ks. myös Richardson 2008.) Varsinkin pitkiä kertovia lyyrisiä runoja sekä muodoltaan ja temaattiselta jäsennykseltään tiukkaa formulaa noudattavia lajeja, kuten sonettia, on luettu narratologisen käsitteistön avulla (ks. Hühn & Kiefer 2011). Vaikka lyriikantutkimuksen asetelmia on usein hyödyllistä valaista narratologisella käsitteistöllä, ei esimerkiksi *Framtidens skugga* muodosta sellaista kertovaa kokonaisuutta, jossa narratologinen lähestymistapa olisi omimmillaan.

¹¹ Runossa on monia viitteitä Södergranin aiempaan tuotantoon, etenkin *Septemberlyran*-kokoelman (1918) päättävään runoon ”Fragment”, joka kuvaa nietscheläisittäin luoja-hahmojen tulevaisuutta ja jossa vuorten ja myrskyn kaltaiset ihmiset kulkevat läpi pyhäytyneen maailman.

Och edert bröst skall sjunga såsom en vårstorm,
 som piskar rutan med våta vingar.
 Saliga, skrattande fatten I med händerna en ny stjärna,
 då förmörkas edra drag, eder blick faller på jorden.
 Vilken kraft lägger denna arm i svärdet,
 som skall genomborra -----

 Unga bröst... varför är det så ljusst uti dig? (FS, 137.)

Tulevaisuuden hahmojen tarttuessa tähteensä heidän naurunsa vaihtuu synkkyydeksi ja katse painuu, ikään kuin tähti toisi mukanaan jotain synkkää ja väkivaltaista. Puhuja tajuaa voiman, jolla nuoret kamppailuun ryhtyvät, mutta silti murtava voima jää päämäärättömäksi. Epäröintiä ja kenties myös väkivaltaa merkitään kahden ja puolen säkeen mittaisella typografisella katkoksellä. Lopun kysymys on jopa pessimistinen ja kyseenalaistava: ”Unga bröst... varför är det så ljusst uti dig?” On kuin puhuja tahtois sanoa, ettei voimanponnistuksesta seuraa välttämättä mitään hyvää.

Miksi vanha valtiastuhon puhuttelee ”kevätkämyrskyn lailla laulavia rintoja” eli runossa aiemmin puhuteltuja voittajahahmoja näin? Miksi hallitsija ei enää ylistä heitä, vaan pikemminkin kysyy näkemäänsä epäillen valoisuuden syytä. ”En gammal härskare” -runon myötä kokoelmaan syntyy ristiriita: ehkä tulevaisuus ei ole aivan valoisa. Tulevaisuuden valoon lankeaa ensimmäinen varjo. Runon fragmentoitua typografinen muoto korostaa, että voimantunto vaihtuu epäilykseen, jopa hajoamiseen.

Osaston viides runo ”Fientliga stjärnor” jatkaa neljännen kriittistä ääntä. Sen voi tulkita muodostavan edeltäjänsä kanssa runoparin ja uuden puhuja-aseman, joka haastaa kolmen ensimmäisen runon uskoa tulevaan. Uusien yksilöiden symbolina esiintyneet tähdet saavat kielteisen merkityksen:

Fientliga stjärnor stiga.
 Evigt främmande, evigt fjärran
 söken I le mot varandra, bedragna av människotro.
 Varje stjärna har en isande blick.
 Varje stjärna är stolt och ensam i sin kraft
 och tror ej på stjärnors tinder.
 Varje stjärna vill förleda en att tro att hon är allt.
 Varje stjärna är säll som ingenting i världen.
 [...] (FS, 137.)

Katalogirunon puhuja ei paikannu pronominaalisesti, mutta selvää on, että hän ei ole yksi tähdistä, poikkeusyksilöistä. Osaston alun runojen jakama puhuja-asema eli voitokkaiden kosmologinen voimantunto ironisoituu. Puhujan mukaan voimakkaiden yhteisöllisyys on katteeton unelma, jota luonnehtii teennäisyys ja vieraus. Hän syyttää tähtiä solipsismista ja hybriksestä. Puhujan tuomio on, että tähtien halusta seurata maailmanpalo, tuho ja vallankäyttö: ”Varje stjärna vill sätta världen i brand med sin blossande / rand. / Varje stjärna kommer tågande som ett rött sken ur / fjärran / för att förstöra, äta upp, förbränna, utöva sin makt.” (FS, 137.)

Juuri puhujan kriittinen asenne yhdistää sen neljännen runon vanhaan hallitsijan asenteeseen. Tässäkin tapauksessa puhujat voi

tulkita yhdeksi ja samaksi. Molemmissa runoissa puhe on kuitenkin monimielistä. ”Fientliga stjärnor” -runon puhuja kritisoi tähtiä, mutta antaa arvostelulle erityisen ehdon kuvatessaan tähtiä määreellä ”bedragna av människotro”. Onko ”tähdissä” kyse samoista yksilöistä kuin kokoelman alussa, vai näennäisesti luovista yksilöistä, jotka ”yrittävät hymyillä toisilleen”? Tarkkaa vastausta on mahdoton antaa, mutta epäilyksen siemen tulevaisuuden mahdollisuuksia kohtaan on kylvetty. Petterssonin analyysi jättää kokonaan huomiotta kuvaamani jännitteen kahden puhuja-aseman välillä, vaikka hän keskittyy hetkeksi pohtimaan ”Fientliga stjärnor” -runon puhujaa ja tämän epäröintiä kosmisen näyn edessä (Pettersson 2001: 53).

Näiden kahden, osastoon jännitettä tuovan asemoinnin jälkeen palataan kuudennessa runossa ”Skaparegestalter” jälleen voittajan puheentapaan. Runon puhujalla on ”rautasydän”, joka ”pakottaa ihmisten merta”, muovaa ”ihmisten valtavaa massaa” ”iloksi jumalille”. Runo on antiteesi kahden edellisen runon asenteelle, mutta toisaalta se vahvistaa hyvinkin täsmällisesti ”Fientliga stjärnor” -runon kriittisen kuvan tähtien ylimielisyydestä. Näin kuudes runo voimistaa osaston dialektiset suhteet. Luojahahmot tulevat ivallisina kaukaisuudesta, juuri niin kuin edellisessä runossa on kuvattu: ”Vaggande i lösa sadlar komma vi / de okända, lätt-sinniga, starka. / Bär oss vinden fram? / Såsom ett hänskratt klinga våra röster ur fjärran, / fjärran...” (FS, 138.)

Osaston seitsemännen runon ”Wallensteinprofil” otsikko viittaa Friedrich Schillerin *Wallenstein* -näytelmätrilogiaan (1798–1799), jonka päähenkilö on kenraali Albrecht von Wallenstein. Schillerin draamat seuraavat kenraalin sodankäyntiä, häneen kohdistuvia valtajuonitteluja ja hänen traagista kuolemaansa. Södergranin runo on metalyyrinen muotokuva (”profil”), joka kuvaa pahojen voimien kohtaamista. Kyseessä ei ole pahuuden vastustaminen vaan sen kanssa liittoutuminen:

Natt som kommer, jag kastar boll med dig
– min hemska tärning.
Min hand är tung och orädd, med onda makter
driver den sitt spel, som aldrig vägra bistånd.
Min tärning faller ödestung.
Hell, maktens väg går genom underjorden.
Genom underjordens smalaste klippväg går den som
söker kransen som icke vissnar. (FS, 138.)

Vaikka ”Wallensteinprofil” on teoksen ensimmäinen varsinainen metalyyrinen runo, siinä ei kuvata niinkään konkreettista kirjoitustyötä kuin niitä ehtoja, joiden vallitessa kuolematon taide syntyy. Runon puhujan mukaan luominen vaatii vastavoimia, jotta päästään vallan tielle. Puhuja tervehtii pahan voimia ja uskoo, että tie kuolematomuuteen vaatii kulkemista manalassa.

Runo asettaa luomisen ehdoksi dialektisen vastakohtan. Puhuja edustaa osaston alun poikkeusyksilöiden muodostamaa puhuja-asemaa, mutta runossa myönnetään ensi kertaa, että napanheitto tulevaisuudesta merkitsee vaaraa myös puhujalle, poikkeusyksilölle. Vasta myöhemmin, kolmannen osaston runossa ”Hamlet”, nämä ajatukset syvenevät ristiriidoiksi ja kysymykseksi tulevaisuuskuvitelmien kestävydestä ja totuudesta. Runossa keskeisintä on sankarillinen affirmaatio ja kyky selviytyä kuiluista.

Kaksi seuraavaa runoa, jotka päättävät osaston, vievät manalasta takaisin kosmisiin näkyihin. ”Stjärnorna vimla” ja ”Planeterna” muodostavat neljännen ja viidennen runon tapaan parin. Asenteeltaan osaston kolmeen ensimmäiseen runoon rinnastuvat runot kuvaavat luomisen ekstaasia ja uuden ajan odotusta. Ne tuovat toiminnan ja tahdon rinnalle tunteen: ”mielettömyys”, ”uusi kaipuu” ja ”suuri onni” saavat ihmiset unohtamaan kaiken maallisen. Planeettojen tuloon liittyy ”autuus”. ”Stjärnorna vimla” on kuvaus siitä, miten uusia aika muuttaa ihmiset. ”Planeterna” -runossa luovien yksilöiden saapuminen nähdään ainoana mahdollisuutena, vain heidän tulevaisuutensa on viitotettu: ”Snabbare, raskare, obarmhäftigare, vältrande sig / i underbara öden, / rullar planeternas oräkneliga skara förbi / mot ett ljusst sken i väster – / möjlighetens enda utstakade väg” (FS, 139.)

Ensimmäisen osaston jälkeen voidaan kysyä, mikä merkitys tällaiseen järjestykseen asemoidulla ja eri suuntiin vetävien puhujien retorisella asemoinnilla on. Torsten Pettersson (2001: 53) esittää seuraavan yhteenvedon: ”Som helhet bygger denna avdelning sålunda ut det krön av självsäker förkunnelse som etablerades i *Rosenaltaret*.” Vastaus ei ole näin yksinkertainen. Varmaa on, että osasto asettaa vastakkain luovat poikkeusyksilöt ja tavalliset ihmiset, joilla ei ole edes ääntä. Jännitteisempi vastakkainasettelu vallitsee kuitenkin valloittajien eli luovien, nuorten yksilöiden (runot 1–3 sekä 6–9) sekä vanhan hallitsijan ja kriittisesti luomiseen suhtautuvan tähtien epäilijän välillä (4–5). Mikäli osastoa tulkitaan Petterssonin perusidean tapaan itseironisena roolileikkinä – tulkinta, jota Pettersson ei itse tee, vaan näkee osaston yksiäänisenä – voidaan todeta, että osasto kuvaa, kuinka usko taiteen tulevaisuuteen voi osoittautua yhtä hyvin katteettomaksi uhoksi kuin lunastettavissa olevaksi mahdollisuudeksi.

Yhtä lailla voidaan myös tulkita, että epäuskoisesti tulevaisuuteen suhteutuvat äänet edustavat pessimismiiä ja väsynyttä, vanhaa maailmaa. Asenteen puhemies on ”vanhan hallitsijan” roolihahmo. Tällöin pessimismiiä ja kritiikkiä edustavat runot 4 ja 5 eivät muodostaisi varsinaista kumoavaa vastaääntä vaan ideologisen taustan, joka voittajahahmojen kontrastiksi on osastoon kirjoitettu. Joka tapauksessa melko abstraktiksi jäävä ensimmäinen osasto antaa suuntaa seuraaville osastoille: tulevaisuus on luovien, mutta tulevaisuuden toteutuminen ei ole täysin varmaa.

Framtidens skugga: henkilökohtaiset runot ja kamppailu kuolemaa vastaan

Toisen osaston *Framtidens skugga* myötä kokoelmaan avautuu aivan toisenlainen maailma. Ihmiskunnalle runoillun tulevaisuuden ja erilaisten suhtautumistapojen abstrakti hahmottelu saa rinnalleen henkilökohtaisemmat säkeet elämästä ja sen rajoista. Henkilökohtaisuus tulee tässä ymmärtää suhteessa ensimmäisen osaston luonnoksiin tulevaisuudesta: nyt kyse on runoista, jotka ilmentävät keskeislyyristä, konkreettisia asioita ja tunnetiloja ilmaisevaa puhujaa, vaikka ensimmäisen osaston teemat jatkuvat tämän puhujan puheakteissa.

Kun ensimmäisessä osastossa muodostui kaksi toisistaan asenteeltaan eroavaa retorista puhuja-asemaa, toisen osaston runojen puhuja on ensimmäistä osastoa helpompi mieltää kokonaisuudessaan yhdeksi ja samaksi. Myös temaattinen painotus vaihtuu: kosmosta syleilevä uuden ja vanhan välinen jännite vaihtuu puhujan sisäiseksi kamppailuksi. Tässä kamppailussa elämää ja jatkuvuutta edustaa Eros eli luomisen, elämänvoiman ja vallantahdon personifikaatio. Sen vastakohta on elämän päättyminen kuolemaan. Voimien kohtaamispaikka on puhujan ruumis ja tajunta. Torsten Pettersson ei omassa tulkinnassaan kiinnitä huomiota tällaisiin puhujuudessa osastoittain tapahtuviin muutoksiin.

Henkilökohtaisen tason mukaan tuominen saa toisen osaston vaikuttamaan kokoelmakokonaisuudessa vaiheelta, joka kohdentuu ensimmäistä osastoa intiimimpiin ongelmiin, mutta myös valmistelee kolmatta osastoa, jossa edeltävät pyrkimykset kohtaavat ja joutuvat törmäyskurssille. Toisen osaston puhujan keskeinen tavoite on sublimoida oma kuolevaisuutensa ja ruumiillisuutensa siten, että kuolemassa olisi läsnä täyttymys ja autuus, ekstaasi. Avausrunon ”Framtidens skugga” puhuja toteaa:

Jag anar dödens skugga.
 Jag vet att våra öden ligga i hopar på nornornas bord.
 Jag vet att icke en droppe regn sig suger i jorden
 som icke är skriven i de eviga tidernas bok.
 Jag vet så visst, som att solen går upp,
 att jag aldrig skall skåda det andlösa ögonblick, då hon
 står i zenit.
 Framtiden kastar på mig sin saliga skugga;
 den är ingenting annat än flödande sol:
 genomborrad av ljus skall jag dö,
 då jag trampat all slump med min fot, skall jag leende
 vända mig bort ifrån livet. (FS, 140.)

Avausruno on kuin uusi ekspositio kokoelman sisällä. Sublimaatiosta huolimatta runossa ”tulevaisuuden varjon” kuvaan yhdistyy ensi kertaa kuoleman varjo, joka on puhujan kannalta lähempänä kuin runollisen tulevaisuuden muuttuminen todellisuudeksi. Syntyy uusi suunnanmääritys, joka tarkentaa ensimmäisen osaston tulevaisuuden merkitystä. Puhuja uskoo yhä runoiluun tulevaisuuteen, vaikka tietääkin, ettei tule koskaan itse näkemään sen kirkkainta hetkeä. Pettersson tulkitsee runoa samansuuntaisesti: ”Jagpersonen tror fortfarande på sitt historiska uppdrag men bereder sig på att själv lämna scenen innan den nya världsordningen inträder” (2001: 54). Puhuja tekee omalta osaltaan minkä voi: valmistaa elämästään taideteoksen, joka tuhoaa kaiken sattumanvaraisen.

Osaston toisessa runossa ”Du store Eros” puhuja kääntyy rakkauden jumalan puoleen ja ottaa näin etäisyyttä ensimmäisen runon tilanteeseen:

Du store Eros. Du andas bröllop.
 Men vad för bröllop?
 Sen jorden stätt, och åtrå vigd två kroppar samman,
 har blixten icke nått
 till människopanna.
 Denna blixtn slår,
 denna blixtn är allsmäktig,
 blixten gör med människobarnen vad den vill. (FS, 140.)

Runo jatkaa todellisuuden sublimointia uudesta näkökulmasta: kun osaston avausrunossa kohteena oli kuolema, on nyt kyseessä elämänvoima. Eros ei ole seksuaalisen rakkauden jumala. Puhujan mukaan ihmisten välinen eroottinen kaipuu on estänyt maailman alusta saakka Eroksen voiman kohtaamisen. Eros, joka puhujan mukaan ”hengittää häitä”, on mahdollisuuden, ei eroottisen ja fyysisen toiseen kiinnittymisen jumala. Sen kosketus on ”kaikkivoipa” ja se tekee ihmiselle ”mitä tahtoo”. ”Du store Eros” on kokoelman rakenteessa tärkeä runo, sillä se aloittaa toiseen ja kolmanteen osastoon hajautetun Eros-runojen sarjan. Runoissa puhuja kehittää ajatusta Erokselta uutena taiteellisenä jumaluutena.

Osaston kolmannen runon ”Vad är mitt hemland...” puhuja jatkaa ensimmäisessä osastossa muodostuneen poikkeusyksilön puhuja-asemaa. Runossa julistetaan puhujan henkisen todellisuuden yliveraisuutta:

Vad är mitt hemland? Är det det fjärran stjärnbeströdda
Finland?
Likgiltigt vad. Låga stenar, vältren er på flacka stränder.
Jag står på eder grå granit som på en visshet.
Du visshet, du skall alltid strö lager och rosor på min väg.
Jag är den gudom, som kommer med segrande ännu.
Jag är den sälla övervinnaren av det förflutna. (FS, 141.)

Puhujan abstraktiin jumaluusajatteluun yhdistyy paikallinen ja maantieteellinen oman paikan kysyminen (”Finland”, ”flacka stränder”, ”grå granit”). Konkreettinen paikallisuus jää tosin toissijaiseksi henkisen todellisuuden rinnalla, aivan kuten fyysinen kuolema ja eroottinen rakkaus kahdessa aiemmassa runossa.

Osaston neljäs runo ”Sällhet” jatkaa avausrunon teeman eli kuoleman kohtaamisen käsittelyä. Se on kuin lähikuva ”tulevaisuuden autuaasta varjosta”, jota ”Framtidens skugga” kuvasi. Puhuja kokee kuolemansa pian. Kuoleman syyksi annetaan autuus, tavanomaisen onnen ylittävä ilo: ”Jag dör – ty jag är alltför lycklig.” Runo noudattelee osastolle tyypillistä sublimation logiikkaa: kuolinsyy ei ole ruumiin voimien hiipuminen, vaan ilon tunne, jota ruumis ei kestä. Ristiriitaa runoon tuovat groteskit kuvat käärinliinojen puremisesta ja jalkojen kouristelusta: ”Av sällhet skall jag ännu bita i min svepning. / Min fot skall krama sig av sällhet i mina vita skor / och då mitt hjärta stannar – vaggas det in av vällust.” (FS, 141.) Tarkoitus on kuitenkin kuvata kuoleman kokemuksen voimakkuutta: sen autuus on nukkumista nautinnon huumaan (”vällust”), orgasmin kaltaista ilontäyteisyyttä ja hallinnan menettämistä.

Pettersson tulkitsee, että toisen osaston runojen puhujalla (”jag-personen”) on kaksi strategiaa kuolemaa vastaan: joko hän korostaa rajattomasti omia voimiaan tai nöyrytyy kuoleman edessä ja näkee sen tienä transsendenssiin (2001: 54–55). Oman tulkintani mukaan osastossa korostuu huumaava ekstaasin ja autuuden kokemus, ei niinkään puhujan konkreettinen voima. Osaston runoista ei löydy transsendenssia, johon kuolema olisi portti. Ainoastaan osaston viimeinen, kristillinen runo tekee tähän poikkeuksen. Sen sijaan voimantunnon runot itse muodostavat jonkinlaisen kvasitranssendentaalisen tilan, joka nousee näkyvän todellisuuden yläpuolelle.

Osaston viides, metalyyrinen runo ”Tantalus, fyll din bågare” kommentoi runon kirjoittamisen prosessia ja runouden asemaa ja arvoa. Se on asenteeltaan rinnakkainen ensimmäisen osaston viidennen runon ”Fientliga stjärnor” kanssa, sillä molemmat liittyvät haavekuviin epäilyksen. Runossa toistettu avainsana on ”omöjlighet”:

Är detta dikter? Nej, det är trasor, smulor,
vardagens papperslappar.
Tantalus, fyll din bågare.
Omöjlighet, omöjlighet,
döende kastar jag en gång kransen från mina lockar i din
eviga tomhet. (FS, 142.)

Otsikon kehotus ”Tantalos, täytä maljasi” on oksymoron, retorinen mahdollomuuskuvio. Se viittaa runon kirjoittamisen eli janon tyydyttävän maljan nauttimisen mahdollomuuteen. Puhuja kärsii Tantaloksen tuskia: kaiken lunastava runous on lähellä mutta saavuttamattomissa, aivan kuten myytissä vesi ja hedelmät pakenevat ikuiseen nälkään ja janoon tuomitun Tantaloksen ulottuvilta. Tämä metalyyrinen runo asettuu selkeästi osaston alun sublimateiota vastaan. Kuolema ei merkitse valoon yhtymistä, vaan oman voittajanmerkin, ”seppeleen” heittämistä ”ikuisen tyhjyyteen”. Puhuja tunnustaa, että kuolema tuhoaa taiteen ylevyyden ja lupaukset, tekee niistä jätettä (”trasor”, ”smulor”) ja banaaleja lappusia.

Runon puhujan voi oikeutetusti tulkita runojen laatijaksi, jopa kirjallisesti *alter egoksi*, kuten deiktinen kysymys ”Är detta dikter?” paljastaa. Hän ei näe työllään olevan todellista arvoa: se pysähtyy omaan mahdollomuuteensa. Tämä on selkeä murtuma voitonvarmuudessa. Edes runous ei välttämättä ole ikuista. Kuolema ja mahdollomuus pyyhkivät niin runoilijan kuin tämän aikaansaannokset tyhjyyteen.

Osaston kuudes runo ”Den förlorade kronan” jatkaa pessimististä valitusta ja alistuvia kysymyksiä sanastoltaan vain astetta ylevämmässä rekisterissä kuin edellinen runo. Puhuja kuvaa oman kutsumuksensa kadottamisesta syntyvää surua. Kaiken löydettyään hän joutuu ehkä tyytymään kohtaloonsa, kieltämään voittajan roolinsa ja oppimaan nöyryyttä:

Jag sörjer så som hade jag förlorat en sagokrona.
O alla drömmars krona,
skall detta bleka äne böja sig och resignera?
Jag har funnit allt.
Förvägra segraren, lär honom ödmjukhet? (FS, 142.)

Nämä kaksi runoa purkavat teoksessa voimalla luotua poikkeusyksilön ja voittajan kuvaa. Pettersson ei viittaa analyysissään sanallakaan näihin runoihin katsomuksellisen jännitteen luojina, mikä mielestäni paljastaa hänen tulkintansa valikoivuuden. Oman tulkintani mukaan ei ole perusteltu pitää tätä tulevaisuususkon ja kuolevaisuudenkokemuksen välistä jännitettä ironisena leikkinä tietoisesti tuotetuilla konstruktiolla. Pikemminkin toisen osaston runoissa tapahtuva oman kuolevaisuuden käsittely saa aikaan pysähtymisen, jossa aiemmin konstruoitujen roolien ja nyt hyvin arkisena näyttäytyvän todellisuuden välille repeää kuilu. Runojen tunnelma heittelee ekstaasista epätoivoon, ja puhujan paikoittainen epäröinti ja kysymykset alkavat heijastaa ohittamatonta ahdistusta.

Tässä paljastuvat tyhjyydenkokemuksina ilmenevän kuolemansairauden todelliset kasvot: runoudella ei ole voimaa luoda kuolemaa voittavia sa- tuja. Puhuja tiedostaa selvästi asian laidan: ”skall detta bleka änne böja sig och resignera?” (FS, 142.)

Kun ”Tantalus, fyll din bägare” ja ”Den förlorade kronan” mer- kitsevät voitokkuuden romahdusta, yrittävät osaston kolme seuraavaa runoa jälleen nousua hurmukseen. ”Eros tempel”, ”Solen” ja ”Nätet” luovat vastakohtan kahden edeltävän runon epätoivolle. ”Eros tempel” ja ”Solen” vievät takaisin sublimoituun todellisuuteen, puhujan henkilökoh- taiseen satumaailmaan, jossa ristiriidat lakkaavat. Puhujan kuolevaisuuden kokemus käännetään fantasiaksi Eros-jumalan ja feminiinisen auringon (”hon”) antamasta autuudesta, johon muilla ei ole osaa. On huomatta- va, että pelkkä fantasia antautumisesta riittää puhujalle, vaikka Eroksen vaatimukset, halu ja ajatukset jäävät tälle arvoitukseksi: ”Vad hans läppar bjuda, har ingen förstått, / vad han innerst tänker, vet ingen. [...] Vi känna ej hans lust – – – – –.” (FS, 142.)

”Eros tempel” vahvistaa ajatusta Erokselta tuntemattomana mut- ta voimakkaana jumalana, joka eroaa ”nuorten ruumiiden huolettomasta leikistä”. Antautuminen Erokselle merkitsee tulena olemista ja siten myös tuhoutumista, ja sitä puhuja tahtoo enemmän kuin mitään muuta: ”Vi Eros lekkamrater, vi vilja endast ett: / bli eld utav din eld och brinna upp.” (FS, 142.) ”Solen” -runon puhuja kuvaa vastaavaa kokemusta auringon syleilyssä: ”En gång / skall jag spinna mig in i solen som en fluga i bärnsten, / för eftervärlden blir det ingen klenod, / men jag har varit i sällhetens glödgade ugn.” (FS, 143.)

Osaston toiseksi viimeinen runo ”Nätet” muistuttaa ensimmäisen osaston runoja, jotka luonnostelevat valoisaa tulevaisuutta ja uutta yhteisöllisyyttä: ”Det finnes någonstädes gudar bakom de tätaste skogarna, / vi irrande människobarn vilja ingen annanstädes än dit. / Upp att söka framtidens flammande sol bortom skogen.” (FS, 143.) Runon puhuja esittäytyy jälleen profetallisena hahmona, nietscheläisin kuvin luotuna kalastajattarena, joka kokoaa opetuslastensa joukot verkollaan satupadolle, lähemmäs tulevaisuutta (ks. Nietzsche 1995: 331; Tideström 1949: 85; Haapala 2005: 377–378).

Osaston päättää ”Uppståndelsemysterium”, jonka alle on merkitty sulkuihin ”Tillfällighetsdikt”. Runo poikkeaa niin puhujan asenteen kuin kuvaston osalta jokaisesta kokoelman aiemmasta runosta. ”Tilapäisyys”¹² on ymmärrettävä osaston puhujan ottaman uuden asennon tai hetkellisen roolin perusteella. Runo tuo käänteen niin ekspressio- nistis-nietscheläiseen uhoon kuin joidenkin runojen pessimistiseen tulevaisuudennäkymään. Se osoittaa hetkeksi tien ulos tämänpuoleisen elämän dialektiikasta, jossa elämän merkityksettömyyden muuntaminen ylevöitetyiksi näyiksi on ainoa, mutta epävarma vaihtoehto. Samoin se kumoaa ahdistavan, kuolemaan päättyvän elämän ajatuksen.

¹² ”Uppståndelsemysterium” on kenties tilapäisruno *Framtidens skugga* -kokoelman toisessa osastossa, mutta se ennakoiki kolmannen osaston resignaatiota. Ennen kaikkea Södergranin viimeisenä vuotenaan kirjoittamien runojen kannalta sen suostuminen ylösnousemukseen ja ikuisuuteen on olennainen. Runo on ensimmäinen selkeästi kris- tillinen juonne Södergranin tuotannossa.

”Uppståndelsemysterium” on kristillinen lohdutuksen runo. Se päättyy ajatukseen kuolemattomuudesta ja ikuisesta elämästä, johon Jumala kutsuu lapsensa ja johon runon naishahmo suostuu:

[...]
 Kistan står i evighetens rum.
 Änglar sjunga: du Guds barn, Herren kallar dig.
 Det är tyst, aldrig skall sorgen lämna denna boning.
 Men den döda hör ropet:
 Ja, Herre, jag kommer, klingar hennes röst som ett eko
 genom alla himlar. (FS, 144.)

Kuolema ei ole runossa autuaan tuhoutumisen tai kivettymisen hetki, kuten osaston aiemmissa runoissa. Nyt kuolema pyhittyy: maailma muuttuu ”ikuisuuden huoneeksi”, jossa kuuluvat Jumalan, hänen lapsensa ja enkeleiden äänet, kun fyysinen elämä on päättynyt. Päätyykö osaston puhuja tarjoamaan itselleen ensi kertaa uskonnollisen lohdutuksen mahdollisuutta taiteen kuolemattomuuden näyttäytyttyä keinotekoisena? Näin tulkiten runo ennakoisi Södergranin viimeisenä elinvuotenaan kirjoittamien runojen tuonpuoleiseen suuntautumista. Merkintä ”Tillfällighetsdikt” voi olla kuitenkin myös ironinen kommentti siitä, että puhujalla on heikko hetki, jolloin hän ajattelee jopa kristillistä vaihtoehtoa.

Toisin kuin Pettersson esittää jo osaston alkua analysoidessaan (2001: 53), toisessa osastossa ei näy ekstaasin laukeamista resignaatioksi. Se esiintyy vasta epätoivottuna mahdollisuutena ”Den förlorade kronan” -runon kysymyksessä. En myöskään näe Petterssonin (2001: 55) tapaan, että osaston päättävän runon kuva tuonpuoleisesta täydentäisi kokoelman yritystä tuoda transsendenssi maan päälle. Pikemminkin osasto tarjoaa joukon jännittyneitä, aina yhtä tilapäisiä ja keskenään yhteismitattomia yrityksiä ratkaista kuolevaisuuden ongelma. Pettersson (2001: 55) myöntää yllättäen, että osaston puhujan ahtaassa tilanteessa ironia väistyy aiempaa voimakkaammin, joskaan ei kokonaan taka-alalle. Tähän Petterssonin tulkintaan voin yhtyä.

Älvdrottningens spira och andra dikter: illuusion murtuminen

Kolmannessa osastossa Älvdrottningens spira och andra dikter haetaan välitöntä irtiottoa toisen osaston lopun uskonnollisen runon maailmasta. Katsomuksellinen vastakkaisuus näkyy siinä, miten osaston aloitus, kolmena laajana fragmenttina etenevä ”Älvdrottningens spira” käsittelee ”Uppståndelsemysterium” -runon elämän ja kuoleman tematiikkaa. Osaston avaava minämuotoinen runo tarttuu sekin kuolevan naishahmon tilanteeseen, mutta tarjoaa aivan toisenlaista ratkaisua.

”Älvdrottningens spira” sisältää kokoelman runoista runsaimmin satuelementtejä. Kyseessä ei kuitenkaan ole satu, vaan etäännytetty kuvaus olemassaolon kamppailusta. Tämä rooliruno dramatisoi arkusaan makaavan, hädin tuskin elossa olevan naishahmon ajatukset tai sisäisen puheen. Runossa vastakkain ovat kuviteltu rakkaus ylläpitäjineen ja kuolema. Lyhyesti sanoen runo on elämän ja kuoleman välimaastossa uinuvan puhujan fantasia paluusta elämään.

Kun toisen osaston viimeisen runon äänet kuuluvat Jumalalle, enkeleille ja Jumalan lapselle ja tilana on huone, hallitsevat tätä runoa naishahmon ”rinnan äänet”. Siinä kuuluu keijukaiskuningattaren huilunkaltainen puhe sekä keijujen sanat puutarhassa: ”Till älvdrottningen, till älvdrottningen! skriar det ur ditt / bröst. / Älvdrottning, älvdrottning, svara mig på blanka dagen.” (FS, 147.)

Runon kaksi ensimmäistä fragmenttia kuvaavat naisen herättämisyrityksiä. Sulhanen epäonnistuu ja menettää uskonsa. Pelastajaksi tulee keijukaiskuningatar joukkoineen. Kuningattaren elähdyttämä puhuja saa lopulta takaisin myös sulhasensa. Sulhanen vahvistaa uudelleen liittonsa naisen kanssa. Runo kolmas fragmentti on sulhasen ja runon naishahmon eroottinen vuoropuhelu, jossa syntyy lupaus läheisyydestä.

Ebba Witt-Brattström (1997: 330–332) tulkitsee runon allegoriaksi naisruumiista. Hänen mukaansa runon keskeinen ajatus on, että naissubjekti pysyy kuolleena niin kauan kuin se antaa objektivoida itsensä kulttuurisin klisein. Sadunomaisen runon voi kuitenkin lukea kokoelma-kontekstissa allegoriana runouden ja siinä luonnosteltujen hahmojen kyvystä herättää naishahmo eloon ja toteuttaa hänen fantasiansa elämän jatkumisesta. Näin tulkittuna runo jatkaa toisen osaston avaamaa yritystä löytää runoudesta lääke kuolevaisuuteen. Asia tulee erityisen hyvin esiin runon loppufragmentissa, naishahmon lausumassa repliikissä. Kuoleman kohtaamisen ajatus siirretään syrjään elämän voiman kuvilla:

Denna ring skall glänsa evigt på mitt finger som ett
minne. Kunna vi ännu dö?
Det är svårt att tro det. Livet flyter med violfärgade
vågor.
Man kan ej tro att blixten kan bryta ned ett tjockt träd
med titaniskt buller. (FS, 148.)

Miksi tällainen fantasia on sijoitettu teoksen päättävän osaston alkuun? Ensi kertaa kokoelmassa on läsnä fyysinen eroottisuus henkisempien elementtien rinnalla. Viimeisen osaston alussa runojen puhujat tekevätkin kaikkensa kumotakseen elämän ja kuoleman välisen rajan tai pikemminkin yrittävät lykätä sen kaukaisuuteen. ”Älvdrottningens spira” -runossa sulhasen rakkaus kuitenkin osoittautuu riittämättömäksi. Naishahmo toki tunnistaa sulhasensa hellät ja eroottiset kosketukset, tai äidilliset kosketukset, kuten Witt-Brattström tulkitsee (1997: 331), mutta vasta kuningattaren voima palauttaa hänet takaisin elämään. Näin runossa kietoutuvat toisiinsa sukupuolten välinen eroottinen voima ja fantasian Eros eli feminiiniseen aurinkoon vertautuva keijukaiskuningatar. Runo ylittää kokoelman Eros-runojen tapaan uskon (hetero)seksuaalisen rakkauden voimaan.

”Älvdrottningens spira” -runon jälkeen kolmas osasto jatkaa aiemmissa osastoissa esiintyneiden puhetilanteiden ja teemojen variointia. Monin kohdin se vahvistaa uskoa luomisvoimaan ja taiteelliseen ekstaasiin, mutta toisaalta usko runouteen ei ole ehdotonta. Osaston runot eivät muodosta selkeää synteisiä, joka sovittaisi toisessa osastossa syvenneet ristiriidat ja eri suuntiin vetävät näkemykset. Päinvastoin, kokoelman loppua kohden epäröinti lisääntyy. Toisaalta illuusioiden murentuessa lopullisesti osastoon syntyy aiemmin näkemättömiä asennonvaihdoksia ja resignaatiota, joka toisessa osastossa nähtiin lähinnä alistumisena.

En käy seuraavassa lävitse osaston jokaista runoa yhtä tarkasti kuin kahden ensimmäisen osaston kohdalla, sillä käsiteltävät runot, joita on yli kaksikymmentä, toistavat pitkälti aiempien osastojen asetelmia. Sen sijaan keskityn päälinjoihin ja murtumakohtiin, jotka paljastavat, mistä kokoelman laajimmassa osastossa on kyse.

Kolmannen osaston runot voidaan jaotella edelleen pääosin kahteen puhuja-asemaan: voitokkaiden ja tulevaisuutta luovien puhujien puheenvuoroihin sekä runouden mahdollisuuksia pohtiviin metalyyrisiin runoihin. Kolmas osasto on sekoitus ensimmäisestä osastosta tuttuja abstrakteja konstellaatioita ja roolirunoja sekä toisessa osastossa mukana tulleita henkilökohtaisempia runoja. Aluksi pääosassa ovat poikkeusyksilöiden puhumat runot. Ne alkavat heti osaston toisesta runosta ”Vattenfallet”, joka käynnistyy puhujan luomisahdistuksen kuvauksella ja kysymyksillä omasta tulevaisuudesta, mutta vaihtuu vähitellen nautintoon ja hurmaan.

Kolmannesta runosta kuudenteen kyseessä on toisessa osastossa alkanut Eros-runojen sarja ”Eros hemlighet”, ”Eros skapar världens ny”, ”Blixten” ja ”Instinkt”. Runot kuvaavat androgynin jumaluuden voimaa ja puhujan kohtaamisia Eroksen kanssa: ”Jag känner dig, Eros – / du är icke man och kvinna / du är den kraft, / som sitter nedhukad i templet, / för att resande sig [...] / slunga ut förkunnelsens träffande ord över världen / ur det allsmåktiga templets dörr.” (FS, 149.)

Eros-sarjan teemoja jatkavat ekstaasia, valtaa, voitokasta ruumista ja tulevaisuuden yksilöitä kuvaavat runot 7–11 eli ”Ensamhet”, ”Den starkes kropp”, ”Aning”, ”Vid soluppgång” ja ”O du mitt hjärtas vidd...”. Runoissa toistuvat eri variaatioin kokoelmassa esitetyt ratkaisut ruumiillisuuden ja kuolevaisuuden kysymyksiin: ruumis ja kuoleman kokemus muunnetaan ylimalleiksi, kosmisten voimien ja mysteereiden kohtaamispaikoiksi. Runojen puhujan voi ajatella jatkuvasti yhdeksi ja samaksi. Kun aiemmissa osastoissa poikkeusyksilö, voitokas puhuja, vielä odotti pääsyä jumalten seuraan, alkaa saman puhuja-aseman jakava puhuja kolmannessa osastossa muuttua jumalaksi. ”O du mitt hjärtas vidd...” päättyy paljonpuhuvasti sanoihin: ”Jag är en gud i vilken ovädren rasa, / med sugande ögon drager jag alla in i min själ” (FS, 152).

Kahdestoista runo ”Materialism” tuo muutoksen ekstaattiseen puheeseen. Se jatkaa edellisten runojen kuvastoa, mutta murtaa kuvia uuteen asentoon, illuusiot riisuvaksi reflektioksi. Siteeraan runon kokonaisuudessaan, sillä se tuo viimeiseen osastoon monia jännitteitä ja purkaa luotuja asemia:

För att icke dö måste jag vara viljan till makt.
För att undgå atomernas kamp under upplösning.
Jag är en kemisk massa. Jag vet så väl,
jag tror icke på sken och själ,
lekarnas lek är mig så främmande.
Lekarnas lek, jag leker dig och tror ej ett ögonblick.
Lekarnas lek, du smakar gott, du doftar underbart,
dock finnes ingen själ och har det aldrig funnits någon
själ.

Det är sken, sken, sken och idel lek. (FS, 153.)

Runon puhuja nimeää vallantahdon ("viljan till makt") elämänvoimakseen tai pikemminkin kuoleman estäjäksi.¹³ Valta on keskeinen käsite osaston viidessä "Materialism" -runoa edeltäneessä runossa ("Instinkt", "Ensamhet", "Den starkes kropp", "Aning", "Vid soluppgång"). Vallantahto ei ole Södergranilla sosiaalinen voima, vaan suuntautuu nimenomaan ruumiin sähköistämiseen kosmisilla energioilla. Siten se ehkäisee kuoleman. Vallantahto auttaa kestämaan atomien hajoamiskamppailun eli vie ajatukset pois oman yksilöllisyyden ja ruumiin hajoamisesta. Kolmannessa säkeessä runon puhuja ottaa aiempaa rationaalisemman kannan ja määrittelee itsensä "kemialliseksi massaksi". Tämä materialistinen näkemys on hänelle varmaa tietoa, ja se pohjustaa väitettä: "jag tror icke på sken och själ, / lekarnas lek är mig så främmande."

Säkeet ovat monimielisiä. Sielulla tarkoitetaan yleensä ihmisen tajuntaa tai aineetonta olemusta, joka pitää yllä henkisiä toimintoja ja ilmiöitä. Usein se käsitetään itsenäiseksi olennoiksi, jonka uskotaan kuolemassa eroavan ruumiista ja jatkavan olemassaoloaan. Tällaisen ajatuksen puhuja kieltää. Mutta onko runossa kyse pelkästään esimerkiksi kristillisen ikuisen sielun kieltämisestä ja sen ja runouden leikin vastakkainasettelusta, vai kieltääkö puhuja uskonsa myös runouden leikkiin? Varmaa on, että sekä "själ" että "sken" ovat puhujalle vieraita. Ne eivät voi taata pysyvää aineetonta identiteettiä, joka lisäksi puhujan mukaan on harhaa. Ainoa myönteinen tunnustus on, että puhuja uskoo olevansa kemiallista massaa.

Kokoelmakontekstissa sana "sken", varsinkin kun sitä täsmennetään sanoilla "lekarnas lek", ei tulkintani mukaan kuitenkaan viittaa pelkästään harhaiseen ajatukseen sielusta vaan myös runouteen ja sen hahmojen loistoon. "Sken" on kokoelmassa attribuutti, jolla kuvataan voitokkaiden hahmojen ohjautumista ainoaan oikeaan suuntaan ("vältande sig / i underbara öden, / rullar planeternas oräkneliga skara förbi / mot ett ljusst sken i väster – / möjlighetens enda utstakade väg." runossa "Planeterna", FS, 139). Toisaalta sillä luonnehditaan myös tähtien tuhovoimaa ja pettävyyttä ("Varje stjärna kommer tågande som ett rött sken ur / fjärran / för att förstöra, äta upp, förbränna, utöva sin makt." runossa "Fientliga stjärnor", FS, 137). "Eros tempel" -runossa (FS, 142) "meitä" eli voittajia kutsutaan nimellä "Vi Eros lekkamrater", jotka leikkivät Södergranin (1919/1996: 140) vallantahdoksi (*Wille zur Macht*) henkilöimän Eroksen kanssa. "Älvdrottningens spira" -runossa sulhanen hellittelee kuoleman voittanutta naishahmoa nimellä "Du leksakernas leksak" (FS, 147).

¹³ Tahdon käsite ("vilja") oli tuttu Södergranille Arthur Schopenhauerin ajattelusta, jossa tahto elää merkitsee samalla olemassaolon tuskaa. Luopuminen tahdosta tarkoittaa vapautumista elämän rajoituksista. Toinen, Södergranille luontevampi viitekohta tahdolle oli Nietzschen filosofia, jonka Södergran otti ohjenuorakseen toisesta kokoelmastaan alkaen. Nietzsche kehitti Schopenhauerin pessimististä filosofiaa ja nimesi elämän perusvoimaksi tahdon valtaan (*Wille zur Macht*). Nietzschen mukaan kaikki elävä tahtoo valtaanpääsyä. Tahtominen ei ole kielteinen käsite, kuten Schopenhauerin filosofiassa, vaan myönteistä voimaa, elämän luonne: "Vain siinä, missä on elämä, on myös tahtoa: mutta ei vain elämäntahtoa, vaan [...] vallanttahtoa" (Nietzsche 1883–91/1995: 156). Södergran täsmentää kirjeissään, että hänen runoutensa Eros on juuri tämä nietzscheiläinen *Wille zur Macht* (Södergran 1919/1996: 102–103, 140).

Runon jatko vahvistaa kaksoisasetelmaa. Sielu ja runous ovat olennaisia esteettisen, ruumiillisia aistimuksia tarjoavan ja kokoavan voimansa vuoksi: puhuja ryhtyy leikkien leikkiin, vaikkei usko siihen hetkeäkään. Olennainen paljastuu puhuttelussa: ”du smakar gott, du doftar underbart”. Välittömiä, miellyttäviä aistimuksia kuvaavan säkeen jälkeen tulee sana ”dock”. Se kääntää ajatuksen jälleen siihen, ettei puhuja usko minäkäänlaisen, ei edes runollisen performanssin tuottaman autenttiseen identiteettiin: ”dock finnes ingen själ och har det aldrig funnits någon / själ.” Sielu on retorisesti painokkaan viimeisen säkeen mukaan aina vain harhaa ja leikkiä (”idel lek”).¹⁴

Leikkiä, jossa pyritään kuolemattomuuteen ja loistoon, varjostaa epäusko. ”Leikkien leikki” on kaksoisside, joka syntyy sekä pyrkimyksestä kuolemattomuuteen (”själ”) että loistoon (”sken”). On tärkeää huomata, että ”Materialism” on kokoelman viimeinen runo, jota Pettersson analysoi. Samaan tapaan kuin oma tulkintani runosta, hänen tulkintansa korostaa ironisuutta: ”Materialism” asettaa toivon tuonpuoleisesta elämästä ironiseen valoon, mutta samoin se ironisoi nietscheläistä vallantahtoa valittuna ja vakaumuksellisena elämänasenteena. Sekin on vain tietoista leikkiä. (Pettersson 2001: 56.)

Voidaan syystä kysyä, miksi Pettersson lopettaa kokoelman tulkinnan tähän? Luultavasti paras selitys asialle on se, ettei Petterssonin kuvausmalli enää riittävästi selitä teoksen loppuosaa, jossa synkän itseironian korvaavat muunlaiset suhtautumistavat.

Koska epäily leikkien leikin näennäisyyttä kohtaan esitetään kokoelman yhdessä metalyysisimmässä runossa, ei epäily ole lähtökohdiltaan ulkoistettua, jollekin roolihahmolle osoitettu asennoitumistapa. Kamppailu runouden mielekkyyden ja mielettömyyden välillä siirtyy yhä voimakkaammin kokoelman henkilökohtaisimpiin runoihin. ”Materialism”-runosta lähtien voiman juhlinta säröilee kokoelmassa yhä pahemmin, vaikka jo seuraava runo ”Extas” pyrkii takaisin autuuden piiriin. Runon puhuja julistaa koko muun maailman tuomitukseksi, koska se ei pysty kuulemaan autuuden ääniä ja kokemaan ekstaasia. Puhuja kuvaa ekstaasia liki samoin sanoin kuin ”Materialism”-runon puhuja atomien hajoamiskamppailua: ”genom mina läppar strömmar hettan av en gud, / alla mina atomer äro åtskilda och stå i brand...” (FS, 154.)

”Extas” on malliesimerkki siitä kvasitranssendentaalisesta suuntautumisesta, joka hallitsee Södergranin kokoelmia *Septemberlyran*, *Rosenaltaret* ja osin kokoelmaa *Framtidens skugga* (ks. Haapala 2005: 316–318). Usko ekstaasiin alkaa kuitenkin murtua. Vahvintakin ekstaasin kuvausta reunustaa tietoisuus kuvittelun illusorisuudesta. Petterssonin ajatus siitä, että ”Materialism”-runon puhuja suhtautuu ironisesti nietscheläiseen filosofiaan, on hieman puutteellinen. Vaikka jotkin Södergranin runot voi oikeutetusti tulkita itseironisiksi, on Nietzsche

¹⁴ ”Materialism”-runon valossa aiempienkin runojen ekstaasien uskottavuus alkaa säröillä. ”Eros skapar världens ny”-runon lopetus korostaa sokeuden leikkiä, jota usko vallantahtoon tarkoittaa. Siinä Eros, elämän johtava voima, personoidaan nuoreksi jättiläiseksi, jonka esittämä satu on sokea, vailla tunnistettavaa päämäärää: ”Den unga jätten anar ren den stora blinda saga, / han åter en gång spelar.”

mukaan taiteessa kyse nimenomaan halusta uskoa illuusioon, sillä taide auttaa ihmistä antamaan elämälle merkityksen, jota sillä ei annettuna ole.¹⁵

Älvdrottningens spira och andra dikter: totuus ja resignaatio

”Extas” -runoa seuraavassa runossa ”Hamlet” tulevaisuuden suunnan pohdinnalle antaa painoa kysymys totuudesta. Pako ekstaasiin ei tule enää kysymykseen:

Vad vill mitt dödliga hjärta? Mitt dödliga hjärta är tyst.
Mitt dödliga hjärta vill ingenting.
Här ligger hela jorden. Du vänder dig bort i kramp.
Ett trollspö har rört vid denna jord och den blev stoft.
Och där jag sitter på ruiner,
vet jag att du kommer, oförutsedda stund.
Jag vet att du väntar bakom en reglad dörr,
att jag är nära dig och du kan räcka mig din hand.
Det finnes intet val för mig,
sanning, jag följer dig om du går i dimmornas land.
Sanning, sanning, bor du i likrum bland ormar och stoft?
Sanning, bor du där, där allt är vad jag hatar?
Sanning, lusa bedrägliga lyktor din väg? (FS, 154.)

”Hamlet” merkitsee käännekohtaa kolmannessa osastossa. Kyse ei ole pelkästä metalyriikasta, vaan puhujan eksistentiaalisesta suhteesta totuuteen. Tottuus on kokoelmassa aivan uusi sana ja samalla uusi eksistenssikategoria, johon puhuja olemistaan ja valintojaan suhteuttaa. Runon puhujan voi nähdä samantapaisessa tilanteessa kuin ensimmäisen osaston runon ”Wallensteinprofil” puhuja oli. Enää kyse ei ole siitä, että taide tarvitsisi vastavoimia, kuiluja ja pahuutta, noustakseen korkeuksiin. Kyse on itse totuuden kohtaamisesta ja seuraamisesta.

Kun William Shakespearen Hamlet esittää kuuluisan yksinpuhelunsa aluksi kysymyksen ”To be, or not to be, that is the question?” ja reflektoi kuolemaa ja itsemurhaa, Södergranin runon puhuja pohtii ”kuolevaisen sydämensä” tahtoa ja toteaa, ettei se tahdo mitään. Sille ei ole mitään, mihin suuntautua, sen maailma on tuhoutunut.

Tilanne pelkistyy kuvaan pölyksi muuttuneesta maasta ja kouristuneesta pois kääntymisestä. Taikasauva on pyyhkinyt kaiken tomuksi. Runon puhetilanteen voi tulkita juuri kääntymisen hetkenä. Aiemmin osastossa itseään manifestoineet voimat ovat rauenneet ja on aika nähdä totuus. Minä näkee elämänsä paljaana ja ensi kertaa kuin ulkopuolelta: ”Här ligger hela jorden. Du vänder dig bort i kramp.” (FS, 154.)

Runon loppua hallitsee totuuden apostrofien puhuttelu. Puhuja kuvaa totuuden ensin ”aavistamattomana hetkenä”, joka odottaa puhujaa ja joka on niin lähellä, että se voi koskettaa häntä. Tottuus on jotakin, jonka seuraamisesta puhuja ei voi kieltäytyä, merkitsipä se mitä hyvänsä.

¹⁵ Runouden kykyä ylevöittää olemassaolo voitaisiin kehitellä edelleen keskustelemalla Holger Lillqvistin väitöskirjan (2001) pohjalta esteettisen idealismin perinteestä ja siitä, kuinka Södergran käsittelee tämänpuoleisen ja transsendentin tai oman ajatuksen mukaan tämänpuoleisen ja kvasitranssendentaalisen suhdetta. Olen selvittänyt asiaa väitöskirjassani perinpohjaisesti suhteessa nietscheläiseen dityrambiin, jonka näen Södergranille ominaiseksi lajiksi (Haapala 2005: 135–140, 146–152).

Puhuja käsittää, että seuraaminen voi olla aivan muuta kuin kulkemista kohti yleviä kosmisia näkyjä. Totuus voi olla tekemisissä kuoleman ja kaiken sen kanssa, mitä puhuja vihaa. Puhetilanteen taustaksi aktivoituu kokoelman avausruno ”Mysteriet”, jonka puhuja tahtoi nietscheläisittäin polkea pienuutta ja taikauskon eli uskonnon käärmettä ja pistää sen pään miekalla puhki. Nyt tilanne on toinen.

Esittäessään kysymyksiä totuuden paikoista puhuja käyttää pitkälti samoja kuvia, joilla Nietzsche luonnehtii *Epäjumalten hämärä* -pamfletissaan kristinuskoa¹⁶, ”maanalaista”, käärmeiden pesistä ja katakombeista alkunsa saanutta uskontoa, joka korostaa ihmisten tasavertaisuutta (Nietzsche 1889/1995: 64). Runon kuvat usvien maasta, hautakammioista, käärmeistä ja tomusta jäävät irrallisiksi, ellei lukija tunne Södergranille tyypillistä retoriikkaa. ”Hamlet” -runon esittämä totuus saa puhujassa aikaan tilan, jossa valinnanvaihtoehtoja ei ole. On valittava totuus, vaikka se merkitsisi epämiellyttävien ja puhujan siihen saakka vihaamien asioiden, kuten kuolevaisuuden ja uskonnollisen totuuden, kohtaamista, kääntymistä kosmisista visioista kohti maata.

”Hamlet” -runon esittämä vakaumus totuuden seuraamisesta jää vaikuttamaan osaston loppuun saakka. Sitä ei himmennä edes voittajaroolin hahmottelu kahdesta säkeistökokonaisuudesta muodostuvassa roolirunossa ”Hyacinten”, joka korostaa heroista murtumattomuutta. Runossa puhuva hahmo eli kukka tavoittelee yhteyttä feminiiniseen aurinkoon ja kuningattareen, mutta mukaan tulee ehdollisuus: ”Bryt mig till smycke åt en drottning. / Om det finnes en sorglös och obekymrad drottning, / må hon hålla hyacinten som en spira i sin hand, / vårens sköra symbol, besläktad med solen.” (FS, 155.)

Itse asiassa ”Hamlet” -runoa seuraavissa runoissa ”Hyacinten” ja ”Fyra små dikter” jatkuu laajempi asenteen muutos. Runot muuttuvat aiempaa resignoituneimmiksi ja suhteellisuudentajuisemmiksi. Poikkeusyksilöiden puhuja-asemaa luonnehtinut väkivaltainen tulevaisuuden muovaaminen ei enää hallitse. Pikemminkin puhuja hakeutuu luonnon symbolien äärelle. ”Fyra små dikter” sekä sitä seuraavat ”Animalisk hymn” ja ”Sol” nostavat esiin toisessa osastossa alkaneen aurinkoon tuhoutumisen teeman, mutta enää kyse ei ole tulevaisuuteen työnnetystä kuolemasta tai ekstaattisesta uhosta, vaan tyytymisestä nyt-hetkeen. Myös olemassaolon loppumista puhujat odottavat tyynesti. Resignoituminen merkitsee oman ylpeyden jättämistä ja luonnonvoimien pyyteetöntä kokemista. Tässä syntyy kokonaan uudenlainen, nykyhetkeen ja luontoon tyytyvien puhujien puhuja-asema.

”Fyra små dikter” -sarjan toisessa osassa puhuja toteaa olemuksestaan:

Min krona är för tung för mina krafter.
Se, jag lyfter den med lätthet,
men mitt stoft vill falla sönder.
Mitt stoft, mitt stoft, du är härligt sammanbundet.
Mitt stoft, jag tror du börjar längta till en likkista.
[...] (FS, 155.)

¹⁶ Esimerkiksi saman osaston runossa ”Ensamhet” suhtaudutaan torjuvasti kristinuskoon: ”Kristna spöken sitta i alla hjärtan och sträcka ut / armodets händer.”

Puhuja toteaa, että hän on voimakkaampi kuin hänen hajoamisillaan oleva ruumiinsa. Tämä on ensimmäinen kohta kokoelmassa, jolloin kokevaa ja kuolevaa ruumista ei sublimoida. Vaikka ”Små fyra dikter” -sarjan kolmannessa ja neljännessä runossa kuvataan elämänkaltaista voitonriemua ja myötäkäymistä, jotka syntyvät yhteydestä aurinkoon, ei niiden pohjavireenä ole enää utopia tulevaisuudesta vaan tyytyväisyys nykyhetkeen ja konkreettiseen aurinkoon. Niinpä ”Animalisk hymn” -runossa puhuja voikin sanoa lapsenkaltaista iloa tuntien:

Den röda solen går upp
utan tankar
och är lika mot alla.
Vi fröjda oss åt solen såsom barn.
Det kommer en dag då vårt stoft skall sönderfalla,
det är detsamma när det sker.
Nu lyser solen in i våra hjärtans innersta vrå
fyllande allt med tanklöshet
stark som skogen, vintern och havet. (FS, 156.)

Tieto omasta kuolevaisuudesta otetaan tyynesti vastaan. Kuolevaisuus käsitetään olennaisesti kaikkien elävien osaksi (”alla”, ”vi”, ”vår”), sen suhteen ei ole poikkeusyksilöitä. Seuraavassa runossa ”Sol” puhuja jopa opettaa yhä utopioissa hekumoivaa ja tulevaisuutta kohti aggressiivisesti kurottavaa sydäntään nöyrytymään ja tuntemaan auringon voiman sellaisena kuin se on: ”O du övermodigaste bland hjärtan, sträck ut dina armar / mot solen, / fall på knä och låt ditt bröst bli genomträngt av solen, / solen.” (FS, 157.)

Näin ”Hamlet” -runon totuuden kohtaamisesta alkanut muutos tuo kokoelman kolmanteen osastoon aivan uudenlaisen äänen. Kyse ei ole aggressiivisen ironisesta suhteesta omiin utopioihin, kuten ”Materialism” -runossa, tai kuoleman herättämästä epätoivosta vaan myöntymisestä kuolevaisuuteen. Tämä käännekohta on myös tulkinnan kannalta tärkeä. Se osoittaa, ettei Södergranin kokoelmaa voi lukea vain yhden, esimerkiksi ekstaasin ja kitkerän itseironian sävyttämän tulkinnallisen kuvion lävitse, kuten Pettersson tekee (2001: 60), vaan kokoelmassa käydään läpi monia hienovaraisia siirtymiä, joista itseironia selittää vain osan. Aivan yhtä tärkeitä ovat ekstaasin ohittava totuus sekä siitä seuraava lempeä, suhteellisuudentajuinen huumori ja oman kuolevaisuuden myöntäminen. Tässä kokoelmakokonaisuuden tarkka lukeminen näyttää voimansa: se tarjoaa nyansoidumman tulkinnan ja pystyy haastamaan aiemmat mallit.

Seuraavat kaksi runoa ”Beslut” ja ”Blixtens trängtan” muodostavat jälleen parin. Nämä metalyysiset runot tekevät tiliä runouden kirjoittamisesta ja olemuksesta. ”Hamlet” -runossa alkanut totuuden kohtaaminen vaikuttaa myös siihen, kuinka puhuja suhtautuu runouden kirjoittamiseen. ”Beslut” on jännitteinen. Runoa voi lukea kollaasina, joka syntyy sosiaalisista rooleista tehdyistä huomioista sekä retorisesti käytetyistä mytologian elementeistä. Jälkimmäiset liukuvat päällekkäin kirjoittamisesta tehdyn päätöksen kanssa:

Jag är en mycket mogen människa,
men ingen känner mig.
Mina vänner göra sig en falsk bild av mig.
Jag är icke tam.

Jag har vägt tamheten i mina örnklor och känner den väl.
 O örn, vilken sötmä i dina vingars flykt.
 Skall du tige såsom allting?
 Vill du kanske dikta? Du skall aldrig dikta mer.
 Varje dikt skall vara sönderrivandet utav en dikt,
 icke dikt, men klomärken. (FS, 157.)

Kotka on kreikkalaisessa mytologiassa taivaan jumalan Jupiterin tai Zeuksen symboli. Tässä runossa majesteettinen petoeläin on ennen kaikkea kokoelmasta tutun, voitokkaan tulevaisuuden näkijän symboli. Puhuja toteaa ensin, että ystävien hänestä luoma kuva on väärä, hän on kypsä ja tietää itse paremmin, sillä hän on punninnut kesyyden kotkan-kynsillään. Seuraavaksi puhuja ottaa etäisyyttä itsestään ja ylistää kotkan lennon kauneutta – kyse on oman persoonan symbolisesta avaamisesta kotkatunnuksella. Apostrofit kotkalle auttavat puhujaa esittämään itselleen olennaisia kysymyksiä, kuten ”Skall du tige såsom allting?”, ”Vill du kanske dikta?” Aivan kuten ”Hamlet” -runossa, puhuja etäännyttää itsensä sinäksi totuuden ja runouden olennaiset kysymykset kohdatesaan. Vastaus kysymyksiin on dramaattinen ja jyrkkä. Runoilu saa loppua, koska kyseessä on toiminta, joka tuhoaa itsensä ja jättää merkin väkivalta, kynnenjäljet.

”Beslut” -runon metalyyrinen puhuja rinnastuu päätelmiseen ”Tantalus, fyll din bägare” -runon puhujaan. Kun ”Tantalus, fyll din bägare” -runo korostaa runojen banaaliutta ja runoilun mahdottomuutta, kommentoi ”Beslut” -runon puhuja kirjoittamisen tuhoisuutta. Näin runot kuuluvat samaan metalyyriseen puhuja-asemaan ja edustavat sen eri puolia, joissa kummassakin runouden eettinen päätös on paradoksaalisesti jättää hyvästit runoudelle, tai ainakin tietynlaiselle kirjoittamiselle.

”Blixtens trängtan” tuo näyttämölle vielä hetkeksi voimakkaan tulevaisuuden hahmon kokemuksen: ”Jag är örn. / Det är min bekännelse. / Icke diktare, / aldrig något annat.” (FS, 158.) Jälleen puhuja sanoutuu paradoksaalisesti irti runoilijan roolista, aivan kuten edellisessä runossa, vaikka hän yhä ilmaisee itseään runolla ja kuvaa yksityisen ekstaasinsa merkitystä. Ekstaattisessa näkemisessä, kotkanlennossa, tapahtuu aina sama ikuinen mysteeri: ”För mig finns ingenting annat än kretsa i örneflykten. / Vad sker i örneflykten? / Alltid detsamma, det eviga. / En blixt skjuter ner på himlen i ändlös begärlighet / älskande hemlighetsfullt som då en ny värld blir till.” (FS, 158.) Tämä luova mysteeri on suhteellistettu runossa yksityiseksi kokemukseksi. Sillä ei yritetä saada aikaan mitään maailman mittakaavassa, sitä ei suostuta jatkamaan.

Samankaltainen maltillinen suhteutuminen omaan kutsumukseen näkyy osaston seuraavassa, toiseksi viimeisessä runossa ”Den stora trädgården”, jota voi pitää rinnakkaisena toisen osaston vastaavassa kohdassa esiintyvälle runolle ”Nätet”. Runon puhuja pitää yhä olennaisena yhteisöä, joka tarjoaa maailmalle uuden elämän, mutta fanaattinen sävy on muuttunut maanläheisemmäksi. Enää kyse ei ole varmasta tulevaisuudesta, vaan haaveesta: ”Om jag hade en stor trädgård [...]” (FS, 158). Puutarhaansa puhuja kutsuisi sisarusparvensa, ”kodittomat vaeltajat”, ”alasti ja ryysyissä” kulkijat. Heidän suurin omaisuutensa on heidän henkinen elämänsä ja sisaruus, jota he tuntevat kaltaisiaan kohtaan. Puhuja

ei enää muovaa ihmiskuntaa väkivalloin, toisin kuin kokoelman ensimmäisen osaston voimakkaan poikkeusyksilön puhuja-aseman jakajat. Vaikka kodittomat vaeltajat eroavat yhä muusta ihmiskunnasta, heille lahjoittaminen on tärkeää, ei ottaminen. On huomattava, että myös suhde kolmannen osaston keskeisiin sanoihin on muuttunut. ”Materialism”-runossa harhaksi tuomittu käsite ”sielu” (”själ”) on jälleen pätevä ja tulee osaksi lahjoittamista: ”Vi hava ingenting annat att skaffa med den övriga / skapelsen / än att giva den vår själ” (FS, 158). Käännös on yllättävä. Runous tuhoisana maailmanvalloituksena muuttuu hiljaisen, eristetyn paikan etsimiseksi: ”Vi skola bygga ett galler kring vår trädgård / att intet ljud från världen når oss. / Ur vår tysta trädgård / skola vi giva världen ett nytt liv.” (FS, 159.)

Kokoelman viimeinen runo on aina tärkeä rakenteellisen kuvion sulkija. Yhtä lailla se koettelee sitä, miten lukija on onnistunut kokoelmaa varten valitsemisessaan tulkintastrategioissa (Smith 1978: 13; Haapala 2012: 182). *Framtidens skugga* -kokoelman päättävä runo ”Stjärnan” tuo yhteen monia kokoelmassa esiintyneitä suhteutumistapoja:

Vad vet du? Vad vet du?
Det är farligt att säga.
Jag känner lyckan i min hand, lyckan själv,
jag har turen, den stora turen, i mina fingrar.

O underbara tur!
Jag hör till dem som tro på sin stjärna:
det är att gripa ödets hemliga makter.
Vad kunna ödets hemliga makter då man griper dem
med händer starka av sanning.

Fördärliga ord, fördärliga.
Men min stjärna förnekar sig ej.
Inför min stjärna, som hotande står,
jag känner min otillräcklighet.
Var skall jag få den tunga hand som fattar svärdet?
Man frågar mig icke, säger min stjärna,
mänskobarn, hölj ditt ansikte för det ofattliga,
det egna, det egna skall giva dig kraften. (FS, 159.)

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja hyödyntää samankaltaisia kysymyksiä kuin ”Hamlet” -runon puhuja. Nyt kysymys tahdosta on vaihtunut kysymykseen tiedosta. Puhujan mukaan on vaarallista paljastaa tietonsa. Sen sijaan hän ylistää onnea.

Toisessa säkeistössä onni kohdentuu: kyse on puhujan uskosta omaan tähteen. Puhujan ”tähti” vaikuttaa henkilökohtaiselta vakaumukselta, jonka nojalla hän voi tarttua kiinni omaan kohtaloonsa. Puhujan jatkaessa kysymystä kohtalon toteuttamisesta, tulee mukaan ”Hamlet” -runossa esiin noussut kysymys totuudesta: ”Vad kunna ödets hemliga makter då man griper dem / med händer starka av sanning”. Runon puhujalle totuus, ei esimerkiksi ekstaasi, on tullut olennaiseksi. Totuus vahvistaa asioihin tarttumista ja yksilöllisen olemassaolon toteuttamista.

Viimeinen säkeistö on monitulkintainen ja jättää puhujan hie-man ristiriitaiseen tilaan. Ensin hän kuvaa sanoja, jotka tuottavat tuhoa. Asetelma muistuttaa runosta ”Beslut”, jonka puhuja päätti hylätä runou-

den sen tuhovoiman vuoksi. Sitten puhuja luonnehtii uhkaavana kohoavaa kohtalon tähteään ja riittämättömyyttään sen edessä: vaikka runous olisi jäämässä taakse, on puhujalla yhä kohtalonsa, johon totuus häntä vaatii.

Runon lopun vuoropuhelu tähden kanssa muistuttaa kokoelman alusta, ensimmäisestä runosta ”Mysteriet”, jonka puhuja riehui miekkoineen ja tuhosi maailman pienuutta. Nyt ”Stjärnan” -runon puhuja kysyy, mistä hän löytää raskaan käden eli asenteen toimintaan. Tähti antaa paradoksaalisen vastauksen: ”Man frågar mig icke.” Kohtalolta ei siis kysytä. Tähden lopullinen vastaus, joka päättää kokoelman, on yllättävä: ”mänskobarn, hölj ditt ansikte för det ofattliga, / det egna, det egna skall giva dig kraften.” Vastaus sointuu yhteen kolmannessa osastossa yhä enemmän tilaa saavan resignaation kanssa. Tähden neuvo on, ettei ihmisen tule suunnata katsettaan asioihin, joita hän ei voi käsittää, vaan keskittyä siihen mitä hänellä on. Näin ekstaasit ja tulevaisuuden utopiat vaihtuvat totuudeksi ja elämäksi, joka puhujalla yhä on. Tätä on uusi *amor fati*, oman elämänsä rakastaminen oma kohtalonaan.

Framtidens skugga itseironian ylittäjänä ja nietzscheläisyyden murtajana

Framtidens skugga -kokoelmasta tekemäni puhujuuden ja asennonvaihtojen analyysin jälkeen on syytä pohtia, millainen aatteellinen peruskuvio teoksessa toteutuu. On selvää, että kokoelmassa on kyse Södergranille tyypillisestä roolien konstruoinnista ja jännitteisen kokonaisuuden hahmottelusta. Teos on esimerkillinen näyte kuviteltujen olentojen ja puheaktien luomisesta.

Torsten Pettersson ehdotti, että Södergranin koko tuotannossa näkyy itseironia ja luotujen aatteellisten kantojen suhteellistaminen. Tämä teesi pätee vain osin *Framtidens skugga* -kokoelmaan, samoin kuin Södergranin muihin teoksiin. Käytännössä Södergranin kokoelman analysointi itseironisena asennoitumisena Petterssonin tapaan on hankalaa jo kokoelman puhujuuden monihahmotteisuuden vuoksi. Ironian tarkastelu vaatisi Petterssonilta lisäkehittelyjä ja vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuin ”Mikä on itse, joka ironisoituu ja mistä näkökulmasta se ironisoituu?”. Juuri runosta toiseen vaihtuvien suhtautumistapojen ja niiden tulkinnanvaraisuuden vuoksi olen joutunut oman analyysini edetessä olettamaan erilaisia puhujia ja puhuja-asemia. Toisaalta olen havainnut myös yhtenäisempiä jaksoja mitä pidemmälle kokoelmassa olen edennyt. Ehdotukseni onkin, että kokoelman puhujat ja retoriset puhuja-asetat ovat viime kädessä pelkistettävissä muutamaaan. Kokoelman metalyyrissä, runoutta ja sen arvoa pohtivissa runoissa esiintyy keskeislyyrinen puhuja, jonka voi ajatella luonnostelleen teoksen muut runot. Tämän puhujan tuottamia ovat sekä roolirunot että voimakkaan poikkeusyksilön puhuja-asetasta käsin esitetyt tulevaisuuden utopiat. Ne muodostavat suurimman osa teoksen runoista. Puhuja vastaa myös resignaation ja henkilökohtaisen luopumisen runoista, joista osa kuuluu metalyyrisiin runoihin. Roolirunot painottuvat teoksen ensimmäisessä osastossa, joskin ne jatkuvat läpi kokoelman. Metalyyrinen puhuja tulee varsinaisesti esiin

toisessa osastossa ja vahvistuu jälleen kolmannen osaston loppupuolella, mutta ulottaa yhtä kaikki valtansa koko kokoelmaan. Tällainen puhujuutta koskeva jaottelu tuntuu perustellulta, vaikka kokoelmassa raja erilaisia ekstaattisia kokemuksia ja tulevaisuuden utopioita korostavien runojen sekä metalyyristen runojen välillä on toisinaan tulkinnanvarainen.

Selkeimmin ero roolirunojen ja metalyyrisen runojen välillä syntyy siitä, että metalyyrisissä runoissa puhuja on tietoinen runojen tehdystä luonteesta sekä siitä, että tuota tekemistä arvioidaan suhteessa runon ulkopuoliseen todellisuuteen: arkeen, luontoon, kuolemaan ja sosiaalisiin rooleihin. Roolirunojen puhujilla tällaista tietoisuutta runon tehdystä luonteesta ei juuri ole. Roolirunot ja puhuja-asetat ovat tämän kokoelman varsinaisen puhujan eksperimenttejä, joiden avulla tämä luonnostelee ja työstää olemisen mahdollisuuksia ja jännitteitä.

Vaikka Pettersson ei asiaa erikseen mainitse, hänen korostamansa itseironia sisältyy Södergraniin voimakkaasti vaikuttaneen Friedrich Nietzschen taidekäsitykseen, joka oli Södergranin runoudelle ja pyrkimyksille merkityksellä aatteellinen viitekohta. Nietzschen mukaan taide on lumetta (*Schein*), mutta se on hyväksi yksilön terveydelle pelastaessaan ihmisen olemassaolon mielettömyydeltä ja kauhuilta (Nietzsche 1987: 39–40, 53–54). Petterssonin idea (2001: 60) ekstaasin ja itseironian sekoittumisesta toisiinsa selittää vain rajatusti Södergranin *Framtidens skugga* -kokoelmaa. Se selvittää lähinnä ekstaattisten visioiden runojen sekä niitä ironisesti kommentoivien runojen suhdetta, selvimpänä tapauksena ”Materialism”. Ironinen kaksoisside ei kuitenkaan toimi niissä runoissa ja eksistenssisuhteissa, jotka totuuden kysyminen ja resignaatio avaavat kokoelmaan ”Hamlet” -runosta eteenpäin. Kysymys totuudesta jättää taakseen ironian ja ”leikkien leikin”.

”Hamlet” -runon puhujan totuutta kohti kääntymisen jälkeen kokoelmassa on yhä selvempää, että tahto ja voima, joiden piti runouden avulla kohdentua maailmaan muuttamiseen, ovat pitkälti voimattomia. Runo runolta käy yhä painokkaammin ilmi, ettei ekstaattisesta runoudesta ole tulevaisuuden takaajaksi. Se ei onnistu kumoamaan todellisuutta ja sen äärimmäistä pistettä, kuolemaa. Poikkeusyksilöiden ruumiillistama runous jää hypoteettiseksi, ”Tantalus, fyll din bågare” -runon mukaan jopa epäonnistuneeksi kirjaukseksi. Runoilijan roolissa esiintyvä metalyyrinen puhuja luopuu runoista ja runoilijana olemisesta menettämättä silti kutsumustaan.

Oman analyysini mukaan *Framtidens skugga* -kokoelmaa ja sen puhujaproblematiikkaa luonnehtii parhaiten ajatus metalyyrisestä puhujasta, joka antautuu oman kuolevaisuutensa kokemukselle, tiedostaa ja esittää sen. *Framtidens skugga* -kokoelman nimeen kiteytyy yhtä aikaa runollinen tulevaisuuden odotus ja kuoleman varjo. Niiden ristiriita on ratkaisematon, kunnes sen edessä resignoidutaan. Runous piirtää esiin epäonnistumisen, hämmennyksen ja tietoisuuden hallitsemattomasta lopusta aina siihen saakka, kun se ei enää yritä tehdä mahdotonta vaan antautuu totuudelle ja kuolevaisuuden rajaamalle elämälle.

Esittämäni analyysi haastaa myös Södergranin tuotannon periodisoinnin: *Framtidens skugga* ei edusta puhtaasti ekspressionistista,

nietzscheläistä vaihetta, vaan itse asiassa hajottaa sen ja sisältää piirteitä, jotka tulevat täysin selviksi Södergranin viimeisissä runoissa. Tätä taustaa vasten ei ole vaikea nähdä, että tähden vastaus kokoelman viimeisessä runossa ”Stjärnan” avaa väylän *Landet som icke är* -kokoelman luonnonystävyyttä, totuutta ja Jumalan suojelusta korostaviin runoihin.

LÄHTEET

- Broomans, Petra, Adriaan van der Hoeven, Jytte Kronig (toim.) 1993: *A Changing Image. Looking for a New Perspective on the Work of a Finnish Avant-garde Poet*. Groningen: RUG, Werkgroep Vrouwenstudies Letteren.
- Brunner, Ernst 1985: *Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism*. Stockholm: Bonniers.
- Enckell, Olof 1949: *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik. Studier i finlandssvensk modernism (I)*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Evers, Ulla 1992: *Hettan av en gud. En studie i skapandetemat hos Edith Södergran*. Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.
- Fraistat, Neil 1985: *The Poem and the Book. Interpreting Collections of Romantic Poetry*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Fraistat, Neil (toim.) 1986: *Poems in Their Place. The Intertextuality and the Order of Poetic Collections*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Haapala, Vesa 2005: *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa 2011: ”Edith Södergrans diktmontage *Dikter*”. Teoksessa Arne Toftegaard Pedersen (toim.), *På fria villkor. Edith Södergran – studier* s. 57–78. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.
- Haapala, Vesa 2012: ”Teoskokonaisuuden runousoppia: Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*”. Teoksessa Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous: Runoutentutkimuksen nykysuuntauksia* s. 159–185. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hackman, Boel 2000: *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning*. Helsingfors: Söderströms.
- Hedberg, Johan 1991: *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik*. Göteborg: Daidalos.
- Hulle, Dirk van 2006: ”Growth and the Grid: Organic Vs Constructivist Conceptions of Poetry” s. 491–507, *Neophilologus* 2006: 90.
- Hühn, Peter & Kiefer, Jens 2011: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Kääntänyt Alastair Matthews. Berlin: Walter de Gruyter.
- Häll, Jan 2006: *Vägen till landet som icke är. En essä om Edith Södergran och Rudolf Steiner*. Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.

- Jones, W. Glyn & Branch, M. A. (toim.) 1992: *Edith Södergran. Nine Essays on Her Life and Work*. London & Helsinki: School of Slavonic and East European Studies, University of London & Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lilja Norrlind, Eva 1981: *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*. Göteborg: Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs Universitet.
- Lillqvist, Holger 2001: *Avgrund och paradys. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Nietzsche, Friedrich 1883–91/1995: *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään*. Suomentanut J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Nietzsche, Friedrich 1889/1995: *Epäjumalten hämäreä, Eli miten vasaralla filosofoidaan*. Suomentanut Markku Saarinen. Helsinki: Unio Mystica.
- Pettersson, Torsen 2001: *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*. Helsingfors & Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.
- Phelan, James 2008: "The Beginning of Beloved: A Rhetorical Approach". Teoksessa Brian Richardsson (toim.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices* s. 195–212. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Rahikainen, Agneta 2014: *Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Richardson, Brian 2008: "A Theory of Narrative Beginnings of 'The Dead' and *Molloy*". Teoksessa Brian Richardsson (toim.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices* s. 113–126. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Suchsland, Inge 1990: "At elske og at kunne." *Weiblichkeit und symbolische Ordnung in der Lyric von Edith Södergran*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Tideström, Gunnar 1949: *Edith Södergran*. Helsingfors: Wahlström & Wittstrand.
- Schoolfield, George C. 1984: *Edith Södergran. Modernist Poet in Finland*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Södergran, Edith 1990: *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1*. Toimittanut Holger Lillqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Södergran, Edith 1996: *Brev. Samlade skrifter 2*. Toimittanut Agneta Rahikainen. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Witt-Brattström, Ebba 1997: *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*. Stockholm: Nordstedts.

Kirjoittaja

Vesa Haapala, FT, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
(vesa.haapala[at]helsinki.fi)

ARNE TOFTEGAARD PEDERSEN

Text och tabu på 1880-talet – om Gerda von Mickwitz ”Messling” och *Ett giftermål*

Syftet med artikeln är att belysa Gerda von Mickwitz könspolitiska engagemang på 1880-talet genom att närläsa prosaskissen ”Messling” (1886) och romanen *Ett giftermål* (1889). Artikeln undersöker Mickwitz skildring av syfilis i de båda texterna och hur andra tabubelagda ämnen såsom pedofili och incest antyds, och kopplas ihop med den patriarkaliska dubbelmoralen. Mickwitz texter läses i sin historiska och litteraturhistoriska kontext (det patriarkaliska 1800-talet och det moderna genombrottet i Norden). Artikeln redogör också för vilka repressalier en kvinnlig tabubrytare som Gerda von Mickwitz riskerade att drabbas av.

Gerda von Mickwitz (1862–1948) författarskap är varken stort eller mycket omtalat. Hon växte upp i en balttysk familj som flyttat till Helsingfors, blev författare på två språk och utgav, förutom enstaka noveller, tre litterära verk på svenska: *Solglöd och andra skizzer* (1885) under signaturen ”– ii –”, jämte romanerna *Ett giftermål* (1889) och *Kärleken* (1892) som utkom i eget namn. Hon uppehöll sig under längre perioder i Tyskland och skrev ytterligare två romaner, *Das Rätsel der Liebe* (1911) och *Menchen und Wege* (1919), båda under pseudonymen Hans Reinhard.

Mickwitz var en av pionjärerna inom kvinnorörelsen och höll sig inte på det revir tidens konventioner anvisade för kvinnan. Oförskräckt blandade hon sig i debatten om könsmoralen och trampade även in på ett så exklusivt manligt territorium som filosofi, genom att hon markerade sig som kännare av den rabulistiska Friedrich Nietzsche.¹

1880- och 1890-talets litterära konturer går att avläsa i Mickwitz svenskspråkiga författarskap. *Solglöd och andra skizzer* exemplifierar tidens dekadenta impressionism sådan vi finner den hos Herman Bang, J.P. Jacobsen och Ola Hansson. *Ett giftermål* infogar sig i, och kan sägas summera den fejd om sedlighet och äktenskap som pågått i nordisk litteratur sedan slutet av 1870-talet. *Kärleken* är däremot ett karaktäristiskt verk för 1890-talet som innebar en vändning mot själslivets innersta irrgångar. Romanen är samtidigt vad vi idag skulle kalla postmodern; i samma text blandas sinsemellan motsägelsefulla element, såsom gotisk skräckromantik och en biologisk, antiromantisk uppfattning om kroppen och kärlekslivet.² Mickwitz har aldrig fått stor uppmärksamhet, men hon har heller inte försvunnit under den litteraturhistoriska radarn. I *Finlands*

¹ Gerda von Mickwitz gick 1901 in i den debatt om Nietzsche, som då fördes mellan Th. Rein och Rolf Lagerborg. I ”Några synpunkter vid bedömandet af Friedrich Nietzsches författarskap I–II” (*Finsk Tidskrift*, augusti 1901: 127–138) gör hon ett ambitiöst försök till en karaktäristik av den tyske filosofen. Även andra prominenta kvinnliga intellektuella, såsom L. Onerva, Selma Lagerlöf och Ellen Key, intresserade sig tidigt för Nietzsche. Keys bekantskap med den tyske filosofen kan spåras tillbaka till 1889. Hon fascinerades av Nietzsche, men hennes beundran hade sina gränser. ”Nietzsches ensamma övermänniska kunde aldrig bli Keys”, slår Ronny Ambjörnsson fast (1974: 246).

² Det presenteras som en naturlag att kärleken i längden är omöjlig att fasthålla. Enligt en modern femme fatale omvandlas all kärlek efter en tid till tomhet och leda: ”Det är vår egen fantasi, som inbillar oss omöjliga känslors existens. Tänk sjelf efter. En sådan nervspännings fortvaro på längden är ju en fysiologisk omöjlighet.” (Mickwitz 1892: 67.)

svenska litteraturhistoria I skrev Pia Forssell (1999: 459–461) kort men insiktsfullt om Mickwitz. Trettio år tidigare behandlade Erik Ekelund (1969: 355–358) författarskapet relativt grundligt, men han betonade framför allt att hon påverkades av Alexander Kielland, J.P. Jacobsen, Nietzsche och andra. Nyare Mickwitz-forskning ur ett genusperspektiv har bedrivits av bland andra Päivi Lappalainen och Liisi Huhtala (Lappalainen 2000; Huhtala 1989: 249–253; Toftegaard Pedersen 2003: 155–169).

Det följande skall handla om Mickwitz könspolitiska engagemang på 1880-talet, såsom det framkommer i hennes litterära verk, primärt i *Ett giftermål* (1889, = G), men även i berättelsen ”Messling” (1886, = M) om den för en kvinna onämbara sjukdomen, syfilis.³ Min läsning kretsar kring centrala teman hos Mickwitz, bland annat incest och pedofili, ämnen som inte brukar kopplas samman med texter skrivna av kvinnor under det moderna genombrottet. Jag ser på dessa teman i första hand i relation till det patriarkala samhället och det moderna genombrottet i Norden, speciellt i verk av markanta kvinnliga röster såsom Camilla Collett, Amalie Skram och Victoria Benedictsson. Vidare frågar jag varför den realistiska kvinnliga prosan blev speciellt tabubelagd.

Den revolutionerande verklighetsskildringen

Det moderna genombrottets frontfigurer Henrik Ibsen, August Strindberg, Minna Canth, Anne Charlotte Leffler och många andra utmanade och synliggjorde dubbelmoralen i det sena 1800-talets samhälle. Patriarkatet levde utmärkt väl i de rådande förhållandena, som också präglades av prostitution, bigotteri och kvinnoförtryck. David Gedin (2004: 85) talar träffande om ”det moraliska hyckleriet som i tysthet accepterade faktum så länge det inte blev skandal”. För det konservativa lägret var det inte verkligheten i sig som utgjorde problemet, utan den nya tidens ”obehagliga” tendens att lägga realiteterna och omoralen i öppen dager. Realism, naturalism, verklighetsskildring – vad det än kallades i konst och litteratur – väckte ettriga reaktioner, speciellt när patriarkatets intimaste hemligheter drogs in i problemdebatten.

Att den moderna litteraturen för en konservativ publik kunde te sig som en förolämpning, ironiserar Karl August Tavaststjerna över i ”Teaterbesökare” som ingår i diktsamlingen *För morgonbris* (1883). Konfronterad med Henrik Ibsens *De unges forbund* känner sig publiken djupt skymfad:

Man kommit hit, ej för att oförväget
sin egen afbild se på tiljan stå,
man kommit hit att bättre njutning få;
man känner till det der, det är ens eget.
Ens egen lumpenhet bör respekteras,
den tanken är ju min och många fleras.

³ David Gedin (2004: 85, 414), som är en av få som uppmärksammat Mickwitz berättelse, jämför ”Messling” med en anonym novell tryckt i den svenska tidskriften *Sedlighets-Vännen* ett par år in på 1890-talet. Svårigheterna att hitta relevant jämförelsematerial antyder det exceptionella i att en kvinnlig författare skrev om syfilis.

Ibsen underkänns utifrån devisen: "hur *sant* det också är – det är ej vit-tert!" (Tavaststjerna 1883: 60, 59). Enligt idealrealismen, som ännu på 1880-talet värderades högt i Finland, var verkligheten full av fenomen som inte borde gestaltas inom *les belles lettres*. Konfronterad med en novell om en omoralisk familjefader (Amanda Kerfstedts "Synd") utbrister C.G. Estlander (1881: 214): "Skall ej läsaren med rätta betäcka sig för att jemväl i dikten behöfva dras med det obehagliga, hvaraf man har mer än nog i det lefvande lifvet?" I en text om syfilis (som vi skall återkomma till) hävdar även Victoria Benedictsson att det inte är alla ämnen som lämpar sig för skönlitterär behandling, men i motsats till det konservativa lägret *vill* hon blottlägga realiteterna. Benedictsson (1886: 9) framhåller nödvändigheten av att informera publiken rättfram och grundligt om en sjukdom som syfilis, men menar att skönlitteraturen knappast är lämpad för denna uppgift, eftersom läsaren inte vet vad som hör till de faktiska förhållandena och vad som är en produkt av författarens fantasi.

Med det moderna genombrottet blev ämnen som sexualitet, kärlek och äktenskap flitigt ventilerade i litteraturen. Den förvåning och de protester den nya tidens frispråkighet kunde väcka skall ses i ljuset av att man ännu under efterklangsromantiken talade om kärlek och älskog med hänvisningar till "amoriner" och andra "eteriska" fenomen.

Den nya tidens livliga debattkultur blev viktig även för dem som ville reformera kvinnorollen. Parallellt med att kvinnorörelsen organiserades ryckte kvinnorna fram på det litterära fältet. "I alla de nordiska länderna innebar 1880-talet också ett *kvinnligt* genombrott – både vad gäller mängden debuterande skönlitterära författare och mängden kvinnor som deltog i den offentliga debatten", framhåller Inger-Lise Hjordt-Vetlesen i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2* (1998: 342). Det kvinnliga genombrottet var en del av en progressiv rörelse, men 1800-talets samhälle präglades fortfarande oerhört starkt av patriarkaliska värderingar. Kvinnor och män levde i en värld som på alla nivåer definierade kvinnans ställning. Liksom korsetter deformerade kvinnokroppen tenderade normer och fördomar att kontrollera och hämma kvinnors intellekt och psyke. Offentligheten var männens domän, vilket tydligt avspeglades i litteraturen. "The writer 'fathers' his text just as God fathered the world", som Sandra M. Gilbert och Susan Gubar skriver i *The Madwoman in the Attic* (Gilbert & Gubar 1984: 4).

När ett stort antal kvinnor fattade pennorna på 1880-talet berikades det offentliga samtalet, eftersom många vanliga erfarenheter som förut sällan hade gestaltats nu kom till uttryck. Några karaktäristiska exempel på det "nya" perspektivet formuleras i den svenskspråkiga litteraturen i Finland: Ina Lange skildrar en städerskas hårda arbete i "*Sämre folk*" (1885) och i romanen *I tätande led* (1886) återger Alexandra Gripenberg en lärarinns villkor på den finska landsbygden. Kombinationen av verklighetsskildring och kvinnlig litterär frammarsch blev en stor utmaning både för det kulturella etablissemanget och för moralens väktare. Att kvinnliga författare berörde ämnen som sexualitet och könsmoral ansågs vara skandalöst och ett uttryck för den nya tidens förfall. Det täcka könet skulle inte tala om ämnen som dessa, och en ung kvinna som Gerda von Mickwitz (hon fyllde tjugo 1882) borde

egentligen inte ens känna till dem. Dessutom, och detta uppfattade många troligen som det mest oroväckande, avslöjade Amalie Skram, Victoria Benedictsson, Minna Canth, Ina Lange, Gerda von Mickwitz och många andra "intima" detaljer om det rådande samhället. De avslöjade både den institutionaliserade och den dolda (o)ordningen på kärlekens och sexualitetens område. I ett flertal fiktiva texter kom äktenskapet att framstå som en ohelig, omoralisk pakt sanktionerad av staten, samtidigt som dubbelmoralen gällande kön och samliv blottades.

Debatten om sexualitet och äktenskap utgjorde en huvudfåra inom den nya litterära strömningen. Georg Brandes biograf Jørgen Knudsen menar till och med att det moderna genombrottets största goda gärning var att man satte könsmoralen under debatt. Knudsen (1994: 188) talar uppskattande om periodens "selvmorderisk dristige tabubrydere". Frispråkigheten var speciellt farlig för kvinnorna, som förväntades vara renhjärtade och oskuldsfulla. En författarinna som skrev om något av tidens tabun överskred därmed själv ett tabu och riskerade att bli en *persona non grata*.

Bourgeoisens flickor: Konsten att blunda

Inom bourgeoisien odlade man under stora delar av 1800-talet aristokratins ideal ifråga om flickors och kvinnors fysiska väsen. Det veka och späda, en kropp alltför fragil för arbete, stod för en privilegierad utvaldhet och förfining, som Karin Johannisson skriver i *Den mörka kontinenten* (2013: 49f.). Dessa ideal var naturligtvis hämmande för de unga flickornas utveckling och ledde i många fall till en direkt ohälsosam livsföring. Därför är bilden av 1800-talets borgardöttrar som eleganta, men bleka och bräckliga individer delvis sann och en följd av "svältdiet, brist på järn, motion och frisk luft", menar Johannisson (2013: 54). Kombinationen av förfining och skörhet ledde även till att kvinnan ofta uppfattades som sjuklig, en roll som inte var utan status. Bilden av kvinnan som sjuk hade enligt Johannisson två sidor:

Den ena diskvalificerade henne: från aktivitet, delaktighet, gav henne en begränsad livssfar. Kvinnan var definitionsmässigt bräcklig, oberäknelig. Hon var inestängd i sin kropp, omsluten av sin kvinnlighet. Hon passade inte i det offentliga rummet. Den andra sidan kvalificerade henne: bilden av den ömtåliga kvinnan kunde också förvandlas till kult, romantiseras och sublimeras. (Johannisson 2013: 73.)

En som led av 1800-talets flickuppföstran var Fredrika Bremer. Hennes moder hade, enligt Birgitta Holm (1981: 129), tre "oryggligt fastställda principer" gällande sina döttrars uppväxt: De skulle växa upp okunniga om allt det onda i världen, de skulle inhämta så mycket kunskap de kunde – och äta så litet som möjligt. Förutom att en ung flicka skulle stå ut med att svälta, plågades hennes kropp av olika slags snörliv (korsetter och korseletter) som formade figuren efter modet. Anne Charlotte Leffler (1883: 18) skriver 1882 att "modet för dagen", snörliven och de högklackade skorna gjorde att de damer som ansågs vackra egentligen var "tämligen vanskapliga".

En ung kvinnas kropp granskades med skarp blick på societetens olika tillställningar. De unga damerna skulle inte bara bete sig och klä sig korrekt, utan också vara lockande på balen, "äktenskapsmarknaden". Bara armar och uringade klänningar utgjorde en del av det blickfång som skulle få männen att överge det fria ungarlivet. I *Ett giftermål* visar Mickwitz hur obehaglig en ung och blyg flicka kunde uppleva denna exponering av naken hud, en problematik vi också känner från Anne Charlotte Lefflers berättelse "En bal i 'societeten'".⁴ Anna Norman, huvudpersonen i Mickwitz roman, utvecklar en sorts "balfobi" efter att mot sin vilja ha varit kraftigt dekolleterad på sin första bal. Att tvingas blotta sig får Anna att trycka armarna in mot livet och skälvande dra ihop skuldrorna, vilket får societetsbalens kännare att tala om en typisk debutantskräck. Till vardags, när hon tilläts gå omkring i ylletröja med hög krage, är Annas kroppshållning en helt annan:

Nu, när hon rörde sig fritt och obesväradt, framträdde tydligt hela smidigheten utaf hennes fina och tillika spänstiga växt, hufvudets lediga hållning. Det satt så fritt på hennes axlar. (G I, 39f.)

Det råder inga tvivel om vad som är mest hälsosamt, men dekolletage var mycket vanligt på balerna och utgjorde enligt Annas moder en nödvändig del av konventionen. När Anna och ämbetsmannen Karsten Rode redan umgåtts en del, utan att han friat, planeras en bal där modern kräver att dottern är dekolleterad. Hon hoppas i hemlighet "att flickans toilette skulle göra sitt till för att få Rode att äntligen säga det afgörande ordet" (G I, 99). Förhoppningarna berättar om balens och de sexuella frestelsernas samhällseliga funktion.

Samtidigt som de unga flickorna exponerades, skulle de framstå som oskuldsfulla. Det var en premiss inom societeten att de unga damerna, i motsats till de jämnåriga männen, var obekanta med sexuallivet och speciellt att de saknade erfarenhet på området. Att de var illa förberedda inför äktenskapet ökade paradoxalt nog deras chans för ett snart giftermål. Naivitet ansågs vara sött och attraktivt vilket framgår av följande scen ur Amanda Kerfstedts novell "Synd", tryckt i *Finsk Tidskrift* 1881. En ung flicka berättar om sin uppfostran för en potentiell make:

– Mamma säger att en flicka skall vara oskyldig och glad, älska människorna och göra alla omkring sig så lyckliga hon kan. Och om hon händelsevis får syn på något tråkigt, så skall hon göra så här. Hon vände småleende sitt rosiga ansigte emot honom och blundade. Han visste från detta ögonblick att han älskade henne. (Kerfstedt 1881: 216.)⁵

Flickan avslöjar således sin metod för att undvika oönskad information om verkligheten. I *Fru Marianne* låter Victoria Benedictsson titelpersonens mamma, fru Björk, diskutera uppfostran med en väninna som har fäst sig vid Mariannes "snövita" karaktär. I en karikerad scen uttrycker väninnan sin uppskattning:

Ja, fru Björk, det visar hvad en omsorgsfull uppfostran kan åstadkomma, till och med i våra tider. Jag tror mig kunna säga att – så fästmö hon är –

⁴ Om dekolletagen skriver Leffler (1883: 19) att klänningen var "neddragen så långt som konvenansen och mycket längre än blygsamheten tillät".

⁵ Novellen trycktes 1883 i Kerfstedts *Vid vägkanten* II.

tänker hon på ingenting. Ett riktigt dufvosinne! – Hvad jag blir upprörd när jag hör dessa nya idéer, om att unga flickor skola veta allt möjligt, – läsa anatomi och allt hvad tänkas kan. Hvilken råhet i tidsandan!
– Det vore just smakligt med så väl bevandrade ungmör! (Benedictsson 1887: 106.)

Annas mamma framstår i Mickwitz berättelse som en likasinnad representant för en konventionell uppfostran. Två principer är avgörande; den unga flickans aningslöshet skall bevaras och allt som kan uppfattas som okvinnligt undvikas. Fru Norman har följt dessa ideal och bekänner stolt att hon hållit sin dotter ovetande om allt det, ”som en ung flicka egentligen inte borde ha en aning om” (G I, 38f.). Det är främst om könslivet som den unga kvinnan skall hållas ovetande. Detta för med sig en orimlig olikhet, ett avstånd mellan könen, vilket, som Mickwitz visar, utgör en stor risk eftersom flera av de potentiella makarna har syfilis.

Okvinnligt beteende förknippades med risken att inte bli gift, vilket ansågs som nära nog katastrofalt. ”Det öde som samhället av tradition anvisar kvinnan är äktenskapet”, fastslår Simone de Beauvoir (2012: 489). 1800-talets borgerliga kvinnor hade sällan andra framtidsmöjligheter. Förutom att äktenskapet handlade om försörjning, fungerade det även integrerande och var avgörande för att man skulle bli socialt accepterad av sin omgivning. Målet för en ung kvinnas uppfostran var således ett giftermål. Social press, nervositet och ambitioner leder till att förhållandet mellan Anna Norman och hennes mor fylls av stridigheter och spänningar. Väl att märka är det fru Norman som har giftermålsambitionerna, inte dottern. Det är modern som bär ansvaret för dottern. Om Anna förblir ogift, eller skämmer ut sig i ögonen på societeten, är det främst modern som skammen faller på. Fadern känner däremot ingen press på sig.

När fru Norman lyckas gifta bort sin dotter med Karsten Rode som räknas som ett särdeles gott parti (han förväntas bli senator en dag) är hon lycklig – och lättad: ”Hon sade sakta för sig själv: ’Min dotter – senatorskan Rode’” (G I, 124). Hon har varit Annas första rådgivare, men lämnar nu sitt barn ”i en klok mans vård”. Det uppstår en slags pakt mellan fru Norman och svärsonen, för Anna känner fortfarande en motvilja mot många av societetens konventioner. Karsten lovar att i fortsättningen fullborda ”barnets” uppfostran.

En korrekt uppfostran innebar att den unga kvinnan hölls ovetande om vissa känsliga ämnen. Ett av dessa var så tabubelagt att Gerda von Mickwitz endast kunde skriva om det med hjälp av en eufemism.

Tabu I: Syfilis

I en pamflett från 1885 fastslog filosofen och pedagogen Waldemar Ruin (1885: 15), att alla de ”gräsliga skuggsidorna” av det sena 1800-talets samhällsliv gick att hitta ”i en enda patologisk nutidsroman”. Formuleringen aktualiserar frågan vad man ansåg vara värst, de jämmerliga samhällsförhållandena eller det litterära blottställandet av dessa.

”Det fanns ett s-ord, som kvinnor inte fick ta i sin mun”, har Ebba Witt-Brattström (2008) konstaterat: ”Män smittade sina ovetande

makor som dukade under i 'Mässling' (kodord för syfilis).” När Gerda von Mickwitz 1886 skrev om den grymma könssjukdomen kallade hon följaktligen sin novell "Messling". I berättelsen, som trycktes i den göteborgska kvinnotidskriften *Framåt*, lyckas Mickwitz, utan att ens nämna det förbjudna s-ordet, visa hur lätt en ung kvinna kunde ådraga sig syfilis trots – eller snarare som följd av – sin oskuldsfullhet.

Fruentimmerskarlen Löwes unga fru, Sigrid, har fått mässling. Hos de oinvidga, det vill säga frun själv och hennes väninnor, väcker diagnosen förvåning, för Sigrid har redan haft mässling. Männen däremot vet genast att det är tal om syfilis. Enligt Löwes vänner är missödet ett sådant som kan hända och inget en väluppfostrad ung flicka behöver bli våldsamt upprörd över. Jargongen är rå i kamratkretsen, där man inte ens drar sig för att förlöjliga det kristna vigselformuläret. När det blir känt att Löwe smittat sin unga hustru utbrister en av hans kamrater: "För f-n äkta makar måste ju dela *allt* vet jag, lust och nöd, som presten sade" (M, 8).

Sigrid har uppfostrats av sin moster som har hållit henne borta från de moderna böckerna, "som endast gräfd i smutsen och med sina otäcka bilder grumlade en ung flickas själ". Den litteratur Sigrid istället får i handen är av en helt annan dignitet: "Runeberg, Tegnér, Topelius etc. Det var böcker, som lämpade sig för unga flickor. God, ren själaspis, som höjde och renade tanken och verkade förädlande...". Berättarens kommentar är lakonisk: "På detta sätt blef Sigrid Erikson förberedd till äktenskapet och lifvet" (M, 9). Förberedelserna leder henne rakt i armarna på den erfarna Löwe, som dessutom vinner mosterns förtroende genom att beklaga sig över den moderna litteraturen som fördärvar sedligheten.

Mickwitz intar således en position mitt i fejden om moral och dubbelmoral. Skall författarna dygdigt negligera vissa delikata förhållanden, eller tvärtom avslöja också det mest otäcka och osedliga? Gerda von Mickwitz ironiserar över strutstaktiken och idkar kvinnoupplýsning, och därmed skriver hon in sig i gruppen av litterära sanningssägare. En annan av dessa, Camilla Collett, framhöll i *Fra de stummes Leir* (1877) skönlitteraturen som den säkraste källan där en kvinna kan inhämta upplýsning om sin egen situation (ur Collett 1913: 379ff.).

"Messling" framkallade indignation, men i ett inlägg tryckt i *Framåt* försvarade Victoria Benedictsson Mickwitz, inte minst mot (unga) kvinnors påståenden att skildringen måtte vara osann. Benedictsson uppmanade till och med de förargade att studera Alfred Fourniers *Syfilis och äktenskap*, ur vilken hon även hämtar några längre citat. Boken kunde enligt henne fungera som en väckarklocka för kvinnor i "giftasåldern", som då skulle undvika att "med förbundna ögon" gå samma öde till mötes "som den unga frun i 'Messling'". Benedictsson (1886: 9, 10) understryker behovet av att ibland tala rent ut: "Namnet kan väl icke anses värre än sjelfva saken." Hon kritiserar Ibsen, eftersom hon uppfattar skildringen av medfödd syfilis i *Gengangere* som diffus och befarar att dramat kan ge folk en föreställning att "dylikt är endast tomma spöken, ingenstädes befintliga utom i en del moderna författares hjernor" (Benedictsson 1886: 9).⁶

⁶ Mickwitz ger i *Ett giftermål* stöd åt sin svenska kollegas kritik genom att beskriva hur Anna Norman mot moderns vilja hade kommit över *Gengangere*, men utan att begripa vad Ibsens bok handlade om (G I, 39).

Syfilis var en lömsk och i värsta fall livshotande sjukdom, som onekligen under denna tidsepok, decennier innan upptäckten av penicillin, kunde uppfattas som ett spöke. I första utgåvan av *Nordisk Familjebok* (1876–1899) uppges att syfilis ”genom sin stora utbredning och den fara, som den medför för individen och släktet, är af högsta betydelse för menskligheten” (*Nordisk Familjebok* 1891: spalt 1135). Syfilis omtalas också långt senare som en av de värsta sjukdomarna som hemsökt människosläktet och jämförs bland annat med tuberkulos. Witt-Brattström (2008) har i klartext uttryckt orsaken till denna ”hemsökelse”: ”Mäns sexualvanor (rätt att gå till prostituerade) hade skapat en syfilisepidemi som hotade släktets fortbestånd.” Den totala nonchalansen för andras hälsa som gestaltas i ”Messling”, började man småningom bekämpa via lagstiftningen.⁷

Benedictsson framhåller att de smittade har rätt att få veta sanningen. Fournier varnar även för att en bagatellisering av sjukdomen kan leda till otillräcklig behandling, varvid ”syfilis behåller sitt välde över dessa olyckliga kvinnor” som riskerar att drabbas av svåra återfall. Att syfilis var starkt tabubelagt understryks av att Fournier ändå rådde sina kolleger att uppmärksamma de äkta männens bön om diskretion och rekommenderade att läkarna skulle hitta på ”någon lämplig pseudonym” för syfilis. (Citerad via Benedictsson 1886: 10.) Till Benedictssons kommentar om att fiktiva skildringar inte lämpar sig för ett ämne som syfilis, kan man tillägga att attityden kanske utgjorde ett större dilemma än generalet. Att läkaren Fournier, i en sakprosatext, inte vill att de smittade kvinnorna skall få veta att de lider av syfilis, röjer en djupliggande rädsla för att det patriarkaliska samhället kommer att förlora sin legitimitet och auktoritet. Enligt 1800-talets polariserade syn på könen stod mannen för det rationella, i kontrast till det emotionella hos kvinnan, varför det ansågs naturligt att männen tilldelades makten i samhället och myndigheten i hemmet. Ideellt sett kompletterade de två könen varandra, men i verkligheten ledde tanken om polariteten mellan könen till orättvisor. I *Ett giftermål* åtföljs en moralisk konflikt av repliken: ”Han var man, hon kvinna – de voro just derigenom vidt skilda från hvarandra” (G II, 96).⁸

I sin roman från 1889 återkommer Mickwitz till problematiken kring syfilis, om också huvudtemat är ett annat. *Ett giftermål* behandlar ojämlikheten som uppstår när ”väluppfostrade” och dygdiga unga flickor gifts bort med inte alldeles unga män med stor sexuell erfarenhet (jfr Bjørnstjerne Bjørnson och den så kallade ”handske-problematiken”). Konflikten utspelas i relationen mellan tonåringen Anna och ämbetsmannen Karsten Rode. Men i en av romanens många parallellberättelser beskrivs den tragiska kärleken mellan syfilitikern Carl Holst och hans kusin Ada.

Tonen är annorlunda än i ”Messling” eftersom Mickwitz med Carl Holst har skapat en figur med ett helt annat sinne än Löwe. Carl är en

⁷ *Nordisk Familjebok* (1918, spalt 1386) berättar att det i Sveriges nya äktenskapslagstiftning (från 1918) antogs omfattande åtgärder mot de veneriska sjukdomarna, exempelvis ett förbud mot ingående av äktenskap ”för personer, som lida af syfilis i ett smittsamt stadium”.

⁸ 1800-talets föreställningar om olikheterna mellan könen härstammade inte minst från Rousseau och romantiken, men föreföll bevisade av tidens ideologiskt färgade biologiska forskning (se t.ex. Johannisson 2013: 17ff.).

allmänt omtyckt och ansvars-kännande ung man. Han undertrycker sina känslor för Ada, tills en lite för optimistisk läkare ger honom mod att gifta sig. Genom att skildra en sympatisk syfilitiker accentuerar Mickwitz att sjukdomen måste ses i relation till ett större problemkomplex. Den kan inte reduceras till en fråga om vissa individers syndiga leverne. Den infektion man eufemistiskt omtalade som "följderna av ett glatt ungdomsliv" är ett resultat av normer och strukturer i samhället.

I motsats till den unga frun i "Messling" smittas Ada inte, likväl är hon ett offer. Precis som i novellen hålls kvinnorna ovetande om den egentliga diagnosen. Ada fattar följaktligen inte alls vad som händer när makens syfilis slår över i sinnessjukdom och han förs bort skrikande, efter att ha hotat att döda parets lille son. Det grymma hotet understryker hur konkret Mickwitz skildrar följderna av syfilis, jämfört med gestaltningen i *Gengangere* som ju åtminstone av Benedictsson uppfattades som abstrakt.

I *Ett giftermål* finns en viktig bifigur, en sanningssägande ogift kvinna, Hilda. Hon är Carl Holsts intellektuellt nyfikna syster, som många uppfattar som hård och okvinnlig. Hon studerar medicin på egen hand och fattar så småningom vilken sjukdom brodern lider av. När Carl blivit galen avslöjar hon sanningen för Ada, som äntligen får en chans att förstå sin mans underliga sinnesrubbingar: "Nu framstod allt uti ett annat ljus, nu förstod hon hans ständiga dysterhet, hans retlighet, när hon frågat efter hans befinnande..." (G II, 158). Informationen om makens könssjukdom framkallar inte Adas förakt, utan tvärtom hennes gränslösa kärlek och medlidande. Hilda avslöjar sanningen för sin svägerska så att hon (med Hildas stöd) skall kunna bära det "tunga ansvaret" att uppfostra sin son. Primärt handlar det om att i sinom tid upplysa gossen så grundligt om "ungdomslivets faror" att han undviker faderns "öde".

Det är inte utan orsak Mickwitz låter Hilda och Ada reagera så förnuftigt. Hon har visat det orättvisa och förryckta i att *inte* upplysa de unga kvinnorna om syfilis och äktenskap, alltså måste hon låta dem bete sig vettigt och vidsynt när de får dela medvetenheten om könssjukdomens faror med männen.

En ung fru i chock

Borgerskapets ungarlar hade möjligheten att leva ut sin sexualitet. En vis frivolitet rådde, tonen i rökrummen var kamratlig och mustig. För de unga fröknarnas del resulterade en "god uppfostran" däremot i en kroppslig alienation. I äktenskapet och inte minst under bröllopsnatten ställdes de två könen således inför helt olika villkor. Inför förlovningen känner Rode sig segerviss och överlägsen. Han känner sig som den "säkra, erfarna verldsmannen" gentemot Anna, som "maktlös var gifven uti hans våld" (G I, 156).

Annas kärlek beskrivs som en översinnlig fantasi. Hon håller på att svimma när Rode kysser henne och förvirringen ökar ytterligare när han friar. Deras förhållande blir allmänt känt, vilket får Anna att reagera med obehag; att låta främmande människor "se på sina känslor – åh, huru

vederstyggligt det var!” (G I, 160).⁹ Fru Norman, som är djupt engagerad i arrangemangen kring bröllopet, konfererar med Rode, medan Anna agerar som om ingenting av detta skulle beröra henne. Hon blir frånvarande och viljelös ”liksom en, som går i sömnen”, hon uttrycker sig som om ”hon knappt varit medveten” (G I, 170).

När bröllopsdagen närmar sig tilltar Annas inre oro. Den tidigare nämnda Hilda Holst förstår hur det är fatt; bruden har hållits ”okunnig som ett barn” och är framför allt oförberedd på äktenskapets ”fysiska sida”. Den förestående ”tillställningen” framkallar Hildas vämjelse; hon har inte hjärta att vara närvarande vid vigseln och se ”huru de schackra bort barnet” (G I, 183). Liknande formuleringar finner man hos andra moderna nordiska författare. Den moderna skeptikern Nordan i Bjørnsons *En Hanske* tål inte bröllop och åsynen av unga kvinnor som ”offerdyr med krans og slør” (Bjørnson 1911: 78). I Benedictssons *Pengar* har Selma vid sitt bröllop känslan av att hon ska begravas och frågar sig: ”Var det till brudstol eller stupstock hon gick?” (Benedictsson 1885: 130).

I *Ett giftermål* ryms själva vigseln inom en mening och den efterföljs av en scen som skildrar begynnelsen av det unga parets bröllopsresa. I sin beskrivning av avfärden understryker Mickwitz det kusliga i arrangemanget. Anna, kall och känslolös, stöder sig likblek vid relingen. När båten lämnar hamnen ser hon på sin pappa med ”en ångestfullt spörjande blick...”, medan Karsten karaktäristiskt nog tycker att brudens bleka ansikte ser ”rörande skönt och hjälplöst ut.” Första delen av romanen avslutas med att indikera giftermålet som en av kyrka och stat sanktionerad våldtäkt. Den unga frun gör ”ett svagt försök att göra motstånd” när Karsten ivrig och med ”mildt våld” leder ner henne till hytten. (G I, 184, 185, 185).

Samma problematik tas upp av Amalie Skram på ett exceptionellt djärvt sätt i berättelsen ”Et ægteskab” (1886). En ung fru upplever sin makes begär och fullbordandet av äktenskapet på följande sätt:

Tungen hang ham ud af munden, og han udstødte en knurrende dyreagtig lyd. Disse paroxysmer af kjælskab, som han undertiden fik over sig, var hende det værste af alt. Vejret forgik hende under hans knugende favntag og brutale gramserier, men hun gjorde aldrig nogen modstand. Hun tog det som hørende med til det kors, gud havde lagt på hendes skuldre. (Skram 1886: 8.)

Med en beskrivning som denna riskerade en kvinnlig författare social stigmatisering. Att äktenskapet kunde innebära övergrepp uppfattades som ett mindre problem än att en kvinnlig författare fick för sig att skildra vedervärdigheterna.

Det chockartade i den oskuldsfulla unga kvinnans första sexuella erfarenheter betonas i *Ett giftermål*, där Anna upplever den första delen av bröllopsresan som ”en oupphörlig följd af sinnesrörelser och själskakningar, der alla enskilda händelser och tankar flöto ihop i ett oredigt

⁹ Liksom Anna känner också den unge manlige huvudpersonen i Karl August Tavaststjernas *Barndomsvänner* avsky inför, som han uttrycker det, ”hela gratulationskomedin” (Tavaststjerna 1886: 147).

virrvarr". Hon tänkte att hon aldrig skulle kunna komma över det här, "hon måste bli galen eller taga lifvet af sig..." (G II, 30.)

Samhällets konventioner erbjuder mannen ett stort sexuellt förspång – Rode närmar sig med förtjusning sin unga, oerfarna brud. Han smålar åt fruns "barnsliga okunnighet", som "klädde henne så utmärkt" (G I, 168). Mickwitz betonar det infantila hos Anna, vilket antyder att den sexuella akten liknas vid ett övergrepp på en minderårig.

Hemma från bröllopsresan förefaller Anna småningom vänja sig vid samlivet med sin man. Men så följer en konfrontation som accentuerar kontrasten mellan vad varje äkta man vet, men ingen ung flicka tilläts ha den minsta aning om. Anna hör berättas om ett par som är ogifta, men ändå ligger med varandra. Ovetande om den utbredda omoralen och dubbelmoralen blir hon häftigt upprörd.

"Är det icke förfärligt, Karsten?... Förstår du då icke?" sade hon otåligt, när han ingenting svarade.

Saken var, att han kämpade emot en nästan obetvinglig skrattlust. Hela den högtidliga, spända stämningen hade försvunnit. Hon föreföll honom så barnslig och okunnig och tillika så retande och söt uti denna sin okunnighet. Han hade velat brista ut i gapskratt. (G II, 93.)

Karsten fruktar först att Anna har fått nys om hans egna utsvävningar som ungtkarl, men eftersom det inte är fallet, uppfattar han hela historien som komisk. Anna ger sig dock inte utan vidare, och frågar Karsten om han levt med andra, men han kontrar med att hon inte skall blanda sig i sådant hon inte begriper. Han är på väg ut och lämnar henne med ett "godnatt nu, barn". När Anna blev förälskad i Karsten idealiserade hon honom, men nu degraderas han eftertryckligen:

Hon såg med ett slag honom bland alla de andra, han hörde till det, som hade väckt hennes vämjelse och förbittring, och nu, när hon visste det, föreföll det henne så naturligt, så sjelfallet, att det endast förvånade henne, att hon icke genast vetat, att han icke var ett undantag. [...] Han hörde till dem, som hon föraktade och afskydde. (G II, 96.)

Anna känner vämjelse inför sin make, männen i allmänhet och hela samhälls(o)ordningen. Mot den bakgrunden är det omöjligt för henne att stanna i sitt nyetablerade hem. Karsten grips av sorg och ånger, men mer akut förfärad är han över risken för en skandal, som kan skada hans karriär.¹⁰ Mickwitz gestaltar således sin manliga "hjärte" med ambivalens; han är inte värre än sina kamrater... men det är tillräckligt illa. Annas agerande och besvikelse skildras utan ironi. Mickwitz låter därtill hjältinnan kritisera både sin moder, som försummade att upplysa henne om realiteterna, och sin make som "hade begagnat sig utaf hennes okunnighet, för att rövva ifrån henne hennes kärlek" (G II, 146f.). Termen "rövva" indikerar det barbariska i 1800-talets äktenskapliga institution, sådan som Anna (och Mickwitz) uppfattar den.

Faran för en eventuell skandal kanske framkallar skrämselflicka hos Rode och hans svärmor, men för Anna är krisen av existentiellt slag. Hon känner sig lurad av sina närmaste och befinner sig i ett slags

¹⁰ Själva ordet skandal "isade hans blod, så att han tyckte att det formligen kröp genom hans ådror" (G II, 103f).

chocktillstånd. Hon har blivit konfronterad med en verklighet som ter sig obegripligt krass i förhållande till de ideal hennes uppfostran byggt på. Som ofta i periodens emancipationslitteratur ställs en ung kvinnas sanningsskrav mot det högborgerliga, patriarkaliska samhällets förljugenhet.

Fru Norman lyckas avstyra en skandal genom att skicka dottern ut till fadern på familjens lantegendom. Enligt den officiella förklaringen far hon dit för att sköta om sin hälsa. Anna blir småningom mindre övertygad om att hon har handlat rätt. Modern bearbetar henne mildt men envist med argument som får dottern att se saken i en ny belysning, "ifrån en annan sida, en sida, hvilken hon aldrig förut kommit att tänka på. Men nu visste hon att den fanns, och det förvärrade ännu mera hennes inre oro." (G II, 150.) Det är emellertid inte en gradvis utveckling som leder till att Anna återförenas med sin make. Den unga frun blir "sjuk" och överrumplas av läkarens besked: hon är gravid. En sådan möjlighet hade hon inte alls kommit att tänka på, vilket ytterligare understryker hur världsfrånvärd den konventionella flickuppfostran var.

Utvecklingen från ung ogift kvinna till nygift fru resulterar i tre uppskakande upplevelser: För det första, bröllopsnatten. Anna förefaller helt oförberedd på mannens "djuriska" begär. För det andra, vetskapen om männens "osedliga" liv. För det tredje, graviditeten. Det som förenar dessa chockerande upptäckter är att Anna inför dem alla blir skräckslagen och upplever sin egen och andras kroppslighet som äcklig. Hennes uppfostran har inte alls tagit hänsyn till att människan är en fysisk varelse. Beskedet om att hon är gravid, denna i läkarens ögon helt naturliga förklaring på hennes symptom, förnekar hon ivrigt. Förutom att hon blir likblek och får blåvita läppar, förbluffar hennes ögon läkaren, eftersom de har ett "obeskrifligt uttryck utaf skrämsel och ångest" (G II, 165). Annas besynnerliga beteende får läkaren att ställa den tidstypiska kvinno-diagnosen hysteri. Men i Mickwitz berättelse röjer "hysterin" samhällets sjukdomar, inte Annas. Den kvinnliga modediagnosen blir ett uttryck för flickuppfostrans morbida ideal. Att reagera med nervositet och skräck när ruskiga realiteter raserar idealen kan uppfattas som fullt naturligt. Anna har ingen beredskap att möta allt "det nya som stormade in på henne". Ovan att förstå och acceptera kroppens yttringar gör graviditeten att hon känner sig som ett sårat djur som "velat gömma sig undan för alla menniskor, för att dölja sin skam" (G II, 167). Anna har inte själv fått välja vad hon vill, utan upplever att hon fångats i en fälla:

man ha bundit för hennes ögon och ledt henne blind in på en väg. Och nu rycktes bindeln bort, och hon såg, hvart hon kommit. Men nu var det för sent att vända om. [...] hvarför skulle hennes ögon nu först öppnas, i samma stund, då hon kände sig ohjelpigt bunden? (G II, 168.)¹¹

Även tidigare har Anna haft orsak att känna sig lurad, men med ett foster växande i magen är hon fången på ett mer konkret sätt än förut. Sorgmodig inser hon att hennes personliga frihet definitivt gått förlorad.

I slutet av romanen har Anna och Karsten etablerat ett stillsamt familjeliv, med en liten dotter i centrum. Slutet tydliggör hur centralt

¹¹ Anna undrar om man kan tala om hennes fria vilja: "när hon ingenting visste, hvarken om lifvets verklighet, sig sjelf, eller andra?" (G II, 168f.).

temat uppfostran varit genom hela berättelsen. Anna, som just blivit vuxen, står redan själv inför uppgiften att uppfostra en dotter – och har principerna klara för sig: ”Med öppna ögon skulle hennes barn gå in i lifvet. Ty det var der, som felet uti hennes eget lif låg: att hon inte med öppna ögon hade valt sin väg.” (G II, 176.) Anna går således in för att uppfostra sin dotter helt annorlunda än hon själv uppfostrades. Härmed riktas en anklagelse mot den äldre generationens förfelade ideal. Även på denna punkt har Amalie Skram formulerat sig dristigt och precist. I *Constance Ring* får titelpersonen yttra:

Det var dog en skam, at de gamle gik og narred de unge, for de gamle måtte jo vide besked. Hvorfor skulle de lyve livet op til noget, som det ikke var og aldrig havde tænkt på at være. (Skram 1978: 186.)

Sedd i ett sådant perspektiv kan flickuppfostrans bristfälliga verklighetsbild uppfattas som den äldre generationens bedrägeri gentemot den yngre.¹² Gerda von Mickwitz, som tillhör den unga skeptiska generationen reagerar mot lögnerna. Hon är därmed en genuin representant för det nya, eftersom det moderna genombrottet till sin karaktär var ett ungdomsuppror. Det var de ungas uppvaknande och protest mot den äldre generations förlegade ideal.

Tabu II: Incest och pedofili

Incest, ett tabu som ofta tangeras i *Ett giftermål*, antyds redan i förhållandet mellan Ada och Carl Holst. De är kusiner och efter föräldrarnas tidiga död har Ada vuxit upp tillsammans med Carl och hans syskon. Ada var ”egentligen så godt som hans syster”, som det heter (G I, 26).¹³

Carls mor, Adas fostermor, är änka och lever för sina barn. Det samma är fallet i Annas familj. Frustrerande vuxenrelationer får föräldrarna att projicera sin kärlek på barnen: ”liksom Axel från början hade varit moderns bortskämda älskling, så slöto far och dotter sig ömt till hvarandra” (G I, 69). Sistnämnda relation, som får mycket uppmärksamhet i romanen, bestäms i hög grad av faderns snedvridna förhållande till sina egna föräldrar.

Oskar Norman upprepar ett olyckligt beteende, som han själv drabbades av som barn. Hans fader var en hänsynslös lebeman. Modern upplevde äktenskapet som en förödmjukelse och skulle helst ha avbrutit samlivet, men när sonen föddes kände hon sig bunden. Efter makens frånfälle drog hon sig tillbaka från sällskapslivet för att uteslutande leva för sin son. Resultatet blev en symbios som isolerade sonen. Han var

¹² Problemet med otidsenliga uppfostringsprinciper drabbar även pojkar. I *Barndomsvänner* skildrar Tavaststjerna kritiskt en pojkes uppväxt. En auktoritär fader nedslår varje ”antydning till självständighet” hos sin son, som därmed blir ”den viljelösaste lekboll” för sina kamraters påhitt (Tavaststjerna 1886: 87). Strindberg kritiserar gång efter annan de auktoritära fäderna. I *Tjänstekvinnans son* talar han ironiskt om ”fadrens högsta domstol” (Strindberg 1989: 10).

¹³ Modern, fru Holst, älskar sina barn och gläds över Adas och Carls kärlek, men har ändå en känsla av ”någonting orätt; de båda voro ju så godt som syskon”. Av mer egoistiska skäl känner hon sig tung i hjärtat inför Adas och Carls giftermål, varmed hon ”med ett slag förlorade två af sina barn” (G I, 53, 55).

utan vänner och så länge modern levde sökte han inte annat kvinnosällskap, eftersom han fann allt han behövde ”uti hennes kärlek”. Kvarhållen i en abnorm modersrelation förefaller Oskar Norman ha förlorat förmågan att utveckla en jämbördig och vuxen kärleksrelation. Senare, när han själv blir förälder präglar bindningen till modern ända från början hans förhållande till sin dotter:

Att ega en dotter hade alltid varit Oskar Normans högsta önskan. En dotter, som bar hans mors namn och som kanske äfven liknade henne. Och Anna liknade farmodern – till och med uti sitt utseende, tyckte fadern. Och när han hade henne hos sig, då plågades han mindre utaf den inre tomhet, som han känt alltsedan hans mor dog. (G I, 66.)

Som modern bundit honom, försöker han binda sin dotter. Den kärlek Oskars moder kände påminner om den ”nästan häftiga kärlek” som han skänker Anna, men som han inte har kunnat skänka sin hustru, ”emedan hon icke fordrade och icke hade förstått den” (G I, 69).

Oskar Norman är inte alls förberedd på eller intresserad av att hans dotter utvecklas till en vuxen, gift kvinna. Vid Annas förlovning sticker det till i hjärtat på honom, liksom han vid bröllopet känner sig försmådd, eftersom han koncentrerat all sin kärlek på henne. När Anna lämnar sin man efter en kort tids äktenskap och momentant flyttar ut på landet, är fadern nöjd och föreställer sig att hon för alltid skall stanna hos honom.

Incesten i *Ett giftermål* har en psykologisk och symbolisk karaktär. Mickwitz indikerar inte att det är fråga om sexuellt missbruk i konkret mening, men nog om ett förhållande som emotionellt är till skada för barnet. Inom Normans släkt har de vuxna en benägenhet att etablera osunda relationer till sina barn. Kärleken blir felvänd eller åtminstone felaktigt proportionerad.

Äktenskapet mellan Annas föräldrar ger sken av att vara lyckat. Makarna grälar aldrig med varandra, men de står heller inte varandra nära. Oskar Norman har en samtidigt negativ och diffus uppfattning om sitt äktenskap:

Att hans giftermål varit ett misstag, att det icke gifvit honom det han längtat efter, det hade Oskar Norman redan länge känt, fast han icke tillstod det ens för sig sjelf. Han hade ju icke heller kunnat säga, hvaruti denna missträkning egentligen bestod. Hon var den ömmaste, mest hänsynsfulla hustru, den bästa mor, och ändå saknade han någonting – hufvudsaken. Egentligen gingo makarne bredvid hvarandra som främlingar. (G I, 69.)

Makarna gör inte mycket för att förbättra sin relation, men skilsmässa är inget tema alls. Det är karaktäristiskt, inte enbart för familjen Norman, utan även för societeten i stort att ett olyckligt samliv inte anses utgöra någon katastrof, så länge fasaden är snygg. Den sociala status ett fördelaktigt äktenskap genererar är något som prioriteras högt och är oberoende av hur makarna egentligen mår. En liknande känsla får man när man läser Ibsen. Båda författarna skildrar ett välbärgat men förfallet borgerskap. Hemmen blir dockhem och samhällslivet är oseriöst, depraverat och fullt av lögner. Missförhållandena blottläggs ofta med ironi, vilket skildringen av skvallrets betydelse i *Ett giftermål* visar. Relationerna inom borgerskapet är i Mickwitz roman överhuvudtaget präglade av sensationshunger

och illa dold motvilja. Att skvallra är ett av de få nöjen man har i den snäva och inte särskilt dynamiska societetskretsen. Skvallerspråket är effektsökande, skandalen är ”målet” och kravet om att komma först med det nya, värderas betydligt högre än hänsynen till sanningen; även ”utan att veta någonting bestämdt om själva saken, kunde man sätta historier i omlopp” (G II, 111). Romanens skvallerspecialister är kvinnor, men även männen bidrar till att sprida rykten, vilket inte förhindrar att de nämner kvinnornas prat med förakt. När ringaktningen vid ett tillfälle ventileras replikerar Rode: ”Någonting måste de stackrarna väl roa sig med” (G II, 24).

Rodes replik röjer en del om societetsmännens arrogans. Kvinnorna ses som underordnade individer som man måste tycka synd om. Att vara man innebär makt och möjligheter att handla och utvecklas. Det finare borgerskapets kvinnor fastnar däremot i hemmets trånga krets och ställs juridiskt och ekonomiskt i en förnedrande position, varför utsikterna till aktivitet och självförverkligande ofta är obefintliga.¹⁴ Kvinnornas ofrihet i hemmet och i samhället är ett återkommande tema i 1800-talets litteratur och en omständighet som skördar sina offer. Dramatiskt blir det inte minst när en destruktiv reaktion framprovoceras så som i Flauberts *Madame Bovary* och Ibsens *Hedda Gabler*. Om Emma Bovarys psykologiska situation konkluderar Erich Auerbach (1964: 138) pregnant att ingenting händer – och att detta ingenting blir till en tung börda.

Att Mickwitz låter Karsten Rode fälla en nedlåtande replik om kvinnornas skvaller är karaktäristiskt för hennes berättarstil, som är politisk på så sätt att hennes figurer bidrar till att avtäcka de övergripande strukturerna och problemen i det samhälle som gestaltas. Så är också fallet när de osunda förhållandena mellan vuxna och barn, ”incestspiralen”, sätts igång av Annas farfars omoraliska leverne, som i sin tur framstår som karaktäristiskt för manschauvinismen och okulturen i det patriarkaliska samhället. I samma stil röjer den pedofili som romanen antyder mera genomgripande problem inom stadens societet. Det handlar inte om pedofili i konkret mening, utan snarare om en symbolisk pedofili-struktur i det patriarkaliska samhället. Å ena sidan hålls borgerskapets döttrar kvar på ett barnsligt, omoget utvecklingsstadium, å andra sidan dras de in i sexuella relationer med män, som inte bara är sexuellt erfarna, utan också ofta betydligt äldre.

Mickwitz visar hur retoriken kring societetens unga flickor domineras av ord som gör dem mindre än de är (eller borde vara). De tilltalas och omtalas ständigt med ord som ”lilla”, ”barn” och även ”späd”. Således förblir Ada Holst känd som ”lilla Ada” även efter att hon gift sig och fått barn, och oberoende av att hon i själva verket är ”ganska lång och väl växt” (G I, 81). Första gången Karsten möter Anna frågar han om hon leker med dockor och tycker hon ser ”mycket ung ut, fin och späd, något mager” (G I, 15). Hon blir som en docka för den äldre, erfarna mannen. Docklivet, det oäkta, mekaniska och motståndslösa, är ett vik-

¹⁴ ”Kvinnans trånga krets” är ett stående uttryck när det handlar om 1800-talets kvinnor (Holm 1981: 125).

tigt motiv i romanen. Trots, eller just på grund av Annas omognad, ligger hennes utseende nära idealet för en ung kvinna. Fru Norman talar om "den doft af barnslig renhet och oskuld, som är en ung flickas största... hm... charme" (G I, 39).

Man kan konstatera att de unga flickorna i Mickwitz roman har blivit systematiskt hämmade i sin mentala utveckling och hålls kvar i en infantil uppfattning om livet. Resultatet är en barnslig utstrålning som anses vara både *comme-il-faut* och attraktiv. I *Ett giftermål* föregår mötet mellan könen helt på männens premisser. En bal beskrivs av ett uppsluppet salongslejon som en trevlig tillställning: "glad ton, otvungen konversation och en hel hop skönheter, som exponera sig till benäget påseende" (G I, 17).

Om Karsten Rode heter det att han finner varje oskuld retfull. Det bidrar till hans goda anseende, särskilt bland mödrarna, att han med "ren, faderlig ömhet" vägleder balens debutanter. Att låta mödrarna kalla Rodes ömhet för "ren" är en ironi från Mickwitz sida. Hon beskriver hur han snabbt och målmedvetet erövrar de oerfarna flickornas förtroende och därefter kan "tillåta sig allehanda små friheter gentemot dem – som ingen annan fick". Stadens unga kvinnor slussas således in i vuxenlivet av den aktade ämbetsmannen. Det är allmänt känt att "Karsten Rode var alla unga flickors första flamma". Mickwitz, van att skriva om tabun och därför en antydningarnas mästare inflätar kommentaren: "Saken var för resten fullkomligt oskyldig" (G I, 9). Samtidigt låter hon flera av sina figurer indikera motsatsen. Stadens skvallerdrottning kallar Rode farlig och "bra underlig med sin smak för barn" (G I, 91).¹⁵

Pedofilin i romanen har som nämnt en symbolisk karaktär, men vid ett giftermål som det mellan den sexuellt bevandrade Rode och den helt oerfarna Anna finns det en antydning om ett fysiskt övergrepp. Ett övergrepp som har statens och kyrkans välsignelse och är ett resultat av samhällets normer som skänker männen ett fördärvande övervälde.

Repressalier

När Gerda von Mickwitz debuterade med *Solglöd och andra skizzer* 1885 gömde hon sig bakom en signatur. Att hon fyra år senare offentliggjorde *Ett giftermål* i eget namn, innebär inte att romanen skulle vara mindre riskabel att ge ut. Där *Solglöd* utmanar med dekadens och erotiskt laddade stämningar, är gestaltningen i *Ett giftermål* frän och mer realistisk. Romanen kan emellertid läsas på olika nivåer, i likhet med andra verk av tidens övriga radikala, kvinnliga författare. Den kan tolkas som en utmanande text om några av hemmets och samhällets mest förbjudna teman. Men den kan även läsas som en roman som kretsar kring mer accepterade ämnen, såsom uppfostran, dubbelmoral och äktenskap. Om man betonar de mer allmängiltiga frågeställningarna kan man säga att *Ett giftermål* förefaller avspegla tidsandan, eftersom romanen inkorporerar

¹⁵ Skvallerdrottningen yttrar mer allmänt att män vid en viss ålder lär "föredraga barn" (G I, 91).

mycket av 1880-talets debatt om kön och moral. Med tanke på utgivningsåret 1889 kan *Ett giftermål* till och med sägas avrunda decenniets sedlighetsfejld.

Även pressens reaktion förefaller tidstypisk. Romanen blev ingen skandal utan fick relativt få recensioner. Den klart mest engagerade recensionen fanns i *Hufvudstadsbladet*. ”Vi skulle vilja kalla boken ett literärt evenemang”, skriver den anonyma kritikern. Det noteras vidare att romanen är överraskande frispråkig för att vara skriven av ”en ung dam, barn af detta Helsingfors samhälle” (”Literatur. ’Ett giftermål’”, 1889). Recensenten hade redan i *Solglöd* uppmärksammat ”anlag och en viss erfarenhet, mycket framskjuten till och med i – erotiskt afseende”. I *Ett giftermål* behandlas ”äktenskapets fysiska följder” på ett sätt som är ”oväntadt och ovanligt öppet och utan omsvep, men dock fullkomligt rent alltigenom”. Recensenten berömmar Mickwitz för objektivitet ifråga om könsmoralen, ”men icke skulle man ’förr i världen’ väntat att få läsa allt detta af en ung dam, och ej heller skulle man gifvit boken åt sina döttrar eller systrar. Många göra det icke heller nu”. Kommentaren leder tillbaka till dilemmat kring de unga flickornas uppfostran: skulle de delges en rejäl upplysning även i frågor som rörde sexuallivet, eller skulle de tvärtom skyddas från dessa ”orena” teman?

Inom kulturkonservativa kretsar utgjorde omdömen såsom ”boken ifråga kan läggas i händerna på vem som helst” att verket och dess författare accepterades socialt.¹⁶ Att man sade sig beskydda vissa grupper i samhället erbjöd emellertid även en möjlighet att utdöma verk man inte själv kunde godkänna (när kvinnliga författare skrev böcker, som *inte* kunde läggas på allas nattduksbord, handlade det ofta om verk som blottställde omoralen inom patriarkatet).

Utgivningar som ansågs osedliga kunde i enstaka fall leda till statsmaktens formella, juridiska ingripande, som fallet var till exempel med Herman Bangs *Haabløse Slægter* och Christian Krohgs *Albertine*. Men det fanns andra, mindre formella och troligen mer effektiva sätt att motarbeta de kulturradikala författarna. Ina Langes ”*Sämre folk*” (1885) som på många sätt bildar en pendang till Zolas *Nana* smädades i delar av pressen både i Finland och i Sverige. Romanen gjorde Lange så ökad att hon hade stora problem med att hitta en förläggare, varför hennes nästa roman enbart utkom i dansk översättning.¹⁷ Ännu värre gick det för författarkollegan Hanna Ongelin, vars frispråkighet ledde till en tilltagande social stigmatisering.¹⁸ Mickwitz bemöttes inte lika respektlöst som Lange och Ongelin, men likt Ongelin var hon tvungen att bli sin egen förläggare. Boken efter *Ett giftermål*, romanen *Kärleken* (1892), utkom på eget förlag och blev hennes sista utgivning på svenska.

¹⁶ K.A. Tavaststjernas böcker klandrades ofta för att innehålla opassande tendenser. I slutet av sin recension av *I förbindelser* konkluderar Bernhard Estlander emellertid: ”I motsats till hvad förut varit fallet med förf:s arbeten, kan boken i fråga gärna läggas i händerna på hvem som helst.” (B. Estlander 1888: 221f.).

¹⁷ Se avsnittet om receptionen av ”*Sämre folk*” i Toftegaard Pedersen 2002: 193–200. Den nämnda romanen, *En Skæbne. Fortælling fra vore Bedsteforældres tid*, utkom 1887 på Gyldendalske Boghandels Forlag i Köpenhamn.

¹⁸ Pia Forssell skriver: ”Från 1880 framåt fick hon [Hanna Ongelin] i Finland ge ut sina böcker på eget förlag” (Forssell 2009: 669).

Det moderna genombrottet var även ett kvinnligt genombrott, men det betyder inte att kvinnorna framträdde på lika villkor som männen. Det kulturella etablissemangen var fortfarande konservativt och patriarkaliskt och det litterära fältet reglerades av männen. Kvinnorna författade utgående från sina erfarenheter och sina perspektiv, vilka inte sällan uppfattades som mindre viktiga av den manliga kritiken. Men förutom böckerna som männen kanske inte alls läste, fanns det också texter som ansågs samhällsvådliga eftersom de hotade den manliga hegemonin. Ämnen som sexualitet och könsmoral ansågs minst av allt vara lämpade för de kvinnliga författarna. Med texter i vilka de trotsigt trampade in på dessa områden riskerade de att väcka förakt bland stora delar av allmänheten. Med tanke på detta blir det tydligt att Gerda von Mickwitz rörde sig på minerat område när hon skrev "Messling" och *Ett giftermål*.

I ett litteraturhistoriskt perspektiv blir olikheten mellan kvinnliga och manliga författare inte mindre. Det moderna genombrottets manliga banerförare, Georg Brandes, Henrik Ibsen och August Strindberg, kanoniserades snabbt. Däremot kom åtskilliga av de mest profilerade kvinnorna, häribland Anne Charlotte Leffler, Ina Lange och Gerda von Mickwitz, att mer eller mindre glömmas bort under hela (Lange, Mickwitz) eller största delen (Leffler) av 1900-talet.

KÄLLOR

- Ambjörnsson, Ronny 1974: *Samhällsmodern. Ellen Keys kvinnouppfattning till och med 1896*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för idé- och lärdomshistoria.
- Auerbach, Erich 1964: "Madame Bovary." I Raymond Giraud (red.), *Flaubert. A Collection of Critical Essays* s. 132–140. Prentice Hall: Englewood Cliffs.
- Beauvoir, Simone de 2012 (2002): *Det andra könet*. Övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg i samarbete med Eva Gothlin, Stockholm: Norstedts.
- Benedictsson, Victoria [Ernst Ahlgren] 1885: *Pengar*. Stockholm: C.E. Fritze's K. hofbokhandel.
- Benedictsson, Victoria 1886: "Några ord med anledning af Gerda von Mickwitz' skiss Messling", *Framåt* 11/1886: s. 9–10.
- Benedictsson, Victoria [Ernst Ahlgren] 1887: *Fru Marianne*. Stockholm: Z. Hæggströms förlagsexpedition.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1911: *Samlede Værker 5*. Kristiania & København: Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag.
- Collett, Camilla 1913: *Samlede Verker II* (Mindeudgave). Kristiania & København: Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag.
- Ekelund, Erik 1969: *Finlands svenska litteratur 2*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlag.
- Estlander, Bernhard [B. E.] 1888: "I bokhandeln. Karl A. Tavaststjerna: *I förbindelser*", *Finsk Tidskrift* september 1888: s. 219–222.
- Estlander, Carl Gustaf [Utgifvaren] 1881: "Utgifvaren till författarinan", *Finsk Tidskrift* september 1881: s. 213–216 [se även Kerfstedt, Amanda 1881].

- Forssell, Pia 1999: "Gerda von Mickwitz". I Johan Wrede (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria I. Åren 1400–1900* s. 459–461. Helsingfors & Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.
- Forssell, Pia 2009: "Hanna Ongelin". I Henrik Knif (huvudred.), *Biografiskt lexikon för Finland 2. Ryska tiden*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 710:2. Helsingfors, Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.
- Gedin, David 2004: *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundratalet*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1984 (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- Hjordt-Vetlesen, Inge-Lise 1998 (1993): "Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden". I Elisabeth Møller Jensen (huvudred.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II. Faderns huset. 1800-talet* s. 330–353. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Holm, Birgitta 1981: *Romanens mödrar I. Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*. Stockholm: Norstedts.
- Huhtala, Liisi 1989: "Miksi minulle ei kerrottu?" (Varför har man inte berättat för mig?). I Maria-Liisa Nevala (red.), "Sain roolin johon en mahdu". *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* s. 249–253. Helsinki: Otava.
- Johannisson, Karin 2013 (1994): *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts.
- Kerfstedt, Amanda 1881: "Synd", *Finsk Tidskrift* september 1881: s. 213–227 [se även Estlander, C.G. 1881].
- Knudsen, Jørgen 1994: *Georg Brandes. Symbolet og manden, 1883–1895*. København: Gyldendal.
- Lange, Ina 1887: *En Skæbne. Fortælling fra vore Bedsteforældres tid*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- Lappalainen, Päivi 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-lukujen kirjallisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leffler, Anne Charlotte Edgren 1883 (1882): "En bal i 'societyen'", *Ur lifvet I*, tredje upplagan. Stockholm: Z. Hæggströms förlags-expedition.
- "Literatur. 'Ett giftermål'" [utan signatur], *Hufvudstadsbladet* 17.12.1889.
- Mickwitz, Gerda von 1886: "Messling" i *Framåt* 5/1886: s. 6–11. (= M)
- Mickwitz, Gerda von 1889: *Ett giftermål* (I: "Före", II: "Efter"), Helsingfors: G.W. Edlunds förlag. (= G)
- Mickwitz, Gerda von 1892: *Kärleken*. Helsingfors: Eget förlag.
- Mickwitz, Gerda von 1901: "Några synpunkter vid bedömandet af Friedrich Nietzsches författarskap I–II", *Finsk Tidskrift*, augusti 1901: s. 127–138.
- Nordisk Familjebok* 15 1891: [första utg.]. Stockholm: Expeditionen af Nordisk familjebok.

- Nordisk Familjebok 27 1918: [andra utg.]. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag.
- Ruin, Waldemar 1885: *En psykologisk blick på kvinnofrågan*. Helsingfors: G.W. Edlunds förlag.
- Skram, Amalie 1886: "Et ægteskab (forts.)", *Framåt* 8/1886: s. 6–9 [novellen trycktes som följetong i *Framåt* 6–11/1886].
- Skram, Amalie 1978 (1885): *Constance Ring*. Oslo: Gyldendal.
- Strindberg, August 1989 (1886): *Samlade verk 20. Tjänstekvinnans son I–II*. Stockholm: Norstedts.
- Tavaststjerna, Karl August 1883: *För morgonbris*. Helsingfors: P.H. Beijer.
- Tavaststjerna, Karl August 1886: *Barndomsvänner*. Borgå: Werner Söderström.
- Toftegaard Pedersen, Arne 2002: *Det marginaliserede gennembrud. Tre moderne svensksprogede romaner fra 1880ernes Finland*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Toftegaard Pedersen, Arne 2003: "Tror du jeg ligger på roser. Gerda von Mickwitz og kærlighedens natur". I Michel Ekman & Roger Holmström (red.), *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus* s. 155–169. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Witt-Brattström, Ebba 2008: "Sex, makt och syfilis", *Dagens Nyheter* 20.1.2008 (www.dn.se/kultur-noje/kulturbedatt/sex-makt-och-syfilis).

Författare

Arne Toftegaard Pedersen, FD, forskare, Åbo Akademi, Finlands svenska litteratur
([arne.toftegaard.pedersen\[at\]gmail.com](mailto:arne.toftegaard.pedersen[at]gmail.com))

BO PETTERSSON

Den drivne banbrytaren

Topelius tre *Hertiginnor* och den historiska romanens tradition

Zacharias Topelius Hertiginnan af Finland är den första i Finland utgivna historiska romanen. Artikeln analyserar och jämför dess tre versioner (följetongen 1850, boken från samma år och den senare upplagan från 1881) i ljuset av den historiska romanens tradition, framför allt i början av 1800-talet. Syftet är att studera de tre synnerligen olika versionerna och därmed visa hur skicklig Topelius var som författare av historiska romaner. Han använder sig ledigt av olika genrer och kan variera struktur, tematik och metaforik i enlighet med hur hans syn på historien, litteraturen och konvensen förändras. Mycket har skrivits om *Hertiginnan af Finland*, men en mera detaljerad analys av versionernas formella och tematiska drag kan åskådliggöra hur driven Topelius var som författare av den historiska romanen, trots att han var dess banbrytare i Finland och endast 32 år gammal då han skrev de två första versionerna av *Hertiginnan*.

Svenska litteratursällskapets i Finland utgivning av *Zacharias Topelius Skrifter* är en betydande gärning; allmänheten får – än en gång – se hur mångsidig och helt enkelt läsvärd Topelius är i en mängd olika genrer samtidigt som litteraturforskare erhåller textkritiska editioner av hans verk. År 2013 utkom den första i Finland publicerade historiska romanen, *Hertiginnan af Finland* (1850), utgiven av Pia Forssell¹ under medverkan av Matti Klinge och Anna Movall. (Se även Forssell & Norrback i denna publikation. Red. anm.) Det var en litterär händelse då den första bokversionen av romanen inte har varit tillgänglig för en bred läsekrets på länge. Den gör det också möjligt att lättare än förr jämföra de tre olika versionerna av *Hertiginnan af Finland* och därmed se hur Topelius utvecklas som författare av denna historiska roman eller *novell* som han kallade den. Den skildrar Hattarnas ryska krig 1741–1743, både krigsförloppet och hur det återspeglas på borgerskapet i Åbo, framför allt på förhållandet mellan ryssarnas skotska general Jakob (James) Keith och den unga politieborgmästardottern Eva Merthen.

I denna artikel vill jag först kort klarlägga hur *Hertiginnan af Finland* förhåller sig till vissa allmänt kända och mindre bekanta drag i den historiska romanens tradition för att sedan analysera och jämföra struktur och berättarteknik, tematik och metaforik i dess tre versioner. Studien ger vid handen att Topelius, trots sin förhållandevis unga ålder (32 år) då han skrev de två första versionerna, var en driven författare som ledigt kunde handskas med denna nya genre – och till och med skriva en helt ny version av romanen trettio år senare.

Om den historiska romanen och dess ursprung

Vad är en historisk roman? En allmänt hållen definition kunde lyda: en längre fiktiv prosaberättelse som företrädesvis behandlar eller baserar

¹ Vid denna tidpunkt hade Fredrika Runeberg redan skrivit *Fru Catharina Boije och hennes döttrar*, men hon gav ut den först 1858.

sig på historiska fakta.² Men den kan ifrågasättas. Eftersom de flesta realistiska romaner innehåller historiska fakta, kan man fråga sig hur mycket historia som behövs för att denna vaga avgränsning håller. Hur fiktiv bör berättelsen vara? Och hur exakta eller hållbara måste de historiska fakta vara som framkommer i romanen? I själva verket har Jerome de Groot (2010: 2) nyligen poängterat att hybriditet och flexibilitet är typiska drag i historiskt berättande, vilket vidgar definitionen av den historiska romanen.³ En annan aspekt som sällan förs fram är att vi i dag lätt läser samtidsromaner av till exempel Jane Austen, George Eliot och Henry James som historiska romaner – en del kanske till och med läser dem just för att de numera verkar vara historiska romaner. Som det så ofta är med litterära genrer gäller det alltså att vara försiktig om man vill komma med en definition som dels är tillräckligt öppen, dels specifik nog för att fånga det som är typiskt för genren.

Länge påstod man att Sir Walter Scotts *Waverley; Or, 'Tis Sixty Years Since* (1814) var den första historiska romanen. Denna syn förelåg redan på 1820-talet (se McLean 2007: 89) och noterades i inledningen till Georg Lukács vägande studie *Der historische Roman* från 1937.⁴ Men få tycks ha lagt märke till att Lukács (1937/1955: 10) också nämner att den historiska romanen hade föregångare under de föregående seklen, för att inte tala om klassiker från Kina och Indien. Det kan vara svårt att slå fast vilken som är världens första historiska roman (det beror också på hur brett man vill förstå dess grundval i "historiska fakta"), men det kan gott vara *Romansen om de tre kungadömena* från det sena 1300-talet. Den skrevs uppenbarligen av Luo Guanzhong på basis av Chen Shous *Krönika över de tre kungadömena* från slutet av 200-talet, som beskrev Kinas historia från år 189 till 280. Vad gäller den europeiska historiska romanen fanns det som sagt föregångare. Kanske det mest framstående namnet är Benedikte Naubert (1752–1819), som i Leipzig publicerade över femtio historiska romaner, för det mesta anonymt, av vilka Scott veterligen läste ett antal i engelsk översättning.⁵

Ännu viktigare för den unga skotska poeten som tänkte börja skriva romaner var kanske ändå Jane Porters fyra volymer långa skildring *Thaddeus of Warsaw* (1803), som under senare år har kallats den första engelska historiska romanen. Den var oerhört populär och trycktes i åtminstone 84 upplagor. Scott var i själva verket en välsedd gäst

² En gammal tvistefråga gällande den historiska romanen är hur långt tillbaka man bör gå för att romanen skall kunna anses vara "historisk". En del menar att den beskrivna tiden måste vara avlägsen (Shaw 1983: 38), andra att romanen gott och väl kan utspela sig några år tillbaka i tiden (Dekker 1987/1990: 14).

³ I en annan färsk studie av den historiska romanen som genre i olika länder i Europa påtalar Brian Hamnett (2011/2015: 307) dess "intrinsic instability of form".

⁴ De första raderna i Lukács (1937/1955: 10) hävdar: "Der historische Roman ist am Anfang des 19. Jahrhunderts, ungefähr zur Zeit des Sturzes von Napoleon entstanden. (Der „Waverley“ Walter Scotts ist 1814 erschienen.)" En senare betydande forskare på området, John MacQueen (1989: 1), är också medveten om att Scott hade föregångare, men menar ändå att hans breda intellekt och fantasi gör att han är "essentially the creator of a new genre".

⁵ Markku Ihonen (2002: 143–144) noterar att Kurt Habizel och Günther Mühlberger i sin forskning i medlet på 1990-talet kom fram till att det under åren 1785–1806 publicerades över 180 historiska romaner.

hos familjen Porter alltsedan 1780-talet då de flyttade från Durham i norra England till Edinburgh, med andra ord långt innan han publicerade *Waverley*.⁶ Ännu viktigare var att Porter i sin roman i likhet med Naubert placerade mindre kända personer i huvudrollen, en teknik som Scott skulle göra stilbildande i sina historiska romaner.

Berömt är Lukács (1937/1955: 28) påpekande om att storheten hos Scott ligger i att han levandegör historiskt-sociala typer. Notera båda delarna av denna paradoxala utsaga: Scott använder sig av typer, tvådimensionella karaktärer, men gör dem trovärdiga, det vill säga mer eller mindre realistiska. "Hjälten" – även Lukács (1937/1955: 26) använder citattecken runt ordet – är en vanlig engelsk gentleman, som speglar samhällets utveckling. Genom denna korta beskrivning sammanfattade Lukács mycket hos Scott och den tidiga historiska romanen i Europa efter honom. Med andra ord ses historien ofta från ett sidoperspektiv, men personen som upplever den är tecknad på ett så levande sätt att läsaren rycks med. Redan i förordet till *Waverley* säger Scott (1814/2011: 4, 5) att det han skriver är "neither a romance of chivalry, nor a tale of modern manners". Han vill i stället vara "a painter of antique or of fashionable manners". Några år senare, i *Kenilworth. A Romance* (1821/1999), handlar sedeskildringen om en kvinna: Amy Robsart, en bortskämd men rakryggad syndabock i drottning Elizabeths hov.⁷

Allt det här är viktigt för Topelius som hade läst *Waverley* och *Kenilworth*, tydligen i tysk översättning, och i likhet med Scott ville måla sitt "[v]ackra ämne till en stor tafla" om han – eller rättare sagt hans berättare – bara var i stånd att göra det (Topelius 1850/2013: 76). I stället ondgör han sig: "Ack, tänkte jag ofta, hvarföre har icke denna historia fallit i händerna på författaren till *Kenilworth* och *Waverley*?"⁸ inte minst då den ena huvudpersonen, general James (hos Topelius, Jakob) Keith, var Scotts landsman (ibid.). Notera också att Topelius nämner den mindre kända *Kenilworth* först, vilket vittnar om att romanen och dess huvudperson kanske har haft en större betydelse för Topelius än man hittills förstått: Scotts goda syndabock Amy Robsart kanske fick Topelius att tänka på Eva Merthens öde i 1700-talets Finland. I slutanmärkningen i *Helsingfors Tidningar* (15/6 1850), där romanen först utkom som följetong, poängterar Topelius att han dels ser en "tendens af sedemålning" i sin berättelse, dels vill göra bilden av huvudpersonen Eva Merthen

⁶ Se Thomas McLeans (2007: 89) viktiga artikel, som lyfter fram Porters betydelse som förebild för Scott (men förbiser bl.a. Nauberts roll).

⁷ Eva Merthens renhet poängteras gång på gång, precis som Amy Robsarts. Amy dör efter att ha fallit från ett torn och skildras som "a heap of white clothes, like a snow-drift" (Scott 1821/1999: 390). Trots den genomgående fågelmetaforiken som förknip-pas med hennes person kan Amy alltså inte flyga utan "faller" liksom Eva (här även konkret).

⁸ Sättet att skriva 'Waverley' pekar på att Topelius läst romanen på tyska. Han avslutar sin tudelade artikel "Romanen och Romanwurmen" i *Helsingfors Tidningar* (13/9 och 17/9 1845) med den gängse varningen att överdriven romanläsning kan göra en flicka "olycklig i sitt äktenskap", men slår fast att Scotts "ädle ande" inte har denna verkan. Lehtonen (1997: 96) ser berättarens försynta inställning som typisk för Topelius "anspråkslöshets-topos".

”psykologiskt sann” (omtryckt i Topelius 1850/2013: 382).⁹ Det är välkänt att Topelius främst hade Scott som förebild när han skrev *Hertiginnan af Finland*, men det kan vara belysande att studera hur han skildrade Lilla ofreden och gestaltade porträttet av en typ, den karaktärsfasta hackkycklingen, som bevittnar ett dramatiskt skede i Finlands historia samtidigt som hon i form av symbolisk oskuld får stå för landet och dess öde (jfr finskans *Suomi-neito*).¹⁰ Sedeskildringen är lika viktig som hos Porter och Scott samtidigt som historien görs levande genom det psykologiska djupet i beskrivningen av huvudpersonen.

Hertiginnan af Finland blir till

Det finns inte mycket att tillägga till Pia Forssells gedigna förord och noterna i den nya vetenskapliga utgåvan av *Hertiginnan af Finland*. Dessutom har Mari Hatavara (2007: kap. 3 resp. 9) granskat förhållandet mellan historia och fiktion i den ursprungliga bokversionen och jämfört romanerna från 1850 och 1881.¹¹ Men jag tror ändå det är värt att granska formen och temat i de tre huvudsakliga versionerna av romanen för att visa hur Topelius utvecklades som författare till denna första i Finland utgivna historiska roman. *Hertiginnan af Finland* kom först ut som följetong i *Helsingfors Tidningar* under förra delen av året 1850 (23/1 till 12/6); denna version kallas här *HF I* och refereras till genom tidningens utgivningsdatum. Den 30 april 1850 lämnade Topelius in sitt manuskript av romanen i bokform till censurkommittén, men boken kom först ut på senhösten. Denna upplaga är den version som nu föreligger i vetenskaplig utgåva (se Forssell 2013: XLII) – här *HF II*. Då denna längre berättelse är indelad i en historisk avdelning om kriget och en mera fiktiv avdelning om romansen mellan Eva Merthen och Jakob (James) Keith refererar jag vid behov till dem i formen *HF II:1* och *HF II:2*.¹² Senare beslöt Topelius att skriva om sin roman och den upplaga som ofta åberopas när det gäller denna tredje form är från *Vinterqvällar* (1881) och benämns här *HF III*. Jag kommer i det följande att jämföra dessa tre versioner av romanen med tonvikt på det skönlitterära.

⁹ Både Scotts tavelmetafor och historiska sedeskildring med psykologiskt trovärdiga personer kan mycket väl vara ett arv från Porter (1803/1809: 9), som i sitt förord till *Thaddeus of Warsaw* skriver: ”I have endeavoured to be as faithful to reality, in my pictures of morals, and heroic life, as a just painter is [...]”.

¹⁰ Merete Mazzarella (1994: 273) ser redan *Hertiginnan av Finland* som ett led i Topelius målsättning att som historiker ”åt sina läsare förmedla en både mer omfattande och mer livfull kunskap om sitt fosterland”.

¹¹ Även Päivi Lappalainen (2007) har kortfattat diskuterat textförslagen för översättningen till finska. Svenskspråkiga läsare kan ta del av Forssells (2013: LII–LIII) summering av Lappalainens syn. Forssell och hennes medarbetare gör en schematisk jämförelse av följetongen och den första bokupplagan i variantförteckningen, som är synnerligen detaljerad (se Topelius 1850/2013: 383 et *passim*), men lämnar versionen i *Vinterqvällar* därhän eftersom *Zacharias Topelius Skrifter* senare kommer att ge ut den separat.

¹² Forssell (2013: XLI) noterar att bokupplagan är ca en femtedel längre än följetongen och att det fr.a. är den historiska delen som förlängts. Trots det verkar Topelius prioritera den fiktiva avdelningen, eftersom bokupplagans ursprungliga undertitel först nämner romanen: ”*Romantiserad berättelse jemte en historisk skildring af Finska Kriget åren 1741–1743*”. I enlighet med romanens namnskick, enligt vilket Merthen kallas vid förnamn och generalen vid efternamn, refererar jag för det mesta till huvudpersonerna som Eva och Keith.

Låt oss först kort granska Topelius beläsenhet då han började skriva *Hertiginnan af Finland* som följetong. Klinge (2000: 34–106) har grundligt undersökt Topelius skönlitterära läsning, där i synnerhet svenska, franska (Alexandre Dumas d.ä., Victor Hugo och Eugène Sue) och tyska romaner ingick, men som vi sett läste han även översättningar av romaner skrivna på engelska, inte minst av Scott. Topelius kände också väl till romantraditionen på svenska, inklusive Almqvists berömda anti-äktenskapsroman *Det går an* (1839) och Wendelas [Wendla Randelin] *Den fallna* (1848). Den senare beskriver Elisabeth, som är otrogen i sitt äktenskap men som med sin förstående man till slut lämnar Finland för ”ett land, fritt och lyckligt”, bortom haven, där de enligt den äkte mannen kan leva ”lugnt och lyckligt för hvarandra och vårt barn” (Wendela 1848: 238). Romanen avslutas med orden: ”och Han [Kristus] som sade: **”den utan skuld är han kaste första stenen,”** [Joh. 8: 7] Han bad för Elisabeth, som för oss alla” (ibid.). Almqvists kortroman har ofta ansetts vara en förebild för *Hertiginnan af Finland*, men då vi vet att Topelius skrev en uppskattande recension av *Den fallna* och i sin roman refererar till samma bibelcitāt är det viktigt att även lyfta fram denna något förbisedda roman (se dock Launis 2005, kap. 3). Även andra svenska kvinnoskildringar kan ha varit av betydelse för Topelius val av tema och framför allt för dess empatiska skildring av en ”fallen kvinna” (se Grönstrand 2005 och Launis 2005). Men själva huvudpersonerna, Eva Merthen och Jakob Keith, hade Topelius enligt förordet funnit i biografien *Leben des Feldmarschalls Jakob Keith* (1844) av K. A. Varnhagen von Ense (HFII, 5; se även Klinge 2008: 501). Dessutom var Topelius redan som ung man inte bara väl bevandrad i olika genrer utan använde sig också av dem. I till exempel *Ephemerer* (Topelius 1834–1835/2006) och *Leopoldiner-brev. Correspondance från Helsingfors* (Topelius 1842–1849/2003) skrev han journalistik med skönlitterära inslag (se Zilliacus och Knif 1985, kap. IV). Även Maija Lehtonen (1990) har visat hur Topelius friskt introducerar och blandar genrer i sitt tidiga författarskap.

Topelius flit är slående. Vad gäller *Hertiginnan af Finland* har vi sett att följetongens trettioandra och sista del kom ut den 12 juni (och slutanmärkningen den 15 juni) 1850, men redan i slutet av april hade han skrivit om följetongen i en helt annan form, även om förordet i den senare versionen är daterat den 24 juni. Skillnaden mellan de två är betydande: följetongen blandar historiska drag med den romantiska historien om Eva Merthen (här ännu Mercken)¹³ och Jakob Keith, medan boken återger dem i två separata delar: ”Förra afdelningen. Kriget” (HFII:1; 3–71) och ”Sednare afdelningen. Hertiginnan” (HFII:2; 72–168). Klinge (2000: 103) har noterat denna åtskillnad av historia och fiktion som enligt honom är ganska enastående i en roman: ”Något liknande romanverk har knappast publicerats sedan dess!” Helt unikt är detta upplägg ändå inte. För det första består *Thaddeus of Warsaw* i någon mån av en liknande uppdelning, om än inte så radikal. Porter (1803/1809: 7) (som i sitt förord lovordar Samuel Richardsons brevromaner *Pamela* (1740) och *Clarissa*

¹³ I följetongens slutanmärkning (15/6) rättar Topelius Eva Merckens efternamn till Merthen, som sedan används i HFII och HFIII.

(1748)) använder i mycket brevformen, men i ungefär en tredjedel av romanen ligger tonvikten på det historiska skeendet, innan berättelsen övergår till en sedeskildring eller det som på engelska kallas *a novel of manners*. Porters historieskildring är alltså mer än *HFI* inlindad i fiktion, men romanen är kluven på ett snarlikt sätt. Dock har Klinge rätt i att denna form är exceptionell.¹⁴

Klinge (2000: 106) tar upp tre möjliga orsaker till att Topelius år 1850 i bokform delade upp sin roman i historia och fiktion (romans). För det första var romanen som genre ny för honom; för det andra ville Topelius akademiskt meritiera sig i historia (i denna form syns det historiska tydligare än i följetongen); och för det tredje var han medveten om den politiska misstänksamheten mot romanen som genre. Allt sådant var säkert av vikt, men dessutom ville han kanske även bredda sin publik, för romanen ansågs ju vara ”kvinnoläsning” medan historia även kunde locka män att läsa. I följetongens slutanmärkning lovar han både ”den benägna läsarinnan och läsaren” att berättelsen kommer att ges ut i bokform (*HFI*, 382).¹⁵

Hur formade då Topelius sin berättelse? En läsning av följetongen i *Helsingfors Tidningar* visar att han publicerade den på tidningens villkor. Avsnitten blandar fiktion (romansen om Eva och Keith) med historia (krigsförloppet) i samma kapitel utan övergång och kan till och med avslutas mitt i en dialog. Topelius ansåg med andra ord sitt värv som redaktör för *Helsingfors Tidningar* vara det primära; tidningen skulle fyllas och hans historiskt-romantiska berättelse fick tjäna som utfyllnad.

I det följande markerar jag de av de trettio två avsnitten i följetongen som är fiktiva med (F) och de som är historiska med (H), och när samma avsnitt innehåller en fiktiv del och en historisk del avskiljer jag dem med (a) och (b). Följetongen varierar korta och långa avsnitt. Den börjar genom att introducera berättelsen och dess kontext, ”Den gamla goda tiden” (1F; 16/1), och krigets början, ”1741 års krig” (2H; 23/1).¹⁶ Så är berättelsens tudelade natur klar efter de två första avsnitten. Sedan vill tydligen Topelius dra in sina läsare med i berättelsen, eftersom avsnit-

¹⁴ När Norman Mailer ett drygt sekel senare i sin roman *The Armies of the Night* i två avdelningar beskrev demonstrationen mot Vietnamkriget i Washington i oktober 1967 – ”History as a Novel” och ”The Novel as History” – verkade det som en helt ny landvinning. Romanen fick till och med Pulitzerpriset år 1968 och påbörjade tillsammans med Truman Capotes *In Cold Blood* (1966) förment en ny undergenre för romanen: *the non-fiction novel*, som ofta diskuteras under termen *faktion* på svenska. Märkligt nog ser man sällan faktion som ett slags historisk fiktion, vilket den av allt att döma kunde anses vara. Visserligen utspelar sig händelserna ofta i närhistorien och upplevs av personer som figurerar i den, men sådana små förskjutningar kunde gott och väl ses som en version av historisk fiktion. Vissa forskare skulle förmodligen instämma i en sådan bredare syn på den historiska romanen (se Dekker 1987/1990: 14 och De Groot 2002: 2).

¹⁵ I slutanmärkningen använder Topelius båda formerna: i början tilltalar han ”den gunstige läsaren, och särskilt den sköna läsarinnan” och i slutet endast ”läsaren” (*HFI*, 38, 382). Intressant nog håller sig Porter (1803/1809: 8) i sitt förord konsekvent till konventionens ”the reader”, men när hon senare skriver att läsaren inte ska vara ”alarmed at the battles; they are neither frequent nor do they last long” verkar hon närmast tilltala sina kvinnliga läsare.

¹⁶ I det första historiska avsnittet tilltalas ”läsaren” och då Topelius i ett senare fiktivt avsnitt (8/6) tilltalar sin kvinnliga läsare tyder det på att han primärt tänker sig att historien intresserar män och romansen kvinnor.

ten (3F; 26/1) till (9aF; 27/2) håller sig till fiktionen genom att beskriva borgerskapets förlustelser under Helenadagen på ön Runsala i utkanten av Åbo, den elaka häxan Waapuri, som skapar spänning i intriggen, och en bal i Åbo. Mitt i balen övergår berättelsen till att beskriva krigsförloppet, framför allt slaget i Villmanstrand (9b), genom frasen: ”Nu bort från baler och kurtis ...”. Det följande avsnittet börjar med en skildring av hur Evas bror Jonathan Mercken träffar Waapuri och för henne berättar nyheter från kriget (10aF; 2/3); sedan följer hans långa beskrivning av krigshändelserna, från (10bH) till (12aH; 9/3). I slutet på avsnittet (12bF) träffar Jonathan på nytt Waapuri och då fortsätter berättelsen om krigsförloppet (läs reträtten), från (13H; 1/3) till (18H; 13/4). I slutet på (18H) visar Topelius sin medvetenhet om att han lämnat romansen åt sidan förhållandevis länge och gör därför en enkel övergång från krigshistorien till fiktionen genom tillägget: ”Dit [till Åbo] wilja äfwen wi nu återföra den benägne läsaren, och sålunda ånyo upptaga den länge afbrutna berättelsens tråd.” Hela resten av berättelsen, från (19F; 20/4) till (32F; 12/6) beskriver huvudsakligen Evas och Keiths kärlekshistoria, även om historiskt stoff i viss mån ingår.

Denna summering visar varför Topelius redan i följetongens slutanmärkning medger: ”Krigshistorien, ehuru nödvändig för att komplettera berättelsen och sjelf af den kompletteras, bildar en alltför oformlig episod, sådan den här har framställts” (HFII, 382). Förutom de två introducerande kapitlen består berättelsen av två stora sjok av fiktion med krigsförloppet i mitten. Övergångarna ger sig inte naturligt och speciellt svagt underbyggda är Jonathans sammanträffanden med Waapuri, genom vilka han får anledning att berätta om krigets nuläge.

Men följetongen är intressant då man studerar Topelius utveckling som författare och den uppvisar en betydande berättarteknisk drivenhet. Det är bekant att Topelius i det första avsnittet (”Den gamla goda tiden”; 16/1) för första gången använder en ramberättelse där en berättare skildrar hur hans mormor och hennes kusin ”den gamle Bäckén” diskuterar gamla minnen. Denna ram kom han sedan att använda i oktober följande år, då *Fältskärens berättelser* började utkomma som följetong i *Helsingfors Tidningar*. Berättarnivåerna är flera, eftersom berättaren får läsa manuskriptet ”Hertiginnan af Finland” som gubben Bäck skrivit som ung man. När berättaren läst det och somnat har manuskriptet försvunnit (troligen har hans mormor tagit bort det eftersom hon inte tycker att det är lämplig lektyr för en ung man) och han börjar berätta historien om hertiginnan såsom han minns den. Den berättelse vi som läsare tar del av – i både följetongen och den första bokversionen – är alltså filtrerad flera gånger om. Den baserar sig på (1) det Bäck hört som en ung man, (2) det han sedan skrivit ner, (3) det berättaren läser i Bäckes manuskript och (4) det han minns när han skriver ner vad han läst. Berättaren beklagar detta i slutet på avsnittet: ”jag hade unnat läsaren en bättre, fullständigare och i kostymen mera detaljerad skildring, än den jag nu förmår gifwa ur minnet”.¹⁷ Resonemang kring en infälld berättelse

¹⁷ Här tilltalar Topelius ”läsaren” medan han några rader senare tilltalar ”du hulda läsarinna”, alltså är han mån om att behålla alla sina läsare.

(Bäcks "Hertiginnan af Finland") i en roman med samma titel och multipla berättarnivåer är drag som i dag anses vara typiskt postmoderna, även om snarlika drag finns i *Don Quijote*. Men Topelius går ett steg längre i och med att den första berättarnivån – det Bäck hört som en ung man – baserar sig på muntligt traderade minnen och skvaller (vilket gör hans berättelse opålitlig).

En annan egenskap som verkar vara förhållandevis modern är att berättaren innan han inleder sin berättelse om romansen ger en summering av sin genomläsning av manuskriptet: "lefwande stod för mitt öga den tid af splittring, intriger och ofärd, om hwilken berättelsen talade; jag kunde icke förgäta denna sköna oskyldiga flicka, som var sina samtidas beundran och stolthet, men blott för att ett ögonblick derefter blifwa ett mål för deras" (16/1). Här summerar Topelius både den skildring av Lilla ofreden och det porträtt av huvudpersonen han kommer att presentera i resten av romanen. Sålunda är berättelsen förutbestämd i allmänna drag på samma gång som läsarnas intresse väcks,¹⁸ bland annat genom den avslutande ellipsen med fyra menande punkter. Som även dessa få citat ger vid handen tar berättaren i detta knappt två sidor långa inledningsavsnitt också itu med berättelsens centrala tematik: dåtidens seder jämfört med nutidens. Eva Mercken framstår här som exempel på hur "sederna då måste ha varit mycket enkla, mycket rena" (eftersom hennes uppförande ledde till en sådan skandal). Till denna tematik hör också minnets och den muntliga/skriftliga tradingens roll när man talar om "den gamla goda tiden".

Dessa nedslag i följetongen ger en första inblick i hur driven Topelius redan i detta skede var som författare. I fortsättningen jämför jag vissa drag i följetongen och boken från samma år för att vidare åskådliggöra hur Topelius utvecklades som historisk författare genom att bearbeta denna berättelse.

Följetongen och boken: två versioner under samma år

Den mest slående skillnaden mellan de två olika versionerna har jag redan nämnt: i motsats till följetongen återges det historiska stoffet i en separat avdelning i boken. Som historieskrivning är den ganska märklig, inte minst för att även den, som Hatavara (2007: kap. 3) har poängterat, präglas av så tydliga skönlitterära drag. Den första meningen i den historiska avdelningen är syntaktiskt tung med över hundra ord (lånad från inledningen till följetongens andra avsnitt 23/1). Den börjar med "Sällsamma slump [...]" (HFII, 7) och ger bakgrunden till kriget 1741, men går även bakåt i tiden till Stora ofreden (1700–1721) och fram till 1808 – det vill säga ödesåren för Finland. För det mesta berättas dock historien flyhänt, utan en synlig berättare och med fyrtiofyra fotnoter som ofta

¹⁸ Annanstans har jag kallat detta berättartekniska grepp *metafictional determinism*, eftersom berättaren i början av sin berättelse medvetet summerar dess intrig på ett sätt som gör den förutbestämd (se Pettersson 1994: 138–142). Detta grepp är uråldrigt, men förekommer ofta i postmoderna romaner.

verkar vara ämnade att demonstrera framställningens akademiska akribi. Men som historiker har Topelius ett skönlitterärt handlag. Stundom tillåter han sig gissningar där inga fakta finns att tillgå, inklusive retoriska frågor och spekulationer såsom ”Man hade kunnat hålla två mot ett, att om Svenskarne ej [...]” (HFII, 38, 59 citat). Tillvägagångssätt av det här slaget är naturligtvis inte helt ovanliga i historieskrivning.

Historiografiskt mera tvivelaktig är den politiska bestörtning som ibland kan skönjas. Till exempel är historieberättaren (med drag av Topelius) bestört över överste Pahlens synsätt, som enligt honom är ”nyckeln till flera af dessa herrars rådslag och handlingsätt”: ”Må Finland gifvas till spillo, blott Sverige, blott armén (och herrarne sjelfva) »conserverades» – detta fattiga, aflägsna Finland, som i alla krig hade för Sverige gjutit sitt hjerteblod och offrat sin sista skärf!” (HFII, 42–43, jfr 16/3). Dylig ironi i kombination med emotionell och politisk indignation pekar på en starkt subjektivt färgad syn på historien.¹⁹ Denna attityd kommer också fram i bruket av utropstecken (t.ex. tre utropstecken på samma sida; HFII, 44). Även beskrivningen av Keith är överdrivet positiv: det är han som ”kunde tillräkna sig förtjensten af alla [ryska härens] framgångar”. Som ”tapper och ridderlig”, ”som en far och en skyddsengel”, är han helt enkelt ”en oskattbar lycka för det eröfrade Finland” (HFII, 61, 62). Denna relativisering av den historiska akribin kan ses i ljuset av den ursprungliga underrubriken som benämner denna avdelning ”en historisk skildring” (min emfas; se fotnot 12 och Hatavara 2007: 75–82).

Den skönlitterära avdelningen har å sin sida drag av historieskrivning, för i den förra avdelningens sista fotnot nämns att beskrivningen av Keiths liv är baserat på biografiska teckningar hos Karl Friedrich Pauli och Varnhagen von Ense (HFII, 69). Med andra ord är den gängse tudelningen i historia och fiktion (som även jag använt mig av) inte helt hållbar; den andra avdelningen är ju en historisk roman, som också den använder sig av historiska fakta, om än med betydande skönlitterära friheter (se Hatavara 2007: 82–93). Men i denna version är berättelsen om Eva Merthen (inte längre Mercken) beskriven i åtta sammanhängande kapitel: borgerskapets idyll i Åbo före kriget (1. Den gamla goda tiden, 2. Helenadagen på Runsala och 3. Hexan), krigets inverkan på Åboborna (4. Bal och nederlag och 5. Ryssarne komma!), den ryska närvaron i Åbo, med allt större fokus på förhållandet mellan de två huvudpersonerna, inklusive Evas förnedring (6. Höstmarknaden i Åbo och 7. Ensam i världen) och hennes upprättelse och fortsatta liv (8. Hertiginnan af Finland). Topelius hade alltså på några veckor eller månader under våren 1850 skrivit om sin följetong och gett den en helt ny gestalt.

Skillnaden syns på flera nivåer. Följetongen är mera kortfattad och lämnar mera utrymme för läsarens fantasi. Där Eva i första avsnittet i följetongen ses som ”denna sköna oskyldiga flicka” som elliptiskt blir ”ett mål för deras [sina samtidas]” beskrivs ”denna sköna förskjutna flicka” i romanen som ”ett mål för deras smädelse och djupaste förakt”

¹⁹ Lappalainen (2007: 87) noterar att Topelius i romanen vill uppvisa en ryssvänlig syn, inklusive kritik mot det svenska befälet, vilket föregriper Finlands avskiljning från Sverige och bereder grunden för den finländska nationalkänslan.

(HFII, 76). Och inte nog med det, berättaren ger också en längre betraktelse som både förutser handlingen i närmare detalj och ger hans reaktion på läsningen: ”Jag tänkte på människors dom, på hopens gunst, på smädelsens makt, på försynens ledande hand och det godas slutliga seger, som dock allt försonar och allt förklarar, och min unga själ fäste sig darrande, men tjusad, vid dessa drag från förgångna dagar” (ibid.). Följetongens sista avsnitt anmäler tvärt: ”Wi skola icke längre följa denna sköna och ädla personlighet [...]” och beskriver kortfattat Evas senare öden (12/6). Även bokens avslutning är mera utförlig och den unge Topelius visar öppet sin liberala hållning: ”det är det stora i Eva Merthens personlighet, att *vigd eller ovigd* står hon för efterverldens ögon lika hög, lika ren, lika odödligt skön ändå” (HFII, 166; min kursivering). Både följetongen och romanen tar alltså avstånd från Evas mors tidiga varning, med en tydlig hänvisning till Almqvist att ”det ej går an” att en ung dam gör som hon vill (23/2; HFII, 107). Sedeskildringen avslutas dock mer radikalt i romanen än i följetongen. Berättaren fastslår att ”dikten” högaktar den sed som ”med rätta uttalade sin hårda dom öfver Eva Merthens förbindelse”, men säger samtidigt följande om seden:

inför ett helt lif, odelat egnadt åt plikten, äran, samvetet, abdikerar den sin makt, eller rättare: den abdikerar icke, den igenkänner sig sjelf i det som den från början bortstött, och dess vitnesbörd blir slutligen det, på hvilket man igenkänner »hvad Gud hafver sammanfogat» och hvad »människor icke skola åtskilja». (HFII, 166)

Här ger Topelius uttryck åt en kristen syn där människor känner igen sig själva i den som bryter mot seden, men han vågar också opponera sig mot kyrkans makt. Berättaren slår fast att ett förbund mellan kvinna och man även kan helgas av Gud utan vigselakt. Dessa rader hör till de mest radikala Topelius skrev om förhållandet mellan man och kvinna.

I följetongen hade Topelius redan visat prov på levande skildring, folkmassans utrop och snärtig dialog – som då berättarens mormor och hennes kusin grälar om gamla tider: ”Kusin letar fram skuggsidor.” / ”Och kusin dagrarna.” (16/1). Sådana drag lyfter han in i romanen, inklusive närmast bellmanska impressioner av folk i rörelse och deras röster återges åtskilliga gånger (HFII, 78, 108–109, 112 och 135–136). När folket i Åbo för första gången ser Eva i Keiths ekipage ropar de:

»Der far hon som förrådt sitt fädernesland!»
 »Guds död, skola vi tåla det, vi?» ropades i folkmassan.
 »Hon litar på de tolf granna dockorna [husarer] efter sig.»
 »Låt oss rycka dem ned af hästarna!»
 »Låt oss stena ryssdrottningen»
 »Hurra! åt h– med förräderskan och hennes anhang!»

(HFII, 136)

Märk väl att Topelius trots censuren här i bokform vågar sätta den nedsättande termen ”ryssdrottningen” i folkmun (den förryckta häxan Waapuri använder den dock i dialogen i både följetongen och boken).²⁰ I följetongen har den nästsista raden däremot formen ”Låt oss stena den” (22/5).

²⁰ Det här var ganska vågsamt gjort av Topelius, eftersom ett förbud mot bl.a. romaner på finska hade utfärdats den 8 april 1850 (se Klinge 2000: 61).

Medan följetongen i två stycken ger en kortfattad beskrivning av Evas och Keiths fortsatta liv broderar boken ut det på flera sidor och även flera fotnoter, vilka i övrigt används sparsamt i denna senare, fiktiva avdelning (HFII, 165–168). På detta sätt inlemmas deras öden i historien och den förra avdelningen så att historia och romans sammanfogas bättre. Topelius är också noga med att avrunda sin fiktion. Ovan har jag nämnt de avslutande kommentarerna gällande sedeskildring och Evas öde som genom Guds nåd står ovanför människors seder. Också metaforen om romanen som en tavla förekommer flera gånger på de två sista sidorna. Berättaren har gett sina läsare ”*bilden af Eva Merthen i glansen af hennes ungdom och skönhet*” gentemot ”*den brokiga taflan af hennes upprörda tid*”, så att hon ”*som en glänsande ljusbild målar sig mot fonden af en svart och dyster natt*”, och han avslutar sin berättelse ”*med den enda sorg, att icke nog stort, nog skönt hafva kunnat måla hertiginnan af Finland*” (HFII, 167, 168; mina kursiveringar). Genom den sista kommentaren gör sig även berättaren synlig, vilket än en gång hänvisar till första kapitlet i denna avdelning, medan avslutningen i stort speglar inledningen till bokens förord: ”*1741 års krig är en af de mörkaste taflorna i Sveriges och Finlands historia*” (HFII, 3).

Ett av genreforskningens stora namn, Alastair Fowler (1982: 256 *et passim*), ser i sitt centrala verk *Kinds of Literature* genren som ett kommunikativt system som både författare och läsare är medvetna om. När Topelius skriver följetongen och bokversionen av *Hertiginnan af Finland* träder han in på jungfrulig mark som finländsk författare, men som vi har sett gör han det lätt för sina läsare, just för att han är så medveten om deras förtrogenhet med olika genrer. I båda versionerna introducerar han ett bekant skede i Finlands historia (Hattarnas ryska krig 1741–1743) och införlivar det med en romans med gotiska inslag. Han hade ju redan under det föregående decenniet utbildat sina läsare i att läsa olika genrer genom ett flertal historiska och fiktiva berättelser, inte minst ”*Häradshövdingen*” (1846), och lapsk gotik i ”*Trollkarlens dotter*” (1845).²¹ Dessutom ger Topelius de båda versionerna av *Hertiginnan* ett fiktivt ramverk tematiskt (tavelmotivet) och berättartekniskt (berättarens läsning av Bäckes manuskript). Ramverket byggs sedan ut i bokversionen. Han gör alltså bruk av sin mångsidiga kunskap om genrer då han med säker hand skriver de två olika versionerna av berättelsen under en och samma vår.

Hertiginnan trettio år senare

Skillnaderna mellan *Hertiginnan* från 1850 (HFII) med den omskrivna versionen i *Vinterqvällar* (1881) (HFIII) har det ordats mycket om. Inte minst i Hatavara (2007: kap. 9) föreligger en grundlig genomgång av likheter och olikheter mellan de två. De mest betydande är tydliga; HFIII utelämnar den första avdelningen om kriget och förlänger den skönlitterära

²¹ Waapuri beskrivs som en trolsk lappkvinna. Se även Forssell (2013: XXXI–XXXII) om de historiska motiven i Topelius berättelser från 1840-talet.

avdelningen från åtta till nitton kapitel. Det största tillägget är ett utbyggt slut på historien om Eva och Keiths fortsatta liv (kap. 15–19), men det finns även andra tillskott och utvikningar. Eva ses nu som en sentida Törnrosa²² (kap. 2 och 10, som utspelar sig mellan kap. 1 och 3 resp. i kap. 6 i *HFII:2*); kap. 7 och 16 innehåller en del av krigsförloppet (jfr *HFII:1*). En ny person, diakon Mathias Elg, får en stor roll som Evas förtrogne och beskrivs utförligt i ett separat kapitel (kap. 5). Keith erhåller också ett eget kapitel (kap. 11; jfr till en del kap. 6 i *HFII:2*) och relationen mellan Eva och Keith fördjupas (kap. 12–14). Krigsskildringen är alltså betydligt kortare och ingår i den historiska romansen, men på ett mera naturligt sätt än i följetongen. Genom sagomotivet görs Evas öde förutbestämt. Hon ”faller” (i moraliskt hänseende) och får sin ”upprättelse” i kapitlen 13 och 14. Och framför allt ingår paret äktenskap i slutet av romanen och böjer sig sålunda för konvensen (*HFIII*, 190). Men Eva måste acceptera att inte få ta sin mans namn eftersom han är adelsman och hon borgardotter. Evas fogsamma karaktär imponerar stort på diakon Elg, som viger paret i Potsdam i närheten av Berlin och till slut lovsjunger henne: ”Hvad är stort? Det, som försakar sig sjelf, ty det skall upphöjas” (*HFIII*, 194).²³

Topelius allt konservativare syn kommer här fram i inställningen till religion, kvinnans roll och äktenskap. Orsakerna till omskrivningen av romanen trettio år senare är säkert många och av olika slag: Topelius livssyn hade blivit alltmer kristen och konservativ. Som professor i historia behövde Topelius inte längre meritiera sig som historiker. Litterärt sett var Scotts historieromantik och gotisk fiktion inte längre så centrala. Och det patriarkaliska etablissemanget reagerade mot kvinnoemancipationen under slutet av 1800-talet i Finland genom att försöka befästa sin position.

Diakon Elg är i denna version en central person som följer Eva genom livet som confidant och biktfar. Även politiskt sett är tendensen tydlig, då Elg beskrivs som ”en evangelisk predikare, en fridens budbärare, alltså, politiskt taladt, en Mössa” (*HFIII*, 57). Den närmast gotiska, förryckta häxan Waapuri har bytts ut mot den godhjärtade, gamla trotjänarinnan Valborg (som har en häxlik mor med en mindre roll än Waapuri i den förra versionen). Den religiösa tematiken ger en grund för den konventionellt patriarkaliska synen på man och kvinna och äktenskapets orubbliga ställning. Topelius lånar nu mera från Amy Robsarts person i Scotts *Kenilworth* vilket syns när Eva beklagar sig för Valborg: ”hvarför ha alla skämt bort mig från det att jag var ett litet barn?” (*HFIII*, 50) Kanske menar Topelius att läsare genom detta drag hos henne lättare kan förstå att hon trots sin moraliska resning ”faller”, även om hon till slut får sin upprättelse genom det som Valborg kallar hennes ”tjenande, offrande kärlek” (*HFIII*, 194). Berättelsen håller fast vid konvensen (och även historiska fakta) genom

²² Lehtonen (1990: 57) anser att Törnrosa-sagan är ”väsentlig” för strukturen i *HFIII*.

²³ Det finns inga bevis på att paret skulle ha gift sig i verkligheten. Även nutida biografiska utläggningar, såsom Sam Coull (2000: 135–137), Klinge (2008) och Vainio-Korhonen (2009), hävdar att de inte gifte sig, närmast på grund av klasskillnaden dem emellan.

att Eva i början av berättelsen är ”i sitt adertonde år” (HFIII, 28), medan hon i den tidigare versionen är ”snart sexton år” (HFII, 98).²⁴

I ett avsnitt i följetongen (I/6) och på några sidor i kapitel 7, ”Ensam i världen” i HFII (145–148), återges kort ett möte mellan Eva och Keith som visar hur tycke uppstår mellan den unga flickan och generalen, som ”syntes henne vara en *man* i den höga betydelse hon fästade vid detta ord och till hvilken hon såg upp med en beundran, en hängifvenhet [...]” (HFII, 146). Men det är *hon* som har uppsökt honom, då hon känner sig utstött av alla: ”det for som en ljungande blixtnad genom hennes tankar: jag går till generalen!” (HFII, 141). I kapitel 12 ”Utför branterna” i den senare bokversionen (HFIII) ger Topelius en grundligare beskrivning av hur paret förälskar sig. I början på kapitlet tillåter sig berättaren att spekulera kring Keith och hans känslor. Kanske har han i årtal sökt en ”med hans egen ande jemnbördig och befryndad varelse” och ”antag, att detta så länge sökta, aldrig funna väsende plötsligt, blixtligt som en uppenbarelse stod i hans väg [...]” (HFIII, 121). Förälskelsens blixtnad slår i denna version först ner i Keith och det är nu *han* som börjar uppvakta henne. Detta sker genom att han ofta syns som gäst hos Merthens och ”[u]tan att inse ”att segrar kunna vara dyrare än ett nederlag” (HFIII, 123). Även här är alltså förhållandets första skede beskrivet kort, men nu är det generalen – mannen – som är aktiv. En längre diskussion förekommer först i det sista kapitlet i denna version, då Eva tretton år senare tar mod till sig för att be att de må ingå äktenskap, eftersom hon är ”en kvinna” och därför i motsats till Keith ”måste lyda de lagar, som finnas” (HFIII, 185–188, citat 188). Keith inser att denna förfrågan är rättvis och förstår hur Eva ”måste ha lidit under dessa tretton år ...” (HFIII, 188). Så poängterar denna version Keiths aktivitet och ridderliga väsen samt den vuxna Evas självsäkra men undfallande natur och starka moral, som leder till att paret ingår äktenskap i enlighet med konvensen.

Till det mest intressanta i den senare bokversionen hör dess tudelade förord. Den första delen är ett brev till författaren skenbart skrivet av ”Napoleon Spetskula” från ”Tidskriften Solens byrå” (HFIII, 7).²⁵ Genom denna fiktiva person avlossar Topelius en överdriven salva i nio punkter mot *Hertiginnan* från 1850, som han ”skonsamt” finner vara ”under all kritik” (HFIII, 6). Det är tydligt att Topelius överdriver både kritiken och Spetskulas självgod person (denna säger sig endast behöva ”två sekunders besinning” för att justera sitt omdöme; *ibid.*), så att han som författare kan besvara brevets sanningskorn. Topelius låter sina läsare förstå att Spetskula har rätt i sin kritik av häxan Waapuris överdrivna roll och i synnerhet i att Topelius i sin roman ”försvarat det, som ej kan försvaras” (*ibid.*). I sitt svar till Spetskula – förordets andra

²⁴ I HFII är Evas ålder tydligen inspirerad av Anna Paulina (Lina) Dammert (1835–1871), en anspråkslös och skön flicka från Villmanstrand, som Topelius lärt känna vid Helsingfors universitets promotion våren 1850 och som skämtsamt av allmänheten kallades ”Hertiginnan av Finland” (se Klinge 2000: 248–249). Eva Merthen föddes 1723 och fyllde alltså aderton år 1741, då Keith fyllde fyrtiosju år.

²⁵ Den icke helt pålitliga berättaren Andreas Bäck i *Fältskärens berättelser* jämförs med Napoléon Bonaparte från och med dess första mening (de är födda på exakt samma dag) (se *Helsingfors Tidningar* 29/10 1851 och t.ex. Lehtonen 1997: 87).

del – skriver signaturen” FÖRFATTAREN” att han nu kan ge ”hertiginnan af Finland” (dvs. den historiska Eva Merthen) ”en bättre och riktigare belysning” (HFIII, 8, 7). Men hans omdöme om henne är hårt, i linje med romanens konservativa hållning: ”Hon har framgått ur en skymf och var sjelf en skymf, men traditionen har räckt sin hand åt historien och bergat henne ur fallet” (HFIII, 8). Litet självironi tillåter sig författaren dock. Hans svar på Spetskulas beskyllning att romanen från 1850 endast kan användas som ett exempel på ”huru man icke skall skriva en historisk novell” lyder: ”Mycket förbunden. Det är alltid lyckligt, att kunna vara på något sätt nyttig” (HFIII, 7, 8). Tyvärr har detta mångbottnade förord strukits ur senare utgåvor av romanen (se Topelius 1881/1994), också på finska (se Lappalainen 2007: 87–89), vilket gör dels att denna upplagas förhållande till 1850 års version inte synliggjorts, dels att dess på samma gång ironiska och moraliskt fördömande innebörd gått förlorad.

De tre Hertiginnorna: en jämförelse

Analysen av de tre *Hertiginnorna* kunde byggas ut i större detalj, men jag vill nu kort jämföra de tre versionerna för att se huruvida Lappalainen (2007: 89; min övers.) har rätt då hon skriver att romanens sista version ”estetiskt sett vunnit på omskrivningen”.

Följetongen är av betydande intresse, inte minst som en rappt berättad historia som försöker förbinda krigshistorien med Eva Merthens liv före och efter hennes möte med Keith. Som jag poängterat är Topelius redan nu – vid drygt trettio år – en driven författare som har valt ett intressant livsöde från en historiskt dramatisk tid och kan skildra detta med en schvung som syns i dialog, berättarteknik, genrebehandling och historieberättande. Följetongen är en tavla i Porters och Scotts bemärkelse: en sedeskildring av borgerskapets liv i Åbo före och efter Lilla ofreden samt ett psykologiskt porträtt av den kvinnliga huvudpersonen. Själva berättelsen har en inramning med fyra nivåer och intrigen summeras i början, vilket både ger den en viss förutbestämmdhet och på samma gång får läsarna att vänta på nästa avsnitt. Till sina läsare räknar Topelius uttryckligen både män och kvinnor som han erbjuder både historieskrivning och romans. Å andra sidan syns det att Topelius haft bråttom. Inramningen och dess motiv flyter ut i slutet av berättelsen; historien och fiktionen vill inte helt gå ihop och övergångarna är sökta eller klumpiga. Det gotiska häxmotivet är både något överdrivet och intrigmässigt konstlat. Icke desto mindre är det klart att Topelius nu, tio år efter den första romanen i Finland²⁶, skriver en på många sätt fascinerande historisk följetongsroman som än i dag känns levande.

Det kan tyckas märkligt att Topelius redan under våren 1850, då följetongen utkommer i *Helsingfors Tidningar*, inser dess avigsidor och skriver en helt ny version. Nu skiljer han åt historien och fiktionen och ser till att i slutet återkomma till inramningen samt till (det nyskrivna)

²⁶ Wilhelmina Carstens brevroman *Murgrönan*. *Finskt original* (1840) anses vara Finlands första roman.

förordet och motivet i inledningen. Däremot behåller han häxmotivet och till och med utvecklar spänningsmoment i behandlingen av det. Följetongen använder sig av en så kallad *cliffhanger* i slutet av avsnittet där Eva och professor Scarin håller på att brinna inne i Waapuris stuga: "... Då uppslogs dörren med fart ..." (16/2). Bokversionen lämnar däremot Eva och Scarin inne i den brinnande stugan i slutet på kapitel 3 för att inte återkomma till dem förrän fyra sidor senare (HFII:2, 102, 106). Som vi sett har inte bara krigsskildringen intressanta retoriska egenskaper utan romansen har också historiska drag som speglar den förra avdelningen. Det bästa i följetongen bevarar Topelius, det vill säga den levande beskrivningen och dialogen, vilka nu löper bättre utan de krystade övergångarna mellan historia och romans. Också beskrivningen av och kommentarerna om Eva ger en mera trovärdig, om än starkt romantiserad bild av hennes agerande. Det är hon som söker skydd hos Keith och faller för den starka och goda generalen, trots den betydande ålderskillnaden. Hennes roll i sedeskildringen byggs ut så att folket först anser henne vara moraliskt fördärvad – både som människa, kvinna och finländsk medborgare – och sedan ser upp till henne, genom att i båda fallen använda benämningen "hertiginnan af Finland". Denna sedeskildring, som också belyser folkets och skvallrets tvivelaktiga makt som moralens väktare, gör Eva Merthens symboliska roll central. Berättarens positiva syn på huvudpersonen ger inte bara prov på den unga författarens liberala inställning till äktenskapet utan är också en hyllning till den romantiska kärleken som kan gå mot konvensen till den grad att även Gud kan godta den. Evas agerande försvaras på ett sätt som varken är svartvitt eller lättköpt. Topelius väger sederna, samhällets stöttepelare, mot kärleken mellan två människor och kommer fram till att den gudomliga kärleken står på den senares sida, även om kärleken inte välsignats av kyrkan. Också formellt avrundas romanen genom att på nytt synliggöra berättaren och återkomma till inledningens centrala motiv.

Jämfört med dramatiken i HFII är den tredje versionens försvar av konvensen förhållandevis blek. Sagomotivet är sökt och diakonus Elgs roll som kyrkans och moralens förespråkare uppstyldad. Särskilt ter sig den fem kapitel långa avslutningen, vars poäng är att visa konvensens och moralens makt, som en pekpinneaktig antiklimax. Också i beskrivningen kan Topelius nu vara överdrivet omständlig. Följetongen och den första bokversionen beskriver Waapuri som "hexan" och i den berättas endast att "[d]en gamla steg nu hastigt fram" (24/4; HFII, 116, 117),²⁷ medan den senare bokversionen broderar ut skildringen. Waapuri kallas "den nittioåriga, vansinniga hexan från Loihtomäki" och det beskrivs hur "[d]en gamla fäktade med armarna som en väderqvarn" trots att hennes roll i övrigt nu är mer marginell (HFIII, 89). I berättartekniska termer är det helt enkelt mera *telling* (berättande) än *showing* (berättande ge-

²⁷ I scenen med eldsvådan under ett oväder skriker Waapuri: "Blås du min storm! [...] Blås, blås, min storm!" (16/2; HFII, 102). Detta kan vara en anspelning på hedscenen i Shakespeares (1982/1987: 846) *Kung Lear*, där kungen vanmäktigt kämpar mot vädrets makter efter att hans döttrar visat honom på dörren: "Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!" (akt III, scen 2, r. 1). I så fall vittnar det om en viss förståelse för Waapuri, vars mor och mormor bränts på bål och därför vill hämnas genom att bränna Eva och Scarin till döds.

nom dialog, agerande) i versionen från 1881 – och inget ont med det, ifall det inte skulle kännas litet väl utförligt och moraliskt tillrättavisande. Men denna omständlighet gör också att läsaren till exempel får en bättre inblick i hur Keith förälskar sig i Eva och hur de lever tillsammans under senare år. Också det mångbottnade förordet ger vid handen att Topelius var väl medveten om den moraliska tendensen i romanen och ville ge en ironisk motvikt till den. Genom att göra Eva till en bortskämd flicka tar Topelius fasta på ett annat drag hos huvudpersonen i Scotts roman *Kenilworth* och ger så prov på hur han kan variera sin berättelse i enlighet med den historiska romanens tradition. I likhet med Scott var Topelius upplysningens barn, men vad han ville upplysa sina läsare om kunde alltså variera.²⁸ I de tre *Hertiginnorna* handlar det om historia, seder och moral, men synsättet varierar mellan den unge och gamle Topelius.

Olika drag av den historiska romanen förekommer alltså i de tre versionerna som alla visar prov på Topelius drivenhet som författare. Men om jag som lärare skulle vara tvungen att välja en enda version som undervisningsmaterial är det bokversionen från 1850. För min del anser jag den vara den mest givande *Hertiginnan*, såväl historiografiskt (historia och romans som inbördes speglar varandra) och moraliskt (*det går an*-tematiken) som estetiskt (genre, struktur, tematik, metaforik).

Avslutning

Topelius handskas ledigt med den historiska romanen i alla tre versioner av *Hertiginnan*. I den första och den sista låter han krigsförloppet ingå i romansen, medan de två dimensionerna i den ursprungliga bokutgåvan speglar varandra i två separata avdelningar. Historiska, romantiska, gotiska och realistiska drag blandas på olika sätt och Scotts inverkan syns i synnerhet i motiv och personschildring. Topelius gör de tre versionerna genremässigt och berättartekniskt intressanta på olika sätt, bland annat genom att använda olika berättarnivåer och förord. De tre *Hertiginnorna* är alltså av stort vikt när man undersöker Topelius litterära utveckling. I dem ligger också Topelius moraliskt religiösa utveckling i öppen dager, vilket kan hjälpa oss att förstå hur konservativa tankegångar fick fotfäste i Finland under slutet av 1800-talet.

Det som gör de tre *Hertiginnorna* så viktiga är dock själva texterna och deras berättarglädje som syns i karaktärs- och tidsschildring, berättarteknik, moral och tematik. Topelius må ha varit den historiska romanens banbrytare i Finland, men från den första till den sista versionen av *Hertiginnan* var han en driven författare, som med säker hand kunde använda sig av och förnya den historiska romanens tradition.²⁹

²⁸ Hamnett (2011/2015: 180) håller med Lukács om att Scott i mycket var en upplysningsman, även om hans studie i övrigt innehåller en balanserad kritik av Lukács syn på den historiska romanen (se t.ex. Hamnett 2011/2015: 6–7). MacQueen (1989: 7) poängterar Scotts upplysningsideal så starkt att han t.o.m. tycker att Lukács inte förstått att den historiska romanen är en utveckling av den skotska upplysningens sista fas. Perry Anderson (2011) har nyligen menat att den klassiska historiska romanen står för "framsteg" i motsats till den postmoderna historiska romanen som skildrar olika slags "katastrofer".

²⁹ Artikelförfattaren vill tacka sina två referee-läsare för konstruktiv kritik.

KÄLLOR

Skönlitteratur

- Porter, Jane 1803/1809: *Thaddeus of Warsaw*. Boston: Lemuel Blake.
- Scott, Walter 1814/2011: *Waverley*. Red. P. D. Garside. London: Penguin.
- Scott, Walter 1821/1999: *Kenilworth. A Romance*. Red. J. H. Alexander. London: Penguin.
- Shakespeare, William 1982/1987: *King Lear*. I *The Illustrated Stratford Shakespeare* s. 832–862. London: Chancellor Press.
- Topelius, Zacharias 1850: *Hertiginnan af Finland*. Följetong i *Helsingfors Tidningar*, 16/1–12/6 med slutanmärkning 15/6 1850. Nationalbiblioteket, Historiska Tidningsbiblioteket: *Helsingfors Tidningar*, se 1850. Här förkortad HFI. <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/browse.html?action=year&id=1457-439X&name=Helsingfors> (23/9 2015)
- Topelius, Zacharias 1850/2013: *Hertiginnan af Finland [Romantiserad berättelse jemte en historisk skildring af Finska Kriget åren 1741–1743]*. Zacharias Topelius Skrifter V. *Hertiginnan af Finland och andra historiska noveller* s. 3–168. SLS 782. Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis. Här förkortad HFI, och dess två avdelningar HFII:1 och HFII:2.
- Topelius, Zacharias 1851: *Fältskärns berättelser*. Följetong i *Helsingfors Tidningar*, 29/10 1851 [första avsnittet]. Nationalbiblioteket, Historiska Tidningsbiblioteket: *Helsingfors Tidningar*, se 1851. <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/browse.html?action=year&id=1457-439X&name=Helsingfors> (2/11 2015)
- Topelius, Zacharias 1881: *Hertiginnan af Finland*. I *Vinterqvällar. Noveller, sägner och skildringar*. Andra cykeln. Häftet 1–3 s. 3–194. Helsingfors: G. W. Edlunds förlag.
- Topelius, Zacharias 1881/1994: *Hertiginnan av Finland*. Nya klassiker-serien. Helsingfors: Schildts.
- Wendela [Wendla Randelin] 1848: *Den fallna, berättelse*. I *Aura* II. Åbo: J. W. Lilljas förlag.

Övriga källor

- Anderson, Perry 2011: "From Progress to Catastrophe. Perry Anderson on the historical novel". *London Review of Books* 33:15 (28 July 2011) [24–28]. <http://www.lrb.co.uk/v33/n15/perry-anderson/from-progress-to-catastrophe> (2/11 2015)
- Coull, Sam 2000: *Nothing But My Sword. The Life of Field Marshal James Francis Edward Keith*. Edinburgh: Birlinn.
- De Groot, Jerome 2010: *The Historical Novel*. London and New York: Routledge.
- Dekker, George 1987/1990: *The American Historical Romance*. Cambridge osv.: Cambridge University Press.
- Forssell, Pia 2013: "Inledning". I Topelius 1850/2013: IX–LXIII.
- Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

- Grönstrand, Heidi 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. SKST 1019. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hamnett, Brian 2011/2015: *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe. Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hatavara, Mari 2007: *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. SKST 1128. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ihonen, Markku 2002: "Tavallista sitkeähenkisempi? Pohdintaa historiallisen romaanin lajin jatkuvuudesta". I Markku Lehtimäki (red.), *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta* s. 137–158. Tammerfors: Tampere University Press.
- Klinge, Matti 2000: *Idyll och hot. Zacharias Topelius – hans politik och idéer*. Övers. Nils Erik Forsgård [utom kap. "Topelius i Lund 1868"]. Stockholm/Helsingfors: Bokförlaget Atlantis/Söderström & Co.
- Klinge, Matti 2008: "Eva Merthen". *Biografiskt lexikon för Finland I*. Svenska tiden s. 500–501. Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.
- Lappalainen, Päivi 2007: "Zacharias Topeliuksen Hertiginnan af Finland -romaanin variantit ja niiden suomennokset". SKS 1112. I H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki och Outi Paloposki (red.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2* s. 87–90. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKST 1029. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Maija 1990: "Intertextualitet i Topelius' berättelser". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 65: 49–79.
- Lehtonen, Maija 1997: "Brasaftnar i vindskammaren. Fältskärns gestalt och ramberättelsen i Fältskärns berättelser". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 72: 87–114.
- Lukács, Georg [György] 1937/1955: *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- McLean, Thomas 2007: "Nobody's Argument: Jane Porter and the Historical Novel". *The Journal for Early Modern Cultural Studies* 7: 2. 88–103.
- MacQueen, John 1989: *The Rise of the Historical Novel. The Enlightenment and Scottish Literature. Volume Two*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Mazzarella, Merete 1994: "Efterord". I Topelius 1881/1994: 267–274.
- Pettersson, Bo 1994: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Shaw, Harry. 1983. *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Topelius, Zacharias 1834–1835/2006: *Ephemerer. Zacharias Topelius första tidning 1834–1835*. SSLS 689. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

- Topelius, Zacharias 1842–1849/2003: *Leopoldiner-brev. Correspondance från Helsingfors*. Helsingfors: Schildts.
- Topelius, Zacharias 1845: ”Romanen och Romanwurmen”. Nationalbiblioteket, Historiska Tidningsbiblioteket: *Helsingfors Tidningar*, se 13/9 och 17/9 1845. <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/browse.html?action=year&id=1457-439X&name=Helsingfors> (23/9 2015)
- Vainio-Korhonen, Kirsi 2009: ”Suomen herttuatar – Eva Merthen (1723–1811)”. *Suomen herttuattaren arvoitus. Suomalaisia naiskohtaloita 1700-luvulta* s. 13–49. Helsingfors: Edita.
- Zilliacus, Clas och Henrik Knif 1985: *Opinionens tryck. En studie över pressens bildningsskede i Finland*. SLS 526. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Författare

Bo Pettersson, FD, professor, Helsingfors universitet, engelsk filologi
([bo.pettersson\[at\]helsinki.fi](mailto:bo.pettersson[at]helsinki.fi))

ANNA MÖLLER-SIBELIUS

Individen och samhället i Claes Anderssons 1960- och 1970-talspoesi

Claes Andersson har varit en radikal förnyare av den finlandssvenska poesin både vad gäller ämnen och formella grepp, inte minst har han öppnat upp genren för samtidens sociala frågor. Artikeln behandlar förhållandet mellan individen och samhället i Anderssons 1960- och 1970-talspoesi. Ett urval dikter analyseras i sin vänsterideologiska samtidskontext och i relation till tidens aktuella teorier inom sociologi, marxism och psykiatri. Tre tematiska aspekter strukturerar framställningen: solidaritet, urban anonymitet och psykiatriens roll.

Inledning

”Sköt dig själv och skit i andra” – i det finländska samhället år 2000 har den råa kapitalismens inställning enligt Claes Andersson blivit allt vanligare och attityderna hårdnat. Effektivitet, vinstmaximering och konsumtionsfest dominerar på bekostnad av mellanmänsklig omtanke och solidaritet. Det finns en ovilja att delta i finansieringen av de offentliga tjänsterna kring skola, omsorg och vård. Margaret Thatchers berömda uttalande ”egentligen finns det ingenting sådant som ett samhälle” verkar ha börjat gro hos de radikalaste på högerkanten. (Andersson 2000: 173.) Anderssons bedömning av läget kring millennieskiftet (och utvecklingen har sedan dess fortsatt i en nyliberalistisk riktning) följer upp samhällskritiken och vänsterideologin från hans ungdomstid. På 1960- och 1970-talen delades ett sådant antikapitalistiskt synsätt av många, till exempel av den numera nyliberalistiske Björn Wahlroos (Berggren & Lydén 2009: 26, 53). Det var överhuvudtaget en tid av samhällskritiska ideologiska strömningar i hela västvärlden; marxismen, feminismen och miljö rörelsen ville på olika sätt förändra skeva maktstrukturer och verka för större rättvisa, jämlikhet och gemensamt ansvarstagande. En del tänkte också att världen kunde bli bättre med hjälp av poesi. Claes Andersson hörde till dem.

I den finlandssvenska poesin innebar sextio- och sjuttiotalen en brytningsfas då en ny diktargeneration gjorde upp med en dominerande centrallyrisk och naturinspirerad modernistisk tradition. Litterära impulser kom för Anderssons del bland annat från de amerikanska beatpoeterna Allen Ginsberg och Lawrence Ferlinghetti men också från den nyaste rikssvenska och finska poesin bland annat i form av konkretism, nyenkelhet och collageteknik (Andersson 2006: 90–93). Vesa Haapala påpekar att i jämförelse med 1920-talet är 1960-talets litteraturhistoriska situation i Finland omsvängd: medan den finska litteraturen tidigare fått sin experimentella inspiration från den finlandssvenska modernismen kom de avantgardistiska impulserna på 1960-talet in i finlandssvensk litteratur via den finska litteraturen (Haapala 2007: 292). Haapala betraktar också sextiotalets experimentella finländska litteratur som en uppföljning av den tidiga modernismens program i västerländsk litteratur kring

sekelskiftet, och visar hur det som skedde i 1950-talets finska modernism banade väg för följande decenniums ideologiska poetik (Haapala 2007: 280–284). Men i den finlandssvenska poesin hade modernismen redan långt tidigare förlorat sin avantgardistiska prägel.

Andersson var initiativtagare till och huvudredaktör för den radikala kulturtidskriften *FBT* (en nonsensaktig bokstavskombination utan innebörd), som utgavs under åren 1965–68. Bland punkterna i tidskriftens manifest fanns åsikten att kulturpolitik och samhällspolitik var två sidor av samma sak och att människan måste vara huvudsaken, att kultur inte är något ”fint” utan hör hemma i vardagen och verkligheten, att alla gränsdragningar (språkliga, politiska, etniska, nationella) bör ifrågasättas, att kulturklimatet ska innehålla fri debatt om brännbara frågor, att litteraturen måste förändras och utvecklas – och att den finlandssvenska modernismen var död. (Rönholm 1986: 266.) I mitten av 60-talet var Andersson med och grundade Socialdemokratiska Studentföreningen, vilket var en radikal åtgärd på den tiden, och mot slutet av decenniet deltog han aktivt i Novemberrörelsen och blev också dess ordförande (Andersson 2000: 97, 20). Målet för denna rörelse, som verkade i Finland under 1960-talets senare hälft, var en humanare fångvård, bättre rättskydd för mentalpatienter, stöd för bostadslösa alkoholister och ökad tolerans mot etniska och sexuella minoriteter (Andersson 2000: 181). Som psykiater kom Andersson i närbild med de utslagna och hjälpbehövande i samhället. Dessa konkreta erfarenheter från det finländska samhället kunde han använda i sina dikter för att synliggöra, kritiskt granska, ifrågasätta och försöka förändra missförhållanden.

”Vill man gå upp det radikala samvetets historia i Finland under det senaste kvartssekle är få lyriska insatser lika brukbara vägvisare som Claes Anderssons”, skriver Clas Zilliacus (1986: 151). Men trots att Andersson hör till de kändaste poeterna i Finland och hans lyrik så väl belyser ett ideologiskt-historiskt skede, är hans författarskap föga utforskat. Jag finner det därför motiverat att här ta tag i ett centralt och representativt drag hos Andersson, nämligen frågan om förhållandet mellan individen och samhället sådant det framställs i hans 1960–1970-talspoesi. Naturligtvis har detta berörts tidigare i recensioner, artiklar (t.ex. Laihinen 1971; Zilliacus 1972; Wrede 1980) och efterord (se Ekman 2012), men det har inte undersökts som en särskild fråga. Den kvantitativt sett ringa forskning som finns är också huvudsakligen från 1970- och 80-talen, från en tid som sammanföll med eller stod de ifrågavarande decennierna mentalitetsmässigt nära, och jag tror att det fjärmande tidsavståndet idag kan synliggöra sådant som tedde sig mera självklart då. Mitt syfte är mera specifikt att undersöka hur Andersson hanterar nya ämnen i finlandssvensk poesi såsom solidaritet, (efterkrigstida) urban anonymitet och psykiatriens roll – dessa är delaspekterna som artikeln struktureras kring – och på vilket sätt han som poet är delaktig i en samtida offentlig diskussion inom marxism, antipsykiatri och sociologi. Närmelsesättet är tematiskt och idéhistoriskt. Exempel hämtas ur följande diktsamlingar: *Samhället vi dör i* (1967), *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* (1969), *Bli, tillsammans* (1970), *Rumskamrater* (1974), *Genom sprickorna i vårt ansikte* (1977) och *Trädens sånger* (1979).

Solidaritet: något som händer oss

I diktsamlingen med den ironiska titeln *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* (imiterande "borgarens" föreställning om sina förmenta ekonomiska bekymmer) finns följande dikt, som är politisk men samtidigt problematiserar det politiska engagemanget:

Vi hade röda banderoller där vi hade skrivit:
 USA – mördare!
 Alas imperialism!
 Stöd FNL!
 Vi var tiotusen som tågade genom stan
 Till höger om mej gick en amerikansk desertör
 till vänster Ritva, min älskade
 Vi sjöng marseljäsen, fast det då var en borgerlig
 revolution
 Högtalarna ekade genom staden – solidaritet
 med de förtryckta
 Ur de borgerliga tidningshusen
 stack vassa bleka näsor fram bakom gardinerna
 Poliskedjan stod stram, som vid en begravning
 Med ens började vi småspringa – tre korta steg
 tre långa
 Samtidigt klappade vi takten med händerna
 Vanligt hyggligt folk skakade på huvudet
 De var trötta efter dagens arbete och ville hem
 för att se på demonstrationen i tv
 Poliserna gick emot oss, murrande bulldogar
 som längtade efter att riva och slå
 Vi hatade dem öppet, för allt de representerade:
 frihet från ställningstagande, avsaknad av solidaritet
 utom med de maktavande
 Den amerikanska desertören slogs till marken
 poliserna sparkade honom över pungen
 Just när jag kände hatet komma såg jag att en
 av poliserna grät

(Andersson 1969: 23–24.)

FNL är en förkortning av Sydvietsnams nationella befrielsefront (på franska Front National de Libération du Viêt-nam du Sud), en ledande gerillarörelse som dominerades av kommunister. Den grundades 1960 för att bekämpa den sydvietnamesiske presidenten Ngô Dinh Diêms regim och befria Sydvietnam från USA-imperialismen.¹ Fördömandet av USA:s krigföring i Vietnam var vid sidan av kritiken mot det kapitalistiska systemet något som förenade den annars i flera avseenden disparata vänstervågen. Motivet engagerade också poeter. Göran Sonnevis dikt "Om kriget i Vietnam" från 1965 fick omedelbart genomslag, debatterades och blev något av ett portalverk för den svenska Vietnamrörelsen. Dikten kom att fungera som en modell för hur den effektiva politiska dikten skulle se ut: den utgick från den vanlige svenskens upplevelse, från nyhetsrapporteringen om omskakande händelser på andra sidan jordklotet som via tv:n kom in i vardagsrummet. (Svedjedal 2014: 58–59.) Stilen i Sonnevis dikt är återhållen, saklig och beskrivande och informationen från tv:ns rapportering om krigsnöden i Vietnam vävs samman

¹ Nationalencyklopedin, "FNL", <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/fnl> (hämtat 6.2.2015).

med snöfallet i Lund, där knappast någon dör ”av annat än personliga skäl” (Sonnevi 1985: 739). När Claes Andersson i sin dikt beskriver ett finländskt demonstrationståg mot USA:s behandling av Vietnam tar han ställning till en aktuell politisk fråga och knyter an till den politiska samtidsdiktens motiv och stilmedel.

I Anderssons dikt gestaltas den kollektiva upplevelsen, delaktigheten i vänstervågens nations- och språköverskridande gemenskap men samtidigt anläggs ett yttre, analytiskt perspektiv på detta vi. Tempusformen i imperfekt ger också ett intryck av reflexivt avstånd. Sättet att framställa demonstranternas uppfattning om poliserna – ”Vi hatade dem öppet, för allt de representerade: / frihet från ställningstagande, avsaknad av solidaritet / utom med de maktavande” – låter som en imitation av gruppens eget språkbruk och av en indoktrinerad attityd, vilket inte minst kolonet bidrar till. Noteringen att ”vanligt hyggligt folk” var trötta och ville hem för att se på demonstrationen i tv är lätt ironisk men mera inkännande än avståndstagande och visar på diktjagets medvetenhet om hur händelserna tedde sig ur en annan kategoris synvinkel. Den synvinkeln måste ha varit bekant från Anderssons barndomshem (en biografisk koppling kan göras här), där man enligt honom själv själv talade politik. Därmed inte sagt att det saknades starka ideologiska spänningar i familjen. Pappan, som var präglad av sina krigserfarenheter, var svårt provocerad av sonens socialistiska verksamhet, bland annat hans deltagande i en Vietnamdemonstration på 1960-talet, där han också höll ett tal. (Andersson 2000: 98–99.)² Diktens vändpunkt kommer allra sist när kollektivet och vi – de-konstellationen träder tillbaka för den enskilda individen. Den subjektiva reaktionen bryter mönstret: en polis gråter över våldet, (även) sin egen poliskårs våld. Radindraget och överklivningen markerar betydelsefullheten och för in ett mera accentuerat lyriskt element i den i övrigt förhållandevis prosaaktiga och narrativa dikten. Det blir också en signifikativ formell avvikelse som svarar mot diktens gestaltning av att gå i ledet, till och med i takt; den sista raden blir en utbrytning, en akt av individualism även om solidaritetstanken inte ges upp. Solidaritetens egentliga innebörd förmedlas med lyriktraditionens etablerade medel, men samtidigt som frasbrott och typografi ger uttryck för det hejdade och osägbara finns en stor tydlighet i den implicita sensmoralen att solidaritet måste vara något som äger rum mellan enskilda människor. Slagord, banderoller, revolutionär sång och principer kan missa det väsentliga.

² I Berggren & Lydéns intervjubok om unga kommunister i 1970-talets Svenskfinland, *Nyttiga idioter*, beskrivs vänsterupproret också som ett generationsuppror mot fäder präglade av krigserfarenheter och fosterländska ideal. En av de intervjuade säger i sin tillbakablick på det politiska engagemanget t.ex.: ”Min pappa hade gått ut i vinterkriget som frivillig adertonåring. Vår uppgift som generation var att vara tacksam. Man skulle vara tacksam för att vi var fria, man skulle vara tacksam för det ena och det andra. Som ung blev man ju rabiatt på det.” (Berggren & Lydé 2009: 44.) Jfr Saarikoski, som i en dikt ur *Katselen Stalinin pään yli ulos* skriver: ”Meille sanotaan että meidän pitäisi olla kiitollisia / eikä pyrkiä kumoamaan sitä yhteiskuntaa / joka on meidät kasvattanut.” (Saarikoski 1969: 79) Min översättning: ”Man säger till oss att vi borde vara tacksamma / och inte försöka omkullkasta det samhälle / som har fostrat oss.”

I Pentti Saarikoskis diktsamling från samma år, *Katselen Stalinin pään yli ulos*, ordnas också ett demonstrationståg med plakat, flaggor och slagord. ”VIET-NAM SIG-RAR!” skanderar deltagarna i demonstrationen på Island (Saarikoski 1969: 38). Diktjaget deltar i tåget under sin två veckor långa vistelse på ön, där den amerikanska militärbasen och NATO-fartyg utgör påminnelser om kalla krigets närvaro. Diktjagets vänsterengagemang präglas av reflektioner och kritiskt ifrågasättande, även av det meningsfulla i själva protesten:

Auttaako se sinua yhtään,
toveri Ho Tshi-Minh
että me tänään Reykjavíkin satamassa
toivotimme sinulle pitkää ikää?
Vai ovatko nämä meidän mielenosoituksemme
yhtä turhia kuin amerikkalaisten
meille 1947 muistaakseni lähettämä juusto
joka sai nimen Myötätunto? (Saarikoski 1969: 38.)³

Hô Chi Minh var en revolutionär kommunistisk ledare och president för Nordvietnam under åren 1945–1969 som arbetade för ett självständigt, enat och kommunistiskt Vietnam.⁴ Saarikoski verkar syfta på Marshallhjälpen, USA:s återuppbyggnadsprogram för det krigshärjade Västeuropa som genomfördes 1948–1952, med undantag för Finland som avstod från hjälpen till följd av sovjetiskt motstånd.⁵ I jämförelse med Saarikoskis dikt (som inte enbart behandlar demonstrationståget och inte heller är avgränsad från de övriga dikterna i samlingens första del utan snarare flyter samman i en pågående monolog) är Anderssons dikt mycket mera tematiskt sammanhållen och kompositoriskt inriktad på en poäng. Bredvid Saarikoskis något cyniska hållning framstår tilltron till det goda hos människan som det utmärkande för Anderssons dikt.

Man kunde också jämföra med Göran Palms ”Spegelbilden” ur *Världen ser dig* från 1964, där perspektivbytet är centralt men sker på ett omvänt sätt. Den unge studenten i Uppsala ska bort en lördagskväll och skyndar iväg mot bussen. Han har hunnit raka sig men känner sig osäker på att hår och annat är som det ska. Han hittar inget ställe att spegla sig i, men tänker på en spegel utanför blomsterhandeln nära Nybrons hållplats som sin sista chans. När han kommer dit är det ändå inte sig själv han ser: ”Jag såg en buss. / En buss med ganska mycket folk passerade i spegeln.” (Palm 1978: 505.) Insikten som den upplevelsen föder artikuleras inte explicit men läsaren förstår att jagperspektivet vidgas, att medvetenheten om världen kommer in. I Anderssons dikt sker det omvända: först finns kollektivet och samhället, sedan den unika individen. De nedärvda och ibruktagna idealen från den franska revolutionen – frihet,

³ Min översättning: ”Hjälper det dig alls / kamrat Hô Chi Minh / att vi idag i Reykjavíks hamn / önskade dig ett långt liv? / Eller är vår demonstration / lika fåfång som amerikanernas / ostförsändelse till oss 1947 om jag minns rätt / den som kallades Medlidande?”.

⁴ Wikipedia, ”Ho Chi Min”, http://en.wikipedia.org/wiki/Ho_Chi_Minh (hämtat 30.3.2015).

⁵ Uppslagsverket Finland, ”Marshallhjälpen”, <http://www.http://uppslag.kaapeli.fi/bin/view/Uppslagsverket/Utrikeshandel> (hämtat 16.12.2015).

jämlikhet och broderskap⁶ – rubbas inte som sådana men tillämpningen av dem, de praktiska politiska yttringarna, ifrågasätts. Solidariteten kan inte verkställas efter schabloner och kategorier utan måste beakta verklighetens mångfald.

”Solidaritet” är nära förbundet med begrepp som ”gemenskap” och ”socialism”. Ingvar Johansson diskuterar dessa begrepp i marxistisk filosofi:

Traditionellt sett har socialister haft en föreställning om kollektiva beslut som idéhistoriskt knyter an till Rousseaus tankar om en allmänvilja. Gemenskapen skulle vara tät. Vad ett verkligt kollektiv vill ska vara sådant att vad jag vill det vill också den andre, och vad den andre vill det vill också jag. Dessutom ska jag vilja vilja vad den andre vill, och den andre ska vilja vilja vad jag vill. Och detta gäller alla. Gemenskapen är total. Det finns ingen individualistisk avvikare, men inte heller någon som försöker bestämma över någon annan.

Så fort man belyser denna extrema form för gemenskap, så spricker den ur socialistisk synpunkt. Den tillåter inte ens vanliga splittrade demokratiska omröstningar, och den kan på sin höjd existera i det som i modern sociologi kallas primärgrupper. Socialismens gemenskap är däremot hela mänsklighetens gemenskap. Och den kan bara vara tunn. Den måste rymma former för individualism. (Johansson 2007: 97.)

Slutsatsen att gemenskapen måste ha plats för individualism är densamma som Claes Anderssons. I sin självbiografiska bok *Mina tolv politiska år* (2000) tar han upp intoleransen i det tidiga 70-talets mest sekteristiska maoistiska aktionsgrupper. Där uppfattades till exempel skönhetsupplevelser som a priori reaktionära. Andersson berättar om en ung flicka som blev utfrysad ur sin egen grupp när hon uttryckte sina lyckokänslor över våren och blomsterprakten en majmorgon på Salutorget i Helsingfors: ”Det var så vackert, så otroligt vackert!”. Hennes glädjeyttring bemöttes med iskall tystnad, hon fråntogs sina förtroendeuppdrag och behandlades därefter som luft. (Andersson 2000: 123.) Den vardagens fulhet som bland annat Sonja Åkesson gjorde verkningsfull poesi av blev en del av 1960- och 70-talens estetik – och rentav en ”samtida grogrund för sammansmältning, gemenskap och demokrati”, som Amelie Björck (2008: 42) uttrycker det. Men det exempel ur verkligheten som Andersson ger påminner om att frigörelsen från borgerliga skönhetskonventioner i sig själv kunde bli konform och förtryckande.

”Det godaste ord jag vet är: oss”, skriver Andersson i diktsamlingen *Samhället vi dör i* (1967: 10). I samlingen överlag kopplas solidaritetstanken samman med någonting kroppsligt, biologiskt och sexuellt. Recensenten Kristina Rotkirch påpekar i *Nya Argus* att *Samhället vi dör i* är den första diktsamlingen av Andersson som är genomsyrad av samma krävande världs- och sociala engagemang som *FBT* och att den samtidigt rymmer mera livslust än någon av de tidigare. Hon lyfter särskilt fram kärleksdikterna ”explosiva ’vi’-upplevelse” som hon menar har sin klara anknytning till ”idéplattformens solidaritetskrav.” (Rotkirch 1967: 176.) En av kärleksdikterna lyder så här:

⁶ I Anderssons nyårsdikt, ”Dikt till 70-talet”, skriven för Finlands rundradio och uppläst i radio den 31 december 1969 sätts den franska revolutionens slagord i prioritetsordning: ”Jämlikhet. Broderskap. Dessa måste först förverkligas / innan friheten, från svält och maktlöshet, blir verklighet”. Dikten publicerades i *Finsk Tidskrift* 1970: 3, 114.

eller verkliga) deras valör – som sådana eller i ett annat sammanhang skulle de framstå på ett annat sätt. Det blir därför ett ”möte” även på en metapoetisk nivå: ett möte mellan olika diskurser, en konfrontation som påverkar bägge.

Det finns en viktig homonym glidning i dikten. I början öppnar duet och jaget sina ”händer” mot varandra, i slutet av dikten ”händer” något med dem båda. Ordet byter ordklass men det viktiga är att handling övergår i händelse. Till strukturen är dikten dialektisk, i bemärkelsen en process som utvecklas genom en tes, dess antites och ur denna motsättning en syntes. Den ”dialektiska metoden” hos Andersson har diskuterats i tidigare forskning som ett centralt grepp i hans poesi (se Laihinen 1971; Zilliacus 1972). I denna dikt framskrider den dialektiska processen från separata identiteter till en ny helhet. Detta åskådliggörs på det formella planet bland annat genom varierade konstellationer av pronominen du, jag, min, din, vi, oss: parallellism (”utan väggar är jag förlorad”, ”utan väggar är vi förlorade”), kiasm (”min vägg hårt”, ”hårt din vägg”), tempusförskjutning (”Vi skall mötas”, ”Vi möts”) och upprepning (”Det händer med oss”). De fyra gånger upprepade kolonen fångar typografiskt upp idén om de genomsläppliga väggarna.

Tematiskt kan man i diktens behandling av oss, osmos och möte se en gestaltning av tanken om solidaritet. Diktens motto ”Mötet är det viktiga – inte vilka två som möts” har att göra med kärlek mellan människor allmänt taget och inte med den romantiska kärlekens unika och exkluderande vi. Ändå är det uttryckligen en kroppslig, biologiskt förankrad människokärlek och inte kristendomens agape-kärlek. Den i grunden fysiska och därför också sexuella kärleken blir en metafor både för konstnärligt skapande och för social gemenskap på samhällsnivå. Anderssons dikt skildrar (kärleks)mötets ambivalens och hot mot den enskildes identitet och existens, men bejakar det som en nödvändig och naturgiven existentiell utmaning. Att människor möts är oerhört och omstörtande. Just så farligt och radikalt måste det få vara. Ur det mötet genereras nytt liv, i begreppets vidaste bemärkelse: i poesin, i samhället. Solidaritet kan inte förverkligas som en princip utan det är något som sker med ”oss”.

Samhället vi dör i är en antitetisk titel som anspelar på Ragnar Meinanders lärobok i samhällslära för svenska skolor i Finland, *Samhället vi lever i*. Genom allusionen sätts lyriken i förbindelse med facklitteratur och ett verkligt samhälle, vilket är en del av Anderssons och FBT:s poetik.⁸ Men intertextualiteten kan i ett efterhandsperspektiv även tillföra andra aspekter. Meinanders lärobok gavs ut i ett flertal omarbetade upplagor genom åren och det är intressant att se vilka ideologiska förskjutningar som äger rum och vilken kontext som Andersson relaterade till.

Om man jämför den sjätte omarbetade upplagan från 1965, det vill säga den som användes i skolorna vid den tid när Anderssons diktsamling *Samhället vi dör i* kom ut med en senare reviderad version från

⁸ Andersson (1965:1, 21) skriver i en FBT-artikel att poesin inte ska välja bort något utan välja till, bl.a. relationen till samhällsvetenskaper och språkforskning.

1978, som Meinander skrivit tillsammans med Göran Selén, ser man att perspektivet förändrats. I upplagan från 1965 finns ett förord, där huvudtanken är att medborgaren i ett demokratiskt samhälle bör ha tillräckliga kunskaper om samhällsskicket för att kunna axla sitt ansvar och "fatta en självständig ståndpunkt till samhällsfrågorna" (opag.). Syftet med boken är därför att ge en sådan nödvändig orientering i samhällslivet i dåtidens Finland. I upplagan från 1978 anläggs däremot ett tydligt solidaritetsperspektiv. Hela framställningen startar med definitioner på "samhälle" och "stat", som tar fasta på relationerna mellan individer och på det sociala livet. En etymologisk förklaring ges även: ordet "samhälle" uppges gå tillbaka på det fornsvenska "samhælde" som betyder sammanhållning. I marginalen finns dels en definition på "solidaritet" som "gemensam ansvarighet, sammanhållning, kamratskap", dels ett citat av Thomas av Aquino från cirka 1264, där han säger att människan "av naturen [är] en varelse som skapats att leva i samhälle och stat och som lever i gemenskap långt mer än alla andra varelser." (Meinander & Selén 1978: 8.)⁹

Det som man kan konstatera vid en jämförelse mellan upplagorna från 1965 och 1978 är att föreställningen om solidaritet som någonting konstituerande för samhället och demokratin saknas i den tidigare versionen (som istället betonar kunskapens vikt) men finns helt utvecklad i den senare versionen. Det sätter också Anderssons diktsamling i ett sammanhang som synliggör hur poesin formulerar ett nytt tänkesätt som först senare etableras och sanktioneras av utbildningssystemet. Poesin är steget före – men ännu viktigare är att den kan fungera som ett komplement och korrektiv när ideologiskt tänkande implementeras i ett samhälle. Inte minst genom att lämna frågor öppna.

Enligt Clas Zilliacus (1972: 28) har "skenmotsättningen mellan individ och samhälle" tagits av daga i *Samhället vi dör i*. Men motsättningen mellan individ och samhälle är ändå inte överspelad i Anderssons poesi – frågeställningen är komplicerad och återkommer i senare dikter. "Det känns ofta fel att älska och bli älskad / när så många står utanför alla möjligheter" skriver han i *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* och problemet som anfäktar jaget har att göra med frestelsen att utsluta sådant ur medvetandet som grumlar den privata lyckan, det vill säga andras otrygghet och nöd (Andersson 1969: 27). Men i en dikt ur *Bli, tillsammans* räknas kärleksparets samlag tvärtom in i mänsklighetens totala lycka, som därmed ökar: "Vi ligger ihop du och jag / och det är en tröst att tänka på / att inte alla människor har det illa / på jorden, just i denna stund". Medvetenheten om att kärleksakten pågår medan "Asiens buk sväller av hunger" finns ändå med; det globala perspektivet med kroppslig konkretion. (Andersson 1970: 29.) Exemplet visar att Andersson inte lyckas ge det förlösande, slutgiltiga svaret på solidaritetens problem i sin

⁹ I brödtexten sägs att "Samhället är människorna i familjen, i kommunen, i Finland, de olika grupperna av människor med deras samarbete och gemensamma intressen." T.o.m. Daniel Defoes roman om Robinson Crusoe anförs som exempel på hur många svårigheter den enskilde kan råka ut för "just för att han levde ensam på sin öde ö utan att vara samhällsmedlem tillsammans med andra människor." (Meinander & Selén 1978: 8.) Oftast brukar Robinson Crusoe uppfattas som en personifikation av den rationella och självständiga individen som reder sig på egen hand med hjälp av sin intelligens och handlingskraft.

poesi, men det är också i det fortsatta sökandet och tvivlandet som det ideologiska engagemanget hos honom blir dikt och inte dogm.

Urban anonymitet

”Han är en mycket ensam mänska / Därför vet så få om det” – så lyder en aforistisk kortdikt av Andersson (1979: 28) som fångar en aspekt av det urbanas problematik. Vad 1960- och 70-talens urbanitet och samhällsliga strukturuomvandling innebär på individnivå är ett tema som han belyser i många dikter. Om Finlands huvudstad skriver han bland annat ”Helsingfors kan man älska / för dess vanlighet, för dess brist / på anletsdrag, dess likgiltighet / för dem som faller omkull på gatorna / och blir liggande” (Andersson 1970: 14). Det är en ironisk kärleksförklaring som synliggör det tvivelaktiga både i det som liknar ett flanörsperspektiv och i den ”vanliga” storstadens förhållningssätt till sina invånare. Clas Zilliacus betraktar precis som Kristina Rotkirch Anderssons diktsamling *Samhället vi dör i* från 1967 som en vändpunkt i författarskapet. Poetiken har i denna fjärde samling hunnit ifatt poetiken från *FBT:s* manifest och vid en jämförelse med de nya dikternas historiemedvetenhet – en förståelse för att ”[s]amhället har strukturella fel: dess brister beror inte på att starka individer sätter sig på svaga utan på att systemet har gjorts sådant” – ter sig de föregående samlingarna ”som tidsmedveten flanörpoesi”. (Zilliacus 1972: 27.)¹⁰ De dikter som kommer att diskuteras i det följande är från 1967 eller senare och anlägger ett sådant historiemedvetet och samhällskritiskt perspektiv som de samtida kritikerna lyfter fram.

I *Rumskamrater* skriver Andersson om storstadens eller förortens barn:

Hundratusen barn sitter ensamma i trapporna.
Hundratusen nycklar stramar kring halsen.
Hundratusen steg ekar åt fel håll.
Hundratusen barns tårar rinner inåt. (Andersson 1974: 40.)

Dikten kan jämföras med Nils Ferlins kända dikt från 1933, som börjar så här: ”Du har tappat ditt ord och din papperslapp, / du barfotabarn i livet. / Så sitter du åter på handlarns trapp / och gråter så övergivet.” (Ferlin 1985: 630.) Men i Anderssons dikt är det inte ett enskilt barn som sitter på en särskild trappa i sin ensamhet och gråter utan en anonym massa i anonyma höghustrappor medan föräldrarna är upptagna i förvärvslivet – den konkreta situation som beskrivs är innehållsligt elliptisk men lätt att fylla ut med detaljer ur en igenkännbar 70-talskontext.

Förorten var ett hett ämne i den offentliga diskussionen på 1960- och 70-talen och något som i hög grad associerades med sociala problem. Journalister, författare, planerare och samhällsforskare framförde

¹⁰ *Samhället som vi dör i* betraktas av flera – med rätta – som en vändpunkt. T.ex. av recensenten Sören Lindgren som jämför denna samling med den föregående: ”I ’Staden heter Helsingfors’ berättar Claes Andersson fortfarande om ensamma och utstötta, men nu tillskriver han inte längre individen huvudansvaret utan samhället och systemet.” Han nämner också att den faktor som tillkommit är ”ett historiemedvetande”. *Vasabladet* 24.9.1967.

likartad kritik som hade att göra med att anpassningen till industrialiseringen och strukturomvandlingen inte hade lyckats: människor i förorterna var lösryckta från sina rötter, hade inte kontakt med varandra och led av en ökad osäkerhet (Kortteinen 1982: 11–14). I sin sociologiska studie *Lähiö* (1982, Förorten) frågar sig Matti Kortteinen hur det egentligen förhåller sig, om förortens rykte har motsvarighet i verkligheten. Han finner att bilden behöver nyanseras bland annat ifråga om den påstådda bristen på kontakt. Åtminstone den stora gruppen barnfamiljer visade sig i hans material utveckla sociala nätverk kring sandlådan, bastukvällar, talkoarbete och dylikt. Förortens största grupp var just barnfamiljer, vilkas liv präglades av uppdelningen i förvärvsarbete och fritid. Uppspaltningen av tillvaron – som Kortteinen sätter i förbindelse med den patriarkala kulturens kris – tillsammans med den impulsfattiga boendemiljön (och naturligtvis livsfasen i sig) gjorde familjelivet helt centralt. (Kortteinen 1982: 233.) Förorten betraktar han framför allt som ett arbetskraftsreservat; som ett sådant var den planerad och som ett sådant fungerade den (Kortteinen 1982: 56). Men konsthistorikern och genusforskaren Kirsi Saarikangas lyfter hellre fram de positiva sidorna av förorten:

Både i planeringen av förorten och i det praktiska boendet betonades en boendeform som byggde på kärnfamiljen. Man ansåg att förorterna utgjorde sundare boendemiljöer och det omfattade både bostaden som var välplanerad och utrustad med moderna bekvämligheter, och själva miljön, som i motsats till innerstaden var öppen och naturnära. Målet var barnens bästa och att göra vardagen enklare för barnfamiljerna. (Saarikangas 2010: 87.)

Enligt Saarikangas expanderade kvinnornas livsmiljö från hemmet till gården och närmiljön. Genom sina dagliga sysslor och rörelser skapade kvinnorna ett eget utrymme och började ha kontroll över sin omgivning. Mammorna var för det mesta hemmafruar, men en del började förvärvsarbete när barnen kom upp i skolåldern. Organiseringen av den offentliga barnomsorgen var dock inte helt anpassad efter denna nya situation. Skolelever kunde därför få gå omkring efter skoldagen ”med en nyckel om halsen” tills föräldrarna kom hem efter sina jobb. (Saarikangas 2010: 91.)

I ett efterhandsperspektiv kan man alltså konstatera att Anderssons dikt om de hundratusen ensamma barnen återspeglar den negativa allmänna opinion mot förortsmiljön som uttrycktes offentligt i samtiden – det är först senare forskning som lyft fram positivare sidor. Diktens barn har lärt sig att hålla inne med sin smärta. Det finns ju ändå ingen som svarar eller reagerar på deras nöd. Den anaforiska strukturen förstärker intrycket av den inrutade vardagens monotoni och av det särskilda barnets osynlighet bakom statistiska siffror. Ferlins dikt har till skillnad från Anderssons en strof till där någon – diktarrösten eller en tänkt förbipasserande vuxen – ställer frågor till barnet i ett halvhjärtat försök att göra något ”förrn vi föser dej bort”. I Anderssons dikt finns inte ens en sådan personlig om än otillfredsställande kontakt. Den borttappade lappen i Ferlins dikt antyder att det funnits ett uppdrag för barnet och någon som väntar där hemma, kanske med bannor. I Anderssons dikt finns istället en nyckel och barnets uppdrag är att sköta sig själv.

I en intervju i *Kyrkpressen* 1979 säger Andersson att den snabba strukturförändringen har skapat två nya samhällstyper: tätortsslummen i storstädernas förorter och den avbefolkade landsbygden. Om den förra konstaterar han: ”De är ofta snabbt och dåligt uppförda och där fungerar service och kultur väldigt illa. Förorterna är också ofta dåligt planerade för barn och ungdom.” Han kommenterar samhällsutvecklingens konsekvenser för familjen. Produktionsförhållandena idag ”kräver att familjen ska vara liten och lätttrölig och att man måste prioritera arbetet framom familjen. / – Men små lätttröliga familjer är väldigt sårbara, för där finns så lite människorelationer. Och det är ju människorelationerna som uppfostrar oss människor och skapar vår trygghet.” Enligt Andersson korrelerar sjukdomar negativt med graden av integration i samhället. Om människor inte trivs eller lever i ett vettigt sammanhang så ökar förekomsten av psykiska störningar, alkoholism, användningen av droger med mera. Men detta är bara ytbilden av de konsekvenser som ett dåligt fungerande samhälle medför; också människors sätt att uppleva sig själva, ”sin identitet, sitt människovärde, sina påverkningsmöjligheter, andra människor osv” förändras. (Appel 1979.)

I samhällsvetenskaplig forskning har ”alienation” varit ett viktigt begrepp. För Hegel innebar alienation en åtskillnad mellan människan som skapande subjekt och människan som objekt, påverkad och manipulerad av andra. Det som människan har skapat (språk, vetenskap, teknik och så vidare) befinner sig utanför henne som främmande objekt och förtingligade relationer. I marxistisk teori sätts alienationen i förbindelse med det kapitalistiska systemet; människan som av naturen vill förverkliga sig själv genom arbete hindras av den kapitalistiska produktionen att göra detta. Arbetet blir något avskilt och främmande som människan inte har kontroll eller överblick över.¹¹ En sida av alienationen är också massisoleringen. Arnold Ljungdal beskriver den som en ”total ensamhets- och övergivenhetskänsla hos den enskilde som står i en paradoxal kontrast till den runt omkring oss pågående urbaniseringen och anhopningen av människor i allt större bostadsenheter.” Han hänvisar också till den amerikanske sociologen David Riesmans bok *Den ensamma massan*, som blivit en klassiker och vars titel snabbt blev ett slagord. (Ljungdal 1967: 40.) I en dikt ur Anderssons samling *Samhället vi dör i åker diktjaget buss i ”rusningstid i Norden”* och tänker på den förutspådda globala befolkningsexplosionen och på att man i Indien använder samma ord för trivsel och trängsel: ”Kanske dom tagit fel / Kanske är det trivsel dom menar / är det trösterikt att tänka på” (1967: 59).

Den anonyma individen i en bostadsmiljö utan särdrag får sin tolkning av Andersson i följande dikt ur *Genom sprickorna i vårt ansikte*:

Jag bor i E-huset i nionde våningen
Genom mitt fönster ser jag in
i F-husets nionde våning
En spegelvänd etta med kv, d och alk
Där bor någon
Jag har sett den röra sig bakom gardinen

¹¹ *Nationalencyklopedin*, ”alienation”, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/alienation> (hämtat 13.2.2015).

Vi kunde kanske ha ett och annat gemensamt
 den och jag
 Jag läste i tidningen att grannfruns unge
 fallit ner från shoppingbron
 Hissen är i olag igen, det gör ingenting
 Vattnet härute är i alla fall bättre än inne i stan
 Jag klagar inte
 Jag saknar ingenting
 På fredagarna köper jag hem två flaskor starkt
 och dricker snabbt upp dem
 Det är mycket hälsosammare än att smådricka
 stup i ett sa de i tv (Andersson 1977: 30.)

I beskrivningen av sitt eget hem som en etta i E-husets nionde våning med, precis som grannhusets motsvarande bostad, "kv, d och alk", röjs individens upplevelse av alienation. Perspektivet är ett yttre och terminologin standardiserad och maximalt avpersonifierad och reduktiv i de förkortade formerna för kokvrå, dusch och alkov. Läsaren informeras inte om diktjagets kön, ålder eller yrke men av hållningen och vanorna att döma kunde det handla om en manlig pensionär, kanske sjukpensionär? Det är ofta manliga öden som Andersson tar upp i sin poesi. Som tidigare nämnts är förortsmiljön enligt Matti Kortteinen förbunden med patriarkatets kris. Han menar, i likhet med Kirsi Saarikangas, att förorterna under 1960- och 1970-talen i flera avseenden stärkte kvinnornas ställning, men försatte männen i ett sämre läge. Det blev oklart vilken mannens position var i en förortsfamilj där båda parter förvärvsarbetade men kvinnan ändå bar hela ansvaret för hemlivet. Männens upplevelse av frustration och av att inte behövas kanaliseras lätt i alkoholism. (Kortteinen 1982: 238.) Förortens stimulansfattiga omgivning och dess uppdelning i olika sfärer innebar också särskilda utmaningar för dem som inte kunde knyta sociala kontakter via barnens lekar på gården, såsom ensamma pensionärer. Deras vardag kunde enligt Kortteinen bli verkligt tröstlös. Han citerar en 64-årig sjukpensionär: "Eihän täällä muuta voi ku juoda kaljaa ja kävellä." (Kortteinen 1982: 48.) Dricka öl och promenera var det enda man kunde ta sig för.

Det naturliga intresset för grannen mitt emot blir i Anderssons dikt något ofruktbart i denna gemensamma miljö, där det fysiska avståndet gjorts så litet men arkitekturen och omgivningen sådan att spontant kontaktagande i praktiken förhindras. Mannen saknar barnfamiljens möjlighet att överskrida miljöns begränsningar. Det går inte an att bara ringa på och presentera sig – förortens sociala koder medger inte det. Grannen är nära men oåtkomlig, omöjlig att identifiera ens till genus, det är "någon" som bor där, "den" rör sig bakom gardinen. Intrycken som diktjaget får kommer via massmedier. Vad som händer grannarna får han reda på via tidningen, förutsatt att det som hänt är tillräckligt dåligt för att passera nyhetströskeln. Tv:n informerar om hur man lever hälsamt och åtminstone i diktjagets avsiktliga feltolkning av det rekommenderade alkoholbruket finns ett mått av humor och individuell frihet, visserligen en destruktiv sådan. Förnöjsamheten och det positiva tänkandet (vattnet är bättre än i stan, det gör inget att hissen är i olag igen) förstärker intrycket av den lilla människans maktlöshet inför ett övermäktigt samhällssystem. Om han saknade något, om han klagade,

vilken skillnad skulle det göra? Den dåliga kvaliteten på husen i förorten är för övrigt en av aspekterna som Kortteinen tar upp – listan på behövliga reparationer efter en husgranskning kunde vara lång (Kortteinen 1982: 35).

I flera sammanhang i offentligheten påpekar Andersson hur farlig ensamheten är för människan. I samband med ett framträdande för Röda Korsets väntjänstkurs i Lovisa 1977 säger han att alla behöver andra människor för att bli människor och att "[d]en människa som drar sig bort från mänsklig gemenskap blir sjuk. Sjukdom kan egentligen definieras som ensamhet" (Grefberg 1977). Anderssons dikter om barnen i trapporna och mannen i E-husets nionde våning ger uttryck för att denna ensamhetens sjukdom drabbar individer i de förorter som byggs upp i samtiden.

Alkoholister och uteliggare är också en kategori i stadsmiljön som engagerat Andersson som politiker, läkare och poet, och i hans arbete inom den tidigare nämnda Novemberrörelsen. I dikten "Fall 220" ur *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* blir de sista raderna ett slags lyriskt epitaf: "Här sover Veka / Roskisåldans konung / Tarzans överman / Rolig som helvete / Snäll som ett lamm / Död som en mänska" (Andersson 1969: 45). Man kan jämföra med Anna Maria Lenngrens ironiska 1700-talsdikt "Epitaf" om militärens livsgärning:

Här vilar fänrik Spink, en hjälte, som tyvärr,
för tidigt samlad blev till sina fäders grifter.
Hans årtal voro få men stora hans bedrifter:
han sköt en gång en sparv och red ihjäl en märr. (Lenngren 1985: 216.)

Anderssons dikter lockar ofta till skratt men inte i "Fall 220". Det finns inget skrattretande i uteliggarens misslyckade liv och olyckliga död, till skillnad från minnesbilden över fänriken i Lenngrens dikt. Medan det komiska med fänriken är diskrepansen mellan å ena sidan den offentliga retoriken och den sociala uppburenheten och å andra sidan hans faktiska liv så gäller det omvända i Anderssons dikt. Allvaret uppstår då "puliukkon" lyfts upp till ett lyriskt motiv och framstår som en unik människa med ett namn och en personlighet.¹² I en annan dikt skriver Andersson "Det finns ingen skuld, bara de / som vägrats förutsättningarna" (1979: 15). Det låter som ett motto i överensstämmelse med den hållning som man finner överallt i hans poesi och i hans offentliga ställningstaganden. I en intervju i *Astra* 1976 säger Andersson att alkoholismen har att göra med de snabba samhällsförändringarna; med industrialisering, urbanisering och kulturförändringar. Arbetsmarknaden har inte plats för "puliukkorna". (Mandelin-Dixon 1976: 8.) Arbetslöshet och alkoholism tematiseras också i dikten "Blandekonomi" ur *Bli, tillsammans*:

De arbetslösa hänger i klungor i hamnen
De dricker för att glömma dagen
för att undvika morgondagen
Någonstans minns de sin barndom, handen
som smekte deras hår innan de somnade

¹² Andersson använder i intervjuer ofta den finska benämningen "puliukkor" – vanlig även i finlandssvenska – för bostadslösa alkoholister, men utan någon nedlåtande innebörd.

De hoppas kanske på en ålderdom
 med hett kaffe
 någon att prata med
 De lever blott för stunden
 så säger man
 Outgrundliga äro Herrens vägar
 säger man
 Orkar de inte, säger man
 står det dem fritt
 att låta bli (Andersson 1970: 16.)

Det anaforiska "De" och upprepningen "säger man" tillsammans med lineationen, där varannan rad är indragen markerar skillnaden mellan två grupper (även om radens placering och innehållet inte sammanfaller på något kategoriskt sätt): socialfallen och ordentliga medborgare. Därtill kommer den implicita författaren, en instans i texten som sympatiserar med de utslagna och intar en kritisk hållning till cynismen och självgodheten hos det normerande kollektiv och den allmänna, borgerliga opinion som ryms i "man" som "säger" det ena och det andra. Påståendet att "De lever blott för stunden" röjer samma attityd som den ordentliga myran har till den sorglösa syrsan i Jean de La Fontaines kända fabel. När syrsan ber om bröd av sin granne får hon som svar: "Vad har fröken sommarn lång / sysslat med för näringsfång?" / frågar hon den medellösa. / 'Ack jag sjöng, min bästa fru, / sjöng som syrsor göra!' / 'Sjöng ni? Fägnar mig att höra. / Då får fröken dansa nu!' " (La Fontaine 1959: 23.) Den andra invändningen mot de sysslösa klungorna i hamnen handlar om att förskjuta ansvaret på en allsmäktig gudomlig instans, vars beslut det inte anstår en människa att ifrågasätta. Vissångaren Cornelis Vreeswijk ironiserar också över en sådan attityd i sin kända sång från 1968: "Somliga går med trasiga skor, säg vad beror det på? Gud Fader som i himmelen bor kanske vill ha det så." I Anderssons dikt är det blandekonomin – detta är diktens titel – det vill säga det nordiska samhällssystemets kombination av plan- och marknadsekonomi som åstadkommer fenomenet med drickande arbetslösa och som genererar allmänna åsikter om detta fenomen, vilka samtliga går ut på att frånta sig själv (som privilegierad individ) allt ansvar.

I följande dikt av Andersson ur *Rumskamrater* tematiseras förhållandet mellan individens medvetande och det samhälle han lever i:

Det finns så mycket att se fram emot.
 Varje söndag är det tips och Lotto.
 Onsdag och lördag är det Bingo.
 Det är bara måndagar, tisdagar och fredagar
 det inte händer någonting alls. (Andersson 1974: 42.)

Det är en rolldikt präglad av lakoniska konstateranden i liknande anda som i dikten om mannen i E-huset. Det inledande påståendet som låter förstå att det finns möjligheter och utblickar motsägs av den inrutade och andefattiga tillvaro som sedan beskrivs. Det är ett tragikomiskt snävt perspektiv som åskådliggörs med tillrättalagda folknöjen som förleder till initiativlöshet, fantasilöshet och beroende. Tips, lotto och bingo handlar om spänningen i att spela men också om hoppet att något plötsligt ska hända och ändra på allt. Vinsten i sedlar och mynt framstår som

det ständigt förnyade lockbetet. Som vanligt lyckas Andersson framställa diktjaget som sympatisk i dennes raka, oförställda kommunikation och tillitsfulla anpassning. Det tvivelaktiga finns i systemet som förkrymper och förvanskar hans medvetande.

Enligt Marx är det inte människans medvetande som bestämmer hennes vara utan hennes samhälleliga vara som bestämmer hennes medvetande (Jonsson 1998: 102–103). Svante Nordin redogör i *Marxismens filosofi* (2007) för hur pengar och medvetande hör ihop utgående från Alfred Sohn-Rethels resonemang:

Genom att handeln, varuutbytet, uppstår, uppstår också varan och värdet som reella abstraktioner. Vad som ger dessa abstraktioner en påtaglig form är myntet som enligt Sohn-Rethel uppkommer först omkring 600 f.Kr. Myntet representerar värdet på ett sätt som är abstrakt, kvalitetslöst och konstant. Myntets yttre egenskaper – om det är stort eller litet, runt eller fyrkantigt – spelar ingen roll för vilket värde det representerar, inte heller minskar det i värde genom att slitas, rispas etc. [...] Med andra ord "det filosofiska medvetandets kategoriska *former* stammar från samhällets materiella bas" – en sorts historisk kantianism. Den som har abstrakta mynt i børsen har också abstrakta tankar i huvudet. (Nordin 2007: 59–60.)

Anderssons dikt kan ses som en konkret gestaltning av vad det innebär att samhällets materiella bas formar dess andliga överbyggnad. De tillbudsstående aktiviteterna – så upplever diktjaget situationen – har att göra med spel om pengar, en verksamhet som är konstruerad för att upprätthålla begäret att ännu en gång pröva sin lycka, och ännu en gång. Genom att Andersson låter det ekonomiskt abstrakta i människors vardagsliv representeras av något så påtagligt, avgränsat och karikerat som spelberoende synliggörs människans deformerande relation till de materiella omständigheterna i det kapitalistiska systemet. Diktjaget har inget oberoende, fritt medvetande att sätta upp mot sitt samhälles andliga förtryck och mekaniska manipulation, för han är själv en inkorporerad del av sin kultur. Diktens samhällskritik är outtalad men närvarande i det ironiska porträttet. Att inte författaren heller förmår ställa sig utanför sin kulturs medvetandeformer och konstruerade behov både bekräftar och komplicerar bilden. Andersson betraktar sig själv (åtminstone sedan han blivit pensionär) som spelgalen och beskriver sig som en trogen besökare av spelhallen Täyspotti i Hagalund i Helsingfors (2000: 142–143).

Psykiatrin som samhällets röntgenbild

I *Bli, tillsammans* finns följande dikt ur en psykiatrisk verklighet:

Hon som rör sig sådär ryckigt
är schizofren
Dendär orörliga är kataton
Hon som sitter naken i isoleringsrummet
är deprimerad
Han som svävar en halv centimeter ovanför golvet
är manisk
Hon som krampar är epileptiker
Han som stirrar sådär är idiot
Hon som står hela dagen i duschen
är tvångsneurotiker

Han som hängt sig är död
 De som förvånade betraktar allt detta
 är personalen (Andersson 1970: 42.)

Individerna är prydligt inordnade under diagnostikens etiketter utgående från iakttagbara symptom. Patienterna förevisas som anonyma och avhumaniserade objekt på ett "vetenskapligt" avstånd samtidigt som sättet att beskriva dem är talspråkligt och ignorant: sådär, dendär. Absurditeten i det kategoriserande förhållningssättet blir uppenbar senast i slutet av dikten, där listandet av patienter och symptom fortsätter med iakttagelsen att "Han som hängt sig är död". Inget i diktens form, stil eller perspektiv vittnar om att det gör någon väsentlig skillnad huruvida objektet för observationen är levande eller döda. En känslomässig relation till de utpekade och beskrivna saknas i vilket fall som helst. Personalen ingår i schematiseringen och är avpersonifierad i samma mån. Igen en gång drabbar kritiken inte de enskilda människorna som tvingas in i roller och system som förhindrar naturlig empati, mänsklig kontakt och nyanserad förståelse utan den organisationsform som åstadkommer denna skevhet.

Dikten har titeln "Till minnet av Kraepelin" och är tillägnad den psykiatriska diagnostikens fader Emil Kraepelin. Andersson ser sig själv som en företrädare för den radikala antipsykiatrin och som en förespråkare för de nya idéer som R.D. Laing, David Cooper och Franco Basaglia förde fram. Han kallar psykiatrin en röntgenbild som visar "förtryckets och översitteriets mekanismer i samhället." (Andersson 2000: 22, 100.) Enligt Laing i *Det kluvna jaget* (*The Divided Self* utgavs ursprungligen 1960) kan den mentalt sjukes beteende betraktas som tecken på en sjukdom (såsom Kraepelin gjorde) eller som uttryck för hans existens (såsom Laing själv gör): "Den existentiellistisk-fenomenologiska tolkningen drar slutsatser om hur den andre känner sig och hur han handlar." (Laing 1968: 26–27.) Han menar att tolkningen av patienten måste ses som en funktion av förhållandet till patienten: "Konsten att förstå de sidor av en individs existens som vi kan iakta, som uttryck för hans sätt att leva i världen, kräver att vi sammanställer hans handlingar med hans sätt att uppleva sin situation i förhållande till oss. På samma sätt måste vi förstå hans förflutna utifrån hans nuvarande situation, inte tvärtom." (Laing 1968: 29.)

Andersson har också tillägnat Laing en dikt, "Fenomenologens dilemma": "Du som tycker dig vara fylld av fluglarver / som tycker dig vara död och stadd i förruttnelse / Du som tror dig vara den klaraste stjärnan på himlen / eller som tror dig bo inne i stenen du smeker / Du som viskar till dig själv inne i stenen / Hur skall jag förstå vad du upplever?" frågar sig jaget (Andersson 1970: 40). Dikten fortsätter med att reflektera över möjligheten att den hjälpande faktiskt vågade dela den sjukes upplevelse och struktureras därefter av ackumulerande frågor: "Och, vå g a r jag den upplevelsen? / Är den inte alltför lockande? / Är det inte alltför mycket liv, att våga? / Och om jag vågade / Vem skulle då hjälpa o s s ? / Eller – finns ordet hjälpa?" (Andersson 1970: 40–41). Dikten avslutas med ytterligare tre alltmör avskalade frågor om vem, varifrån och vart. Dikten visar att Laings metod inte heller är oproblematiserad – redan titeln aviserar detta – men skillnaden i anda mellan dikten om den kraepelinska psykiatrin och denna är enorm.

Det fenomenologiska perspektivet gör att representanten för den psykiatriska personalen blir ett existentiellt jag som möter ett unikt du och som ser den sensuella skönheten i en medmänniskas upplevelse och försöker förstå dess semantik. Gränsdragningen mellan vem som hjälper och vem som tar emot hjälp blir diffus, det är i grunden blott två människor som möts. Det är en satsning i inlevelse och närhet som kan hota båda på ett fundamentalt sätt – samma risk som alltid är närvarande då människor möts på ett äkta sätt, vilket den tidigare citerade dikten om osmos visade. Precis som i den dikten är "oss" en enhet som lyfts fram, här typografiskt med extra mellanslag mellan varje bokstav. Laing framhåller att han med "förståelse" inte menar någon rent intellektuell process:

I stället kunde man använda ordet kärlek. Men inget ord har blivit mera prostituerat. Det som är nödvändigt – fast inte tillräckligt – är en förmåga att inse hur patienten upplever sig själv och världen, inklusive mig. Kan man inte förstå honom kan man knappast börja "älska" honom så att det leder någon vart. [...] Man kan inte älska ett knippe av "tecken på schizofreni". Ingen "har" schizofreni som man har en förkylning. Patienten har inte "fått" schizofreni; han är schizofren. Man måste lära känna den schizofrena utan att förgöra honom. Han måste upptäcka att detta är möjligt. (Laing 1968: 30–31.)

Både hos Laing och Andersson (i dikter och uttalanden som psykiater) finner man tanken att det terapeutiskt verksamma inte handlar om vetenskapliga observationer, diagnostik eller medicinering utan om något så naturligt, och samtidigt så krävande, som kärlek. I dikten "Fenomenologens dilemma" vittnar den långa och alltmer sönderbrutna räckan av existentiella frågor om en fundamental osäkerhet gällande metoden, samtidigt som just icke-vetandet, undrandet och öppenheten framstår som det rätta närmelsesättet. I dikten som tillägnats Kraepelin är all ovisshet eliminerad, där är ordning och reda och inga frågor behöver ställas, även om personalens förvåning kvarstår. Men en sådan psykiatri framstår som verkninglös och djupt oetisk.

I en intervju i *Borgåbladet* 1975 säger Andersson att han som psykiater inte sitter och analyserar sina patienter utan vill ställa upp på deras egna villkor för att genom dialog arbeta sig till resultat. Han kritiserar "insektforskarinställningen" som medför stämplat och beteckningar som inte håller streck. Motsättningar mellan friska och sjuka, starka och svaga konstrueras och läkarrollen blir ett sätt att utöva makt. (Widén 1975.) En sådan vetenskapssyn sammanfaller i väsentliga avseenden med den som man finner i marxistisk filosofi. Ett gemensamt drag hos marxistiska tänkare som Lukács, Bloch, Korsch och Gramsci är att de var kritiska mot "scientism" (vetenskapstro) och strävade efter att upphäva skrankorna mellan teori och praktik, objekt och subjekt. Det borgerliga tänkandet är enligt Lukács bestämt av det kapitalistiska samhället. Det reifierade, avhumaniserade och atomiserade samhället ger en samhällsvetenskap som bygger på reifierade begrepp och lagbundenheter som övertas från naturvetenskaperna. Detta leder till en rationalitet som behandlar människor som kalkylerbara ting. (Nordin 2007: 27–29.) Även Frankfurtskolan betraktade samhällsvetenskapen, och vetenskap överhuvudtaget, som en del av samhället självt. Vetenskapen var med och skapade människors sociala förhållanden. De kritiserade därför posi-

tivismens tro på en absolut vetenskap som stod utanför den värld den betraktade. (Månsson 2010: 120.)

Andersson gör en insats i den finlandssvenska poesin genom att kritiskt granska psykiatrin; ämnet är nytt och aktuellt. Han är också engagerad under 1960- och 70-talen i olika aktioner mot missbruket av psykiatri i Sovjetunionen, där psykiatrin var ”en behändig hjälpreda” för att göra sig av med misshagliga sanningssägare. I Sovjetunionen användes diagnosen ”latent schizofreni” för sådan syften. (Andersson 2000: 145.) I Sverige var psykiatriska problem enligt Amelie Björck ännu i början av 1960-talet tabubelagda. Omvärderingen av psykvården hade just startat och en våg av öppenhet – både i form av patientinflytande och en benägenhet hos gemene man att psykologisera sig själv och visa sitt illabefinnande – skulle bryta igenom först några år senare. Sonja Åkesson var en föregångare när hon skrev inifrån psykinstitutionen och ville visa att mental hälsa och välbefinnande påverkas av yttre faktorer och inte enbart var beroende av individens omedvetna eller av biologiska faktorer. (Björck 2008: 102.) Nämnas kan också Milos Formans kända film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, Gökboet) med Jack Nicholson i huvudrollen. Den skildrar individens kamp mot mentalsjukhusets slutna system, den enskildes försök att bevara sin frihet i en tvångsinrättning och maktinsitution. Överhuvudtaget är psykiatrin en synlig fråga i offentligheten vid denna tid.

I en dikt ur *Genom sprickorna i vårt ansikte* beskriver Andersson hur en man börjar må dåligt och hur han ytterligare bryts ner av en oförstående omgivning och en förfelad vård:

Man tyckte han verkade konstig
 sned i flinet på något sätt
 undfallande och inställsam
 Under kaffepausen på jobbet
 satt han mest och teg
 och var underlig
 Han kunde få kicken lika så väl!
 Sen var han arbetslös
 eller arbetskygg som man säger
 Man började skrika att jävla parasit
 Sen hade han börjat bete sig ännu konstigare
 Fick alldeles vindig och flackande blick
 och blev ryckig i rörelserna
 Någon hade sett honom ensam i skogen
 bara satt på en sten och glodde
 Sen gick han nerhudad också
 lite snett som nånsorts djur som håller sig undan
 Han var säkert inte klok
 Man tog in honom för säkerhets skull
 Han fick ordentligt med piller
 Nu är han riktigt sjuk sa man
 Verkligheten överdrogs av en klibbig hinna
 Han började bete sig ännu konstigare
 bara låg där på sängen stel som en pinne
 rökte stup i ett
 Han fick mera piller
 Verkligheten klubbade fast helt och hållet
 Han överfördes till kronikeravdelningen
 Var det inte det vi sa, sa vi (Andersson 1977: 37.)

Mannens livsöde förmedlas indirekt av en tämligen likgiltig och tanklös berättare som representerar ett obestämt "vi", "man" och "någon", ett slags allmän mening, folk överlag som känt honom flyktigt. I mannen ser de endast en konstig typ, vars gradvisa nedbrytning framstår som följdriktig och därför föga upprörande. Det oerhörda i hans tragiska levnadslopp förminskas av en avståndstagande hållning, som egentligen upprepar Kraepelins symptomriktade diagnostiska närmelsesätt på ett odifferentierat vis. Samtidigt får perspektivvalet i dikten motsatt effekt: just för att mannens livshistoria berättas så här framstår hans öde som än mer beklagligt.

Andersson förhöll sig kritiskt till den personlighetsnedbrytande och förlamande inverkan som mentalvårdsinstitutionen hade på de intagna. I sitt arbete som psykiater hade han kunnat iakttä hur de intagna på mentalsjukhusens slutna avdelningar småningom blev mera skadade av själva institutionen än av sin primära psykiska sjukdom. Han ger den amerikanske antropologen och sociologen Erving Goffman rätt i hans beskrivning av de totala institutionernas destruktiva inverkan på dem som vistades där. (Andersson 2000: 65–66.) Goffmans kända bok *Asylums (Totala institutioner)* utkom första gången 1973. Det som utmärker totala institutioner enligt honom är att de bryter ner de gränser som i det moderna samhället vanligen skiljer åt olika livssfärer: det privata, det sociala och det professionella. Alla aspekter av livet utförs på samma plats och under samma auktoritet, varje fas av medlemmens dagliga aktiviteter pågår i sällskap med andra människor i samma situation, alla faser i de dagliga göromålen är noggrant planerade. De påtvingade aktiviteterna samordnas i enlighet med en övergripande plan som ska uppfylla institutionens officiella målsättningar. Mänskliga behov hos stora grupper av människor behandlas genom byråkratisk organisation. (Goffman 2011: 14–15.)

Enligt Goffman har mentalpatientens "moraliska karriär" en retroaktiv karaktär: innan en person anlänt till mentalsjukhuset finns det vanligen inga säkra tecken på att han är förutbestämd för det, men ganska snart framstår situationen så (Goffman 2011: 107). Tvångsintagningen sker för att en person åstadkommit "besvär ute i samhället" och "praktiserat ett för samhället olämpligt uppträdande". Om patienten förkastar institutionens uppfattning om vad och vem han är och protesterar med till exempel vägran att kommunicera tas detta som ett sjukdomssymtom och ytterligare en bekräftelse på att han befinner sig på rätt plats. (Goffman 2011: 202.) Goffman lyfter fram det relativa i patologibegreppet och menar att diagnostiska avgöranden lätt kan få en etnocentrisk prägel och bli politiska i den meningen att de uttrycker en viss fraktions intressen (Goffman 2011: 242–243). Han menar också att mentalsjukvården tillämpar en teknisk servicemodell på sin verksamhet, vilket skapar betingelser som gör att den psykiatriska personalen med nödvändighet misslyckas. Patientens natur omdefinieras så att patienten blir "det slags objekt som psykiatrisk service kan utövas på" samtidigt som tillgången till service är minimal när denne väl gjorts till serviceobjekt. (Goffman 2011: 254.)

I dikten ovan innebär intagningen på mentalsjukhus ytterligare en försämring av mannens tillstånd, han medicineras och förlorar det sista av sin initiativförmåga och frihet. Den institution som borde hjälpa innebär hans slutgiltiga fångenskap, i sjukdomen och i systemet. Han blir med Goffmans terminologi ett objekt som det utövas psykiatrisk service på, utan framgång. Mannens allt kraftigare symptombildning uppfattas inte som en adekvat reaktion på missförhållandena i den totala institutionen utan som en bekräftelse på hans sjukdom. Beskrivningen av sjukdomsförloppet är retroaktiv: tecken på hans kommande öde kunde ”man” iaktta redan i arbetslivet, där han var ”sned i flinet på något sätt / undfallande och inställsam” – iakttagelserna i sig verkar inte ha något omedelbart samband med mentalsjukdom men vid en tillbakablick kan historien berättas så.

Andersson ansåg att det oformulerade är destruktivt och att sjukdomar är ett slags icke-verbalt språk, kroppens sätt att kommunicera (Andersson 1985: 221–222; Schön 1975). Samma tanke finns i psykoanalytisk teori: omedvetna konflikter yttrar sig som symptombildningar och genom psykoanalysens medvetandegörande samtalsmetod kan dessa lösas. Det som mannen i dikten kommunicerar icke-verbalt kan ingen i hans omgivning förstå eller svara på, varken i den sociala gemenskapen eller på mentalvårdsinstitutionen, och därför blir han inte frisk utan ännu sjukare och kroppens språk blir alltmer desperat.

Språkets koppling till sjukdom och hälsa är central också i Anna Ovaskas (2011) avhandling pro gradu om författaren Maria Vaaras självbiografiska verk. Ovaska undersöker skrivandets terapeutiska funktion hos Vaara, som skrev sig frisk från sin schizofreni. Även om skrivandet aldrig till fullo kan uttrycka och förmedla de egna psykofysiska erfarenheterna så bildar fantasi, litteratur och skrivande ett öppet psykiskt tillstånd, där jaget kan konstrueras. Ovaska betonar också det konstitutiva i den sjukas relation till andra. Vaaras verk ifrågasätter uppdelningen i friska och sjuka. När Maria framträder som ”det andra” hotas enheten även hos övriga individer i omgivningen; hon avlöjar att splittringen gömmer sig under ytan hos oss alla. (Ovaska 2011: 83–84.) Enligt Ovaska visar Vaaras produktion att jagets mångfald och fragmentariska karaktär inte är en förvillelse utan utgör en etisk grund för relationen mellan jaget och andra. Jaget formas i förhållande till andra och består av alla dessa relationer. Ett skört psyke rubbas lätt när relationerna störs och det enda sättet att återfå meningen i livet är att bygga upp kärleksfulla och tillitsfulla relationer igen. (Ovaska 2011: 85–86.) Andersson ger uttryck för en liknande syn i sitt efterord till Vaaras debutroman *Likaiset legendat* (1974, Smutsiga legender):

Psykiatria on luokitellut, tutkinut, diagnostisoinut, säilönyt, lääkinnyt, vedellä ja sähköllä pelotellut ja keksinyt yhä uusia ymmärtämättömyyden ja etäännyttämisen temppuja. Se on toiminut näin, koska se ei ole uskaltautunut osalliseksi siihen kärsimykseen ja koettelemukseen, josta mielen sairaudet ovat turhaan yrittäneet sille kertoa. Psykiatria on ollut kuuro ja – aivan viime aikoihin saakka – myös kielitaidoton.

Viime vuosikymmenien kuluessa olemme hiljalleen oppineet ymmärtämään, että yhden ihmisen mielen sairaus on ilmaisu monen ihmisen kanssakäymisen ja vuorovaikutuksen vääristymästä. (Andersson [1974] 1975: 274–275.)¹³

I Anderssons dikt om mannen med de psykiatriska problemen är detta kollektiva ”vi” och ”man” som bedömer honom delaktiga i hans sjukdom. Deras förhållningssätt och allmänna avståndstagande från honom formar en gemensam negativ relation, som för mannen blir ytterst destruktiv och för kollektivet innebär stagnation i en fördomsfull och dumdryg indolens. Den skörare parten reagerar med akuta symptom – ett uttryck för en dålig situation, ett sätt att kommunicera sitt illabefinnande – som småningom definieras som obotlig mentalsjukdom, men den oberörda robustare parten har delansvar för det misslyckade samspelets förödande konsekvenser. Konstaterandena om att ”Verkligheten överdrogs av en klibbig hinna” och att ”Verkligheten klibbade fast helt och hållet” avviker dock från diktens i övrigt distanserade perspektiv. I dessa omdömen finns ett ögonblicks inlevelse i den sjukes situation, vilket kan tolkas som kollektivets potential till större förståelse. Här skymtar den fram som en obrukad resurs, men inger också hopp om att något kunde förändras. Inte i denna dikt, men principiellt, i verkligheten. Även avslutningsrepliken ”Var det inte det vi sa, sa vi” innebär med sitt ironiska själv citerande metaperspektiv ett synvikelskifte som avslöjar att det tidigare anförda subjektet ”man” inkluderar ”oss”. Det vill säga: läsaren kan inte bara tycka att det odefinierade kollektiv som ingår i ”man” gäller andra osympatiska och oansvariga personer, utan tvingas se sin egen medverkan i olika grupper och sociala sammanhang. Hur mår människorna omkring dig – i familjen, på arbetsplatsen, i grannskapet? Vilket är ditt ansvar för dem? Blir du själv ett till intet förpliktigande ”man” i förhållande till dem eller en enskild individ som tar ansvar för en gemensam relation? Sådana frågor aktualiseras genom dikten.

Mentalsjukdomar i Anderssons poesi, liksom i mycket av samtidens forskning och konst, uppfattas inte som individens enskilda och endogena problem utan som en mellanmänsklig och samhällelig angelägenhet. Anderssons dikter visar på övergrepp som gjorts mot enskilda människor i vetenskapens och institutionens namn men också på den tanklöshet och bristande solidaritet som vi vanliga medmänniskor gör oss skyldiga till. Att hans samhällsengagerade poesi riktar kritik mot systemet innebär inte att den enskilda (läsaren) befrias från etiska krav. Samhället skapas ju av ”oss”; detta solidaritetens pronomen som han i så hög grad skriver om, och för.

¹³ ”Psykiatrin har klassificerat, undersökt, diagnosticerat, förvarat, medicinerat, skrämt med vatten och el och har ständigt hittat på nya metoder av oförståelse och distansering. Den har fungerat så, därför att den inte har vågat ta del av det lidande och den prövning som mentalsjukdomarna förgäves har försökt berätta om. Psykiatrin har varit döv och – tills helt nyligen – även okunnig i språk. Under de senaste årtiondena har vi småningom lärt oss förstå att mentalsjukdom hos en människa är ett uttryck för ett förvrängt umgänge och växelverkan mellan många människor.” (Min översättning.)

Avslutning

I Finland liksom i den övriga västvärlden var frågor kring individen och samhället aktuella i offentligheten under de politiserade 1960- och 1970-talen och vänstervågens krav på socialt engagemang uttrycktes i demonstrationståg och debatter. Claes Andersson, som aktivt tagit del i samtidens politik, har fört in nya ämnen och grepp i den finlandssvenska lyriktraditionen och som poet nyanserat, problematiserat och belyst aspekter kring motsättningen individ – samhälle. Även om hans dikter är samhällskritiska och knyter an till en ideologisk samtidskontext är de komplexa, inte minst i sin existentiella utblick. I hans dikter är den enskilda människan en produkt av sitt samhälle och en symptombärare som avslöjar när organiseringen av sådant som bostadspolitik och psykiatrisk vård misslyckats.

I min artikel har jag lyft fram Anderssons tidiga politiska poesi för att den är av litteratur- och idéhistoriskt intresse, men också för att den ger perspektiv på dagens samhälle och väcker grundläggande frågor av humanitär karaktär. Den sparsmakade forskningen i hans poesi kom, av någon anledning, av sig på 1980-talet medan läsarna aldrig har övergett honom. Min undersökning av tematiken kring solidaritet, urbanitet och psykiatri kan tyckas bekräfta det ”vi alla vet” om Andersson, men faktum är att forskningen i ringa mån visat vad han egentligen säger i sina dikter, hur han gör det och i vilket sammanhang.

KÄLLOR

Skönlitteratur

- Andersson, Claes 1967: *Samhället vi dör i*. Helsingfors: Schildts.
- Andersson, Claes 1969: *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider*. Helsingfors: Schildts.
- Andersson, Claes 1970: *Bli, tillsammans*. Helsingfors: Söderströms.
- Andersson, Claes 1970: ”Dikt till 70-talet”. *Finsk Tidskrift* 3/1970: 113–114.
- Andersson, Claes 1974: *Rumskamrater*. Helsingfors: Söderströms.
- Andersson, Claes 1977: *Genom sprickorna i vårt ansikte*. Helsingfors: Söderströms.
- Andersson, Claes 1979: *Trädens sånger*. Helsingfors: Söderströms.
- Ferlin, Nils 1985: ”Du har tappat ditt ord”. I Lars Gustafsson (red.), *Svensk dikt från trollformler till Lars Norén. En antologi sammanställd av docent Lars Gustafsson*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- La Fontaine, Jean de 1959: ”Syrsan och myran” [1668]. I urval och översättning av Ivar Harrie, *Fabler och noveller*. Helsingfors: Söderströms.
- Lenngren, Anna Maria 1985: ”Epitaf”. I Lars Gustafsson (red.), *Svensk dikt från trollformler till Lars Norén. En antologi sammanställd av docent Lars Gustafsson*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Palm, Göran 1978: ”Spegelbilden”. I Tom Hedlund (red.), *Den svenska lyriken från Ekelund till Sonnevi. Antologi av Tom Hedlund*. 2. uppl. Stockholm: FIBs lyrikklubb/Tidens förlag.

- Saarikoski, Pentti 1969: *Katselen Stalinin pään yli ulos*. Helsinki: Otava.
- Sonnevi, Göran 1985: ”Om kriget i Vietnam”. I Lars Gustafsson (red.), *Svensk dikt från trollformler till Lars Norén. En antologi sammanställd av docent Lars Gustafsson*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Vreeswijk, Cornelis 1968: ”Somliga går med trasiga skor”. Urval och koordination Jan Friberg, *Cornelis bästa*. CD-skiva. 2004 Universal Music AB.

Sekundärlitteratur

Otryckt

- Ovaska, Anna 2011: *Toisia todellisuuksia, murtumia kielessä ja subjektissa – mielen sairaus ja kirjoittaminen terapiana Maria Vaaran omaelämäkerrallisessa tuotannossa*. Pro gradu-tutkimus, kotimainen kirjallisuus. Helsingin yliopisto: Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuden laitos.

Tryckt

- Andersson, Claes 1965: ”Men är då diktaren utan del?”. *FBT* 1/1965: 19–21.
- Andersson, Claes 1975: ”Jälkisana”. Maria Vaara, *Likaiset legendat*, 2. painos s. 273–277. Jyväskylä: Gummerus.
- Andersson, Claes 1985: ”Sex teser om litteratur och författarskap”. *Nya Argus* 1985, 10/1985: 221–224.
- Andersson, Claes 2000: *Mina tolv politiska år. Fragment, minnesbilder, drömmar*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Andersson, Claes 2006: *Har du sett öknens blomma? Om skrivandets lust och vånda*. Helsingfors: Söderströms Förlag, Lund: Ellerströms Förlag.
- Appel, Peter 1979: ”Den verklighet vi gärna blundar för” [Intervju med Claes Andersson]. *Kyrkpressen* 16.8.1979.
- Berggren, Camilla & Lydén, Marianne (red.) 2009: *Nyttiga idioter? Unga idealister, Lenin och sjuttioalet*. Helsingfors: Söderströms.
- Björck, Amelie 2008: *Sonja Åkesson*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Ekman, Michel 2012: ”Mannen som vet att han skall dö. Värld och poetik hos Claes Andersson”. Claes Andersson, *Hjärtats rum. Valda dikter 1962–2012. Jag älskar dig med mina höstliga dimmor* s. 282–297. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Goffman, Erving 2011: *Totala institutioner. Fyra essäer om anstaltslivets sociala villkor*. Översättning Göran Fredriksson. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Grefberg, Tora 1977: ”Lyssna, ha tålamod med de ensamma!”. [Intervju med Claes Andersson]. *Borgåbladet* 3.3.1977.
- Haapala, Vesa 2007: ”Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku”. I Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* s. 277–304. Helsinki: Gaudeamus.

- Johansson, Ingvar 2007: "Marxistisk filosofi, planekonomi och individualism". I Stefan Arvidsson (red.), *Marxismens filosofi. Apropos ett jubileum* s. 89–105. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Jonsson, Stefan 1998: "Marxistisk litteraturteori". I Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning* s. 95–109. Lund: Studentlitteratur.
- Kortteinen, Matti 1982: *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Helsinki: Otava.
- Laihin, Arto 1971: "Temaattinen analyysi Claes Anderssinin tuotannosta". *Pohjoinen* 5/1971: 31–38.
- Laing, Ronald David 1968: *Det kluvna jaget*. Översättning James Rössel, fackgranskning Magnus Kihlbom. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.
- Lindgren, Sören 1967: "Claes Anderssons väg". *Vasabladet* 24.9.1967.
- Ljungdal, Arnold 1967: *Georg Lukács och marxismens estetik*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Ljungdal, Arnold 1985: *Marxismens världsbild*. Stockholm: Norstedts Faktapocket.
- Mandelin-Dixon, Mary 1976: "En alkoholist vill inte ha det bra" [Intervju med Claes Andersson]. *Astra* 9/1976: 8–10.
- Meinander, Ragnar 1965: *Samhället vi lever i*. 6. omarb. uppl. Helsingfors: Söderströms.
- Meinander, Ragnar & Selén, Göran 1978: *Samhället vi lever i. Samhällskunskap för gymnasiet*. 8. omarb. uppl. Helsingfors: Söderströms.
- Månson, Per 2010: "Marxism". I Per Månsson (red.), *Moderna samhällsteorier. Traditioner, riktningar, teoretiker*. 8. uppl. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Nordin, Svante 2007: "Marxismens filosofi". I Stefan Arvidsson (red.), *Marxismens filosofi. Apropos ett jubileum* s. 13–68. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Rotkirch, Kristina 1967: "Claes Anderssons nya säkerhet". *Nya Argus* 12/1967: 175–176.
- Rönholm, Bror 1986: "FBT – tidskrift i tiden". I Sven Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* s. 257–291. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Saarikangas, Kirsi 2010: "Den könsuppdelade förorten". Översättning Ulla Pedersen Estberg. I Anna Biström, Rita Paqvalen & Hedvig Rask (red.), *Kvinnornas Helsingfors. En kulturhistorisk guide* s. 85–91. Helsingfors: Schildts.
- Schön, Lisbeth 1975: "Att tala och skriva motverkar sjukdom". [Intervju med Claes Andersson]. *Ålandstidningen* 13.11.1975.
- Svedjedal, Johan 2014: *Ner med allt? Essäer om protestlitteraturen och demokratin, cirka 1965–1975*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Widén, Gustaf 1975: "Roman och skådespel tar form bakom Villa Biaudets väggar". [Intervju med Claes Andersson]. *Borgåbladet* 29.11.1975.

- Wrede, Johan 1980: "En lyrisk dikt av Claes Andersson". I Torsten Steinby (red.), *Historiska och litteraturhistoriska studier* 55 s. 269–274. SSLS 487. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Zilliacus, Clas 1972: "Poetik och politik hos Claes Andersson". *Horisont* 3/1972: 18–28.
- Zilliacus, Clas 1986: "Att dikta är att förändra ljuset": utvecklingslinjer i Claes Anderssons lyrik". I Ben Hellman & Clas Zilliacus (red.), *Tio finlandssvenska författare* s. 149–168. SSLS 535. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

[Tidningsartiklarna är från Brages Pressarkiv, Helsingfors]

Författare

Anna Möller-Sibeliu, FD, forskare och timlärare, Åbo Akademi,
Litteraturvetenskap
(anna.moller-sibeliu[at]abo.fi)

MARITA HIETASAARI

(Epä)tavallisia sankareita.**Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten*, Lars Sundin *Eriks bok* ja Carola Sandbackan *Under kriget* -romaanien sotakuvaukset**

Sodat kertomakirjallisuuden aiheena eivät ole menettäneet vetovoimaansa, ja vielä vuosituhannen jälkeen on julkaistu runsaasti talvi-, jatkosotaa ja Lapin sotaa käsitteleviä teoksia. Artikkelissani analysoin Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* (2001), Lars Sundin *Eriks bok* (2003) ja Carola Sandbackan *Under kriget* (2010) -romaanien kuvauksia sota-ajasta ja teosten vastaanottoa lähtökohtanani kulttuurisen muistin käsite. Romaanit kertovat suomenruotsalaisten siviilien ja sotilaiden kokemuksista sodassa ja edustavat nykyistä tendenssiä lähestyä sota-aikaa erilaisten vähemmistöjen näkökulmasta. Teokset täydentävät ja uusintavat viime sotia koskevaa muistikulttuuriamme, mutta samalla ne kiinnittyvät monin tavoin sota-kuvausten perinteisiin.

Kiinnostus toista maailmansotaa kohtaan on yhä suurta, vaikka tapahtumista on jo seitsemänkymmentä vuotta. Suomessa talvisota, jatkosota ja Lapin sota ovat olleet lukuisten tutkimusten, muistelmien, romaanien ja elokuvien aiheina. Vaikka muistitieto sotavuosista on sodan kokeneiden sukupolvien myötä katoamassa, ajallinen etäisyys myös helpottaa asioiden käsittelyä ja uusien tulkintojen esittämistä.¹ Tarkastelen artikkelissani kolmen 2000-luvulla julkaistun suomenruotsalaisen romaanin kuvauksia sota-ajasta ja näiden teosten vastaanottoa kulttuurisen muistin näkökulmasta. Käsiteltävät teokset ovat Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* (2001, = M, suom. *Marsipaanisotilas* 2001, = Ms), Lars Sundin *Eriks bok* (2003, = EB, suom. *Erikin kirja* 2004, = EK) ja Carola Sandbackan *Under kriget* (2010, = UK, suom. *Sodan jaloissa* 2010, = SJ). Nämä teokset edustavat viime aikoina yleistynyttä suuntausta nähdä sota-aika erilaisten vähemmistöjen näkökulmasta. Sotia koskevaa kulttuurista muistiamme kyseiset romaanit rikastavat tuomalla esiin yhden kielellisen vähemmistömme eli ruotsinkielisten, niin sotilaiden kuin siviilien, kokemukset.

Sotakirjallisuutta tutkinut Juhani Niemi (1999: 121) on pohtinut, jatkuuko sotaromaani lajina historiallisen romaanin muodossa, koska viime sodat henkilökohtaisesti kokeneiden kirjailijoiden määrä on harventunut. Historiallisissa romaaneissa on kirjoitettu sodista huomiota herättävän runsaasti vuosituhannen vaihteen jälkeen. Yhä useammin kirjoittaja on

¹ Viimeisen kymmenen vuoden aikana on ilmestynyt lukuisia teoksia, jotka käsittelevät toisen maailmansodan vaikutusta seuraaviin sukupolviin ja muistikulttuuriin. Mainittakoon tässä vain muutama kansainvälisenä yhteistyönä toteutettu artikkelikoelma: *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II* (2009), *The Politics of Memory in Postwar Europe* (2006) sekä *The Use and Abuse of Memory. Interpreting World War II in Contemporary European Politics* (2013). Kirjoittajat tarkastelevat muun muassa kirjallisuuden ja muiden taiteenalojen, kuten elokuvan, tapaa käsitellä sotaa mutta myös sitä, millaisia vaikutuksia vaihtelevilla tulkinnoilla on yhteiskuntaamme nykyään. Tiina Kinnusen ja Ville Kivimäen toimittamassa kokoomateoksessa *Finland in World War II. History, Memory, Interpretations* (2012) analysoidaan sotatapahtumia Suomen näkökulmasta unohtamatta sellaisia kipeitä aiheita kuin aseveljeys saksalaisten kanssa tai neuvostosotavankien huono kohtelu.

kolmatta sukupolvea edustava nuori nainen, joka käsittelee sodan aiheuttamia kärsimyksiä eri osapuolille, niin siviileille kuin sotilaille, niin sivustakatsojille kuin vääryyksiin osallistuneille.² Toisaalta sotaromaanin pariin ilmaantuu yhä uusia kirjailijoita ja aiemmin ilmestyneistä teoksista otetaan uusintapainoksia, joten ei laji ainakaan lähiaikoina ole kuolemassa. Sotaromaanin ja sota-aikaa kuvaavan historiallisen romaanin erottaminen ei ole aina helppoa eikä edes mielekäästä, minkä osoittavat myös tässä käsiteltävät romaanit. Lundbergin *Marsipansoldatenia* kriitikot analysoivat naisen kirjoittamana sotaromaanina. Sundin *Eriks bok* -romaanin aikajänne ulottuu vuodesta 1939 aina jälleenrakennuksen aikaan ja kaksituhattaluvun alkuvuosiin, ja sodat ovat vain yksi, joskin merkittävä aihe. Sandbackan *Under kriget* ajoittuu talvisodan aikaan, mutta keskittyy kotirintaman tapahtumiin. Näissä romaaneissa taistelut toisin sanoen jäävät sivuosaan ja niiden rinnalle nousevat naisten ja lasten kokemukset kotona kuin myös sodan vaikutus yksilötasolla. Siksi niiden yhteydessä on mielekkäämpää puhua historiallisista romaaneista tai korkeintaan historiallisista sotaromaaneista.³

Kulttuurisen muistin käsitteen juuret ovat ranskalaisen sosiologin Maurice Halbwachsin 1900-luvun alkupuolella tekemissä tutkimuksissa. Halbwachs painotti muistin sosiaalista rakentumista, ja vaikka hän korosti ryhmän muistin manifestoituvan yksilöissä, on hänen kollektiivisen muistin käsitettään kritisoitu yksilölle ominaisen psykologisen ominaisuuden siirtämisestä ryhmän ominaisuudeksi – yksilöt muistavat, eivät yhteisöt, on usein esitetty argumentti. Jan Assmann on kehittänyt Halbwachsin kulttuurisen muistin käsitettä edelleen jakaen sen kahteen erilaiseen muistamistapaan, kommunikatiiviseen ja kulttuuriseen. Kommunikatiivinen muisti kattaa kolmesta neljään sukupolvea eli noin 80–100 vuoden ajanjakson ja kuvaa perheiden ja muiden pienten muistiyhteisöjen tapaa välittää muistitietoa. Kulttuurinen muisti ulottuu kauemmas ajassa ja välittyy muun muassa tekstien, kuvien ja rituaalien kautta asiantuntijoiden, kuten pappien tai historioitsijain, tuottamana ja on merkityksellinen kansojen kaltaisille laajemmille yhteisöille. Jaottelu kommunikatiiviseen ja kulttuuriseen muistiin ei kuitenkaan ole selvärajainen, sillä siirtymät omaelämäkerrallisesta ja kommunikatiivisesta muistamisesta kulttuuriseen ja päinvastoin ovat tavallisia. (Erl 2011: 14–16, 28–33; Assmann 2008: 109–118.) Sodat ovat tapahtumia, jotka liittävät yksilölliset koke-

² Jenni Linturin romaanissa *Isänmaan tähden* (2011) dementoituvan vanhuksen mielessä SS-miehenä tehdyt rikokset sekoittuvat nykytodellisuuteen. Katja Ketun *Kätilö* (2011), jonka elokuvaversio sai ensi-iltansa syksyllä 2015, uudelleenkirjoittaa kliseistä suomalaisen naisen ja saksalaisen sotilaan rakkaustarinaa ja pohtii monisyisesti syyllisyyden ongelmaa. Sirpa Kähkösen kuusiosainen Kuopio-sarja, jonka toistaiseksi viimeinen osa *Hietakehto* ilmestyi 2012, tarkastelee sota-aikaa työväenluokan, eritoten vasemmistolaisten, näkökulmasta. Teoksissa tuodaan korostetusti esiin sodan vaikutus lapsiin. Kansainvälisesti tunnetuin nykykirjailijamme Sofi Oksanen on sijoittanut teoksensa *Puhdistus* (2008) ja *Kun kyyhkyset katosivat* (2012) neuvostomiehityksen aikaiseen Viroon. Naisten ja lasten kärsimysten ohella kirjailija tarkastelee yksilön mahdollisuuksia selvittää totalitäärisen valtakoneiston puristuksessa. Uuden historiallisen romaanin taivoista käsitellä talvi-, jatkosotaa ja Lapin sotaa ks. Hietasaari 2016.

³ Maarit Leskelä-Kärki ja Kukku Melkas (2015) käyttävät termiä *historiallinen sotaromaani* artikkelissaan, joka käsittelee naiskirjailijoiden – Anneli Kanto, Sirpa Kähkönen ja Ulla-Lena Lundberg – tapaa kuvata menneisyyden traumaattisia tapahtumia. Historiallisen romaanin määritelmistä ks. esim. Ihonen 1992: 19–37, passim.

mukset osaksi laajempien yhteisöjen, kuten kansakuntien, tarinoita. Sotia käsitellään ja tulkitaan sekä oman ja suvun historian valossa että kulttuuristen esitysten kautta, mikä selittää sotien suuren roolin kulttuurisen muistin rakentajina. (Hamilton 2003; tässä Torsti 2012: 155; Meretoja & Kähkönen 2010: 18–19.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen julkaistujen sotaromaanien kerrontastrategioita ja 1920-luvun muistikulttuuria tutkinut Astrid Erll (2011: 152–160) näkee kirjallisuuden aktiivisena yhteiskunnallisena vaikuttajana, joka muovaa niin sisällöllään kuin kerrontatavoillaan käsityksiämme todellisuudesta. Erll painottaa narratologista lähestymistapaa kulttuurisen muistin tutkimuksessa, koska se auttaa ymmärtämään, miten eri versioita menneisyydestä ja identiteeteistä tuotetaan ja millaisia arvoja niihin liitetään. Kulttuurisen muistin kannalta merkityksellisiä ovat teokset, jotka vastaanotetaan muistitietoa välittävinä ja jotka saavuttavat laajan yleisön.⁴ Tarkastelun kohteena olevat romaanit täyttävät molemmat kriteerit. Lukijoiden ja kriitikoiden hanakkuus ruotia historiallisten romaanien tulkintoja ja asiavirheitä kertoo lajityypin merkityksestä muistitiedon välittäjänä. Historiallinen romaani on ollut Suomessa suosittu lajityyppi (Ihonen 1999; Leskelä-Kärki & Melkas 2015: 109–110), ja myös tässä käsiteltävät romaanit olivat esillä julkisuudessa ja tavoittivat suuren yleisön. Kirjallisuuspalkinnoilla, kuten Finlandia- ja Runeberg-palkinnoilla, on suuri merkitys teoksen saamaan julkisuuteen (kriitikit, kirjailijahaastattelut yms.), sillä usein jo pelkkä palkintoehdokkuus saa teoksen myynti- ja lainausluvut nousuun. Ulla-Lena Lundbergin ja Lars Sundin romaanit olivat sekä Finlandia-ehdokkaita että Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinto -ehdokkaita. Carola Sandbacka oli saavuttanut mainetta edellisellä, Finlandia-ehdokkaana romaanillaan *Ellen Llewellyn* (1995, suom. 1996), joka romaanin *Under kriget* tavoin kertoo tampere-laisista porvarisuvuista. Lundbergin Finlandia-voitto romaanilla *Is* (2012, suom. *Jää*) on hyvä esimerkki palkinnon vaikutuksesta: teoksen suomenos viipyi luetuimpien ja lainatuimpien listalla pitkälle seuraavaan syksyyn ja aiemmista teoksista, myös romaanista *Marsipansoldaten*, otettiin sekä ruotsin- että suomenkielisiä uusintapainoksia.⁵

Esittelen seuraavassa käsiteltävät teokset ja poimin niistä muutamia keskeisiä kohtia tarkemmin analysoitaviksi. Romaanit kuvaavat tapahtumia suomenruotsalaisen kielivähemmistön näkökulmasta ja ne sijoittuvat eri puolille ruotsinkielisten asuttamia alueita: *Marsipansoldaten*

⁴ Erll perustaa käsityksensä kirjallisuudesta kulttuurisen muistin välittäjänä Paul Ricoeurin kolmivaiheiseen mimesis-malliin. Prefiguraatio (mimesis₁) viittaa siihen, että ymmärryksemme maailmasta on symbolisesti välittyntä eli erilaisten kulttuuristen mallien muovaama. Konfiguraatio (mimesis₂) on narratiivin luomista: juonellistamisen ja muiden strategioiden avulla valituista elementeistä muodostetaan tarina. Refiguraatio (mimesis₃) viittaa narratiivien vastaanottoon. Teksti aktualistuu lukijan tai kuulijan toimesta ja saa mahdollisuuden vaikuttaa havaintoihimme ja käsityksiimme todellisuudesta eli mimesis-kehän ensimmäiseen tasoon prefiguraatioon. (Erll 2011: 152–157.)

⁵ Lundberg sai Finlandia-palkinnon joulukuussa 2012. *Jää* oli vielä elokuussa 2013 kymmenen myydyimmän teoksen joukossa (Mitä Suomi lukee?) ja joulukuussa yhä sijalla yhdeksän Oulun kaupunginkirjaston varatuimpien listalla (Myydyimmät ja varatuimmat 2013). Muun muassa aiemmin erillisinä teoksina ilmestyneiden romaanien *Kuninkaan Anna* (1983, ruotsinkielinen alkuteos *Kungens Anna* 1982) ja *Kökarin Anna* (1985, *Ingens Anna* 1984) suomennokset tarkistettiin ja ne julkaistiin yhteisniteenä *Kuninkaan Anna* 2014.

Uudellemaalle Kirkkonummen lähistölle, *Eriks bok* Etelä-Pohjanmaalle ja *Under kriget* Tampereen seudulle. Teokset voi lukea itsenäisinä romaaneina, mutta jokainen niistä on osa laajempaa kokonaisuutta, mistä tarkemmin kunkin romaanin esittelyn yhteydessä. Teosten mahdollista vaikutusta kulttuuriseen muistiin selvitän tarkastelemalla sanomalehtikritiikkejä,⁶ joissa kiinnitän erityistä huomiota siihen, miten arvioijat ovat kommentoineet sotaa aiheena. Reseptiotutkimuksessa käytetyllä odotushorisontin käsitteellä tarkoitetaan teosten tulkitsemista tietyistä kulttuurisista ja yhteiskunnallisista lähtökohdista.⁷ Oman työni kannalta mielekkäämpää on puhua muistikulttuurista, jolla tässä viitataan vuosituhannen vaihteen molemmin puolin vallinneisiin asenteisiin viime sotia kohtaan.

Kyseisenä ajanjaksona kollektiiviseen muistiimme sodista ovat vaikuttaneet Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen 1980-luvun lopulla jälleen kerran esiin nousseet nationalistiset historiantulkinnat. Tämä uuspatrioottinen suuntaus ”voitti moraalisesti Suomelle sodan 50 vuotta sen päättymisen jälkeen”, kuten sodan kollektiivisia symboleja ja kulttuurihistoriaa tutkinut Tuomas Tepora (2015) on sarkastisesti todennut. Vuosituhannen vaihteessa ilmestyneitä elokuvia ja *Korkeajännitys*-lehden teemanumeroita analysoineen Vesa Vareksen mukaan uuspatriotismissa ei ole kyse äärioikeistolaisuudesta tai ”ryssävihasta” vaan suuntauksen keskeisiä piirteitä ovat ”torjuntavoitto, itsenäisyys, ryhmäsolidariteetti ja naisten sota”. Vuonna 2007 julkaistussa artikkelissaan Vares näkee uuspatriotismia olevan vielä valtavirtaa, mutta hän viittaa nuorten historioitsijoiden suuntausta kohtaan esittämään kritiikkiin ja historiankirjoituksen vaihtoehtoihin lähestymistapoihin, joiden hän arvelee voivan siirtyä hallitsevaksi tulkintamalliksi. (Vares 2007: 208–210.) Näin on todella käynytkin; uuspatriotismia rinnalle ja sen ohi on noussut tarve nähdä Suomen käymät sodat osana laajempaa yleiseurooppalaista kokonaisuutta. Tähän liittyy aiemmin vaiettujen ja arkaluonteisten piirteiden esiin nostaminen ja huomion kohdistuminen erilaisten vähemmistöryhmien kokemuksiin (Tepora 2015; Kinnunen & Jokisipilä 2012: 474, 480.)⁸ Niin sanotun uuden sotahistorian nousu rintamatapahtumiin ja sodanjohdon strategioihin keskittyneen perinteisen sotahistorian rinnalle on laajentanut sodan kuvaa. Uutta sotahistoriaa tutkinut Joanna Bourke (2006) nimeää kirjallisuudentutkimuksen yhdeksi tärkeimmistä uuteen sotahistoriaan vaikuttaneista lähestymistavoista. Historiantutkimus ja historiallinen fiktio ovat siis säilyttäneet genren syntyhetkistä saakka vallinneen läheisen yhteytensä. Viimeisen vuosikymmenen aikana sekä uusi sotahistoria että historiallinen romaani ovat käsitelleet muun muassa sotilaiden huumeiden käyttöä, yhteistyötä saksalaisten kanssa, rintamaväkivaltaa ja homoseksuaalisuutta. Seuraavaksi analysoitavat teokset lähestyvät niin ikään sotia uudesta näkökulmasta.

⁶ Internetissä julkaistuista kirjablogeista osa on hyvin ammattimaisesti tuotettuja, mutta jo aineiston rajaamisen vuoksi keskityn artikkelissani pääasiassa perinteiseen sanomalehtikritiikkiin.

⁷ Odotushorisontin käsitteestä ja siihen kohdistetusta kritiikistä ks. esim. Segers 1985: 12–17, 64–66, passim.

⁸ Sotien vaihtuvista tulkinnoista ks. Kinnunen & Jokisipilä 2012: 435–482.

”Den stora finlandssvenska krigsromanen”

Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* sai ilmestyessään ristiriitaisen vastaanoton: yksi näki teoksen uudistavan sotaromaania (Kurikka 2001), toinen piti kuvausta epäkunnioittavana (Mäkelä 2001), kolmas hehkutti suuren suomenruotsalaisen sotaromaanin viimein ilmestyneen (Svensson 2001). *Marsipansoldaten* kuvaa Kummelin perheen kokemuksia talvi- ja jatkosodassa. Perheen isä Leonard Kummel esiintyy jo Lundbergin Ahvenanmaalle sijoittuvassa trilogiassa⁹ kuin myös Finlandia-voittajassa *Is*, joka kertoo perheen vanhimman pojan Petterin ja hänen vaimonsa Monan elämästä pienessä saaristolaisseurakunnassa sodan jälkeen. Vanhemmat ovat opettajia, ja äiti Martha osallistuu ehtymättömällä tarmolla kotirintaman ponnistuksiin. Petter, joka on tuberkuloosin sairastaneena vapautettu sotapalveluksesta, opiskelee teologiaa, pohtii sodan etiikkaa ja hoitaa asioita kotirintamalla. Perheen kuopus, teini-ikäinen Charlotte, toimii jatkosodan aikana lottatyttönä. Rintamatapahtumia kuvataan nelilapsisen perheen keskimmäisten veljesten, Göranin ja Frejn kautta.

Göran, elämäänsä kevyesti suhtautuva hurmuri, haluaa äidin kauhuksi ilmoittautua vapaaehtoiseksi. Hänestä on hauska päästä tapahtumien keskipisteeseen ja tavoitteena on palata kotiin ansioituneena, ”prenikoilla lastattuna”. Vähän myöhemmin teoksen ironinen kertojaääni kuvaa, kuinka lapsekas intomieliys saa ensimmäisen tyrmäyksen, kun rintamalle pääsyn sijaan edessä onkin pitkä koulutusjakso: ”Göran går ut i kriget som frivillig och ger ryssen på käften. Äsch. Först blir det utbildning förstås.” (M, 53.)¹⁰ Vanhempi, taiteellisesti lahjakas Frej odottaa, kunnes saa määräyksen astua palvelukseen, mutta hänkään ei ehdi mukaan varsinaisiin sotatoimiin. Jatkosodassa Göran palvelee viestipäällikönä Itä-Karjalassa ja Frej ilmatorjunnassa niin ikään Itä-Karjalassa ja myöhemmin Kotkassa. Taistelukuvauksia on niukasti eikä sodankulun kannalta merkittäviin tapahtumiin juuri kiinnitetä huomiota. Frej ja Göran saavat tahoillaan rauhassa hiihdellä, käydä jänisjähdillä ja järjestää urheilukilpailuja. *Vasabladetin* arvioissa kerronnan pysähtyneisyyden ja toiston nähtiin ilmentävän korsuelämän monotonisuutta (Svensson 2001). Toistuvat kuvaukset erämaan rauhasta ja miesten puuhastelusta kertovatkin osuvasti asemasodan yksitoikkoisuudesta ja korostavat entisestään romaanin poikkeavaa näkökulmaa tapahtumiin.

Sankarikuolemaa Suomessa tutkineen Ilona Kempaisen (2006: 251) mukaan sotilaan kuolema voidaan nähdä sekä isänmaalle tietoisesti annettuna uhrina että sodan mielettömyyttä korostavana turhana kuolemana. *Marsipansoldatenissa* kyse on jälkimmäisestä, ja seuraavassa luvussa esittelemäni Lars Sundin tavoin Lundberg kyseenalaistaa perinteisen sankarimyytin. Göran, joka viehätysvoimansa ansiosta saa kaikki ajattelemattomat tekonsa anteeksi, saa surmansa ollessaan tulossa lomalle. Kuraiset, surkeat tiet hidastavat autokolonnan kulkua. Göran löytää sattumalta istuimensa alta jonkun sotamuistoksi ottaman venäläisen käsi-

⁹ Trilogiaan kuuluvat romaanit *Leo* (1989, suom. *Leo*), *Stora världen* (1991, suom. *Suureen maailmaan*) ja *Allt man kan önska sig* (1995, suom. *Mitä sydän halajaa*).

¹⁰ ”Göran lähtee sotaan vapaaehtoisena ja antaa ryssälle turpiin. Äh. Ensin hän tietysti joutuu koulutukseen.” (Ms, 58.)

kranaatin: ”Ett välkommet avbrott i tristessen, en snygg liten tingest [...]” (M, 286).¹¹ Göran leikittelee käsikranaatilla ja kuulee yhtäkkiä varmistimen irtoavan. Kuski heittäytyy ulos, mutta toinen vierustoveri ei saa ovea auki, ja auton molemmin puolin marssii polkupyöräkomppanian miehiä. Göran ei voi muuta kuin painaa kranaatin rintaansa vasten, jotta se aiheuttaisi mahdollisimman vähän tuhoa. Kuolema ei tule heti. Jos Göran olisi saanut osuman taistelussa, hänen lähes kolme tuntia kestävä, tuskallisen kuolemansa kuvaus olisi helposti kääntynyt sankaruuden ylistykseksi. Hivenen sankarillisuutta kohtaukseen tosin sisältyy, sillä Göran suojelee muita, sen sijaan että olisi itsekkäästi heittänyt käsikranaatin luotaan vahingoista välittämättä. Miellyttämishaluinen Göran yrittää kuollessaan toimia niin kuin pitää: hän haluaisi ristiä kätensä rinnalleen, mutta se on mahdotonta, koska kädet ovat käsikranaatin jäljiltä tohjona, hän rukoilee ja lähettää terveisiä kotiin. Hän haluaisi jopa pyytää anteeksi kuolemansa hidasta etenemistä, mutta onnistuu vain ihmettelemään sen vaikeutta ja toistamaan: ”Jag visste inte att det var så svårt att dö” (M, 290).¹² Göranin näkökulmasta kerrottu tapahtuma paljastaa kuinka avuttomia kuoleman edessä ovat jopa ne, joiden tulisi asia ammattinsa puolesta hallita. Kenttäpappi vaikuttaa niin neuvottomalta, että Göran lukee itse itselleen Herran siunauksen. Kaiken lisäksi pappi kirjoittaa omaisille pitkän, yksityiskohtaisen selostuksen tapahtumista, mikä loukkaa etenkin perheen äitiä. Itse aiheutettu, typerä kuolema herättää omaisissa ristiriitaisia tunteita: ”Som om Göran dog av egen förskyllan. Futtigt. Ingenting att visa för andra. Ingenting att väta med sina tårar.” (M, 298).¹³ *Helsingin Sanomien* Pertti Lassila (2001) piti kuvausta Göranin kuoleman aiheuttamasta hämmennyksestä romaanin vahvimpana antina. Inhimillinen, koomisiakaan piirteitä kaihtamaton kuvaus on juuri sen vuoksi traaginen ja koskettava.¹⁴

Teos pohjautuu kirjailijan isoisältään perimiin sota-ajan kirjeisiin. Rintamalta lähetetyissä kirjeissä ja ajan aikakausi- ja sanomalehdissä puhuttiin paljon ruoasta, ja siksi Lundbergin mukaan hänen romaanissaan ruoalla on suuri rooli. (Antas 2001: 178–179.) Tämä huomattiin myös kritiikeissä, esimerkiksi *Aamulehden* Matti Mäkelä (2001) otsikoi arvionsa ”Syöpöt juhlivat sodassa”. Kriitikon mielestä kuvaus oli siinä määrin pinnallinen ja epäkunnioittava, että se sai hänet jopa harkitsemaan kantelun tekemistä. Olisiko *Marsipansoldaten* voinut aiheuttaa Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) tai Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* (1967) tapaan kirjasodan, jää arvailujen varaan, sillä kantelu jäi tekemättä.¹⁵ Mäkelä on kuitenkin oikeassa sijoittaessaan romaanin Veijo Meren ja Alpo Ruuthin edustamaan modernistiseen traditioon, ”ryhmään epä-

¹¹ ”Tervetullut keskeytys pitkävetisyyteen, soma pikku esine [...]” (Ms, 327).

¹² ”En tiennyt että kuoleminen on näin vaikeaa” (Ms, 332).

¹³ ”Aivan kuin Göran olisi kuollut omasta syystä. Surkeasti. Ei mitään muille näytettävää. Ei mitään, minkä äärellä vuodattaa kyyneliä.” (Ms, 340–341.)

¹⁴ Göranin luonteenpiirteistä, kuolemaan johtavista tapahtumista ja niiden seurauksista ks. myös Suvi Lahtonen (2011: 44–52), joka on analysoinut Görania narri- ja triksterihahmona ja hänen kuolemaansa groteskin käsitteen kautta.

¹⁵ Mäkelä (2001) perustelee päätöstään sillä, että teos kertoo vain yhden perheen tarinan, ei yleisesti suomenruotsalaisten sodasta, ja ettei hän voi olla varma, onko kertoja ironinen vai ei.

sotilaallisia sotakuvauksia etupäässä rintaman takaa” (mt.). Sankaruuden kyseenalaistaminen ja pasifismi luonnehtivat modernistista sotakirjallisuutta, ja sen tunnetuimpia edustajia ovat Meren *Manillaköysi* (1957) ja *Sujut* (1961), Ruuthin *Korpraali Julin* sekä Samuli Parosen *Kuolismaantie* (1967) (Niemi 1999: 121; 1988: 150–161). Tähän traditioon voidaan lukea myös suomenruotsalaisen sotakirjallisuuden enemmistö. Leo Ågrenin romaani *Krigshistoria* (1971) kertoo sodasta venäläisen sotavangin näkökulmasta. Ruotsalainen kriitikko vertaa arviossaan kirjailijaa Väinö Linnaan ja Paavo Rintalaan, mutta kotimaassa teosta ei juuri huomioitu eikä sitä ole suomennettu. Erik Ågrenin omaelämäkerrallisessa jatkosotaromaanissa *Sårad* (1973)¹⁶ kertoja puhuttelee itseään toisessa persoonassa paljastaen silloisen minänsä avuttomuuden ja vähemmän sankarilliset teot. (Korsström 2012: 113–115.) Kuka saa kirjoittaa sodista ja miten, kysyy Pia Ingström (2001) artikkelissaan, jossa hän kommentoi Lundbergin teoksesta syntynyttä debattia. Viitaten edellä mainittuihin Leo ja Erik Ågrenin teoksiin hän toteaa, että suomenruotsalaisesta sotakirjallisuuden traditiosta puuttuu *Tuntemattoman sotilaan* kaltainen laaja epiikka, mutta toisaalta *Marsipansoldaten* ei täytä kyseistä tyhjiötä, siihen teos on liian leikkisä, ironinen ja tyyllittelevä. *Marsipansoldatenin* suhdetta sotaromaanin lajiin tutkinut Suvi Lahtonen osoittaa, että romaanin tyylikeinot – ironia ja groteski – eivät ole vieraita suomalaiselle sotaromaanille, mutta usein teoksista on nostettu esiin vain isänmaallista ideologiaa tukeva puoli. Runsaiden ruokakuvausten Lahtonen näkee korostavan sodan arkista puolta, siviilielämää, ja Lundbergin romaanin voikin lukea kotirintaman osuutta korostavana selviytymistarinaan, mikä liittyy sen pasifistisen sotaromaanin perinteeseen. (Lahtonen 2013: 50–52.) Toisaalta ironinen kertojäni, parodia ja itsestään tietoinen kerronta ovat postmodernin romaanin käyttämiä keinoja, ja niiltä osin *Marsipansoldaten* jatkaa Henrik Tikkasen 1970-luvulla aloittamaa satiiristen sotaromaanien perinnettä. Poikkeukselliseksi sotaromaaniksi *Marsipansoldaten* kytkeytyy siis yllättävän monin tavoin niin suomen- kuin ruotsinkieliseen sotafiktion traditioon.

Ruokakuvausten ja kepeän sävyn lisäksi arvioijat kiinnittivät erityistä huomiota teokseen jääneisiin asiavirheisiin, joista huomautettiin jopa positiivisissa kritiikeissä (ks. esim. Lassila 2001). *Helsingin Sanomat* julkaisi teoksen arvion yhteydessä Vesa Karosen (2001) kommentin ”Sotahistoria karkasi omille teilleen”, jossa tämä luettelee useita pienempiä ja suurempia asiavirheitä *Äänisen aallot* -laulun sävellyksajankohdasta partion oikeaan aseistukseen. Pahin romaanissa esiintyvä virhe oli maininta Viipurin menetyksestä talvisodassa, sillä kaupunki säilyi suomalaisten hallussa loppuun saakka, mutta rauhanehdot pakottivat luovuttamaan sen Neuvostoliitolle. Kirjoittamassaan vastineessa Lundberg (2001c) pahoittelee virheitä – Viipurin menetyksen väärä ajankohta johtui tekstikatkelman siirrosta – mutta pitää absurdina fiktiivisen tekstin yksityiskohtien tarkistamista.

¹⁶ Teoksesta on otettu uusintapainos *Sårad = Haavoittunut* (2001), jossa ruotsinkielisen alkutekstin rinnalla on suomenkielinen käännös.

Kaunokirjallisuuden voima on kaikesta huolimatta siinä mitä ei voi todentaa: henkilösuhteissa, yksilöissä, tunneilmastossa. [...] Onnellisissa tapauksissa fiktio voi valottaa totena pidetyn moniselitteisyyttä. Totuus voi itse asiassa näyttäytyä hyvin eri tavoin riippuen katsojan näkökulmasta, aikaisemmista kokemuksista, maailmankatsomuksesta.

Lundberg tuo esiin myös yhden oleellisen asian, joka usein unohtuu niin lukijoilta kuin kriitikoilta: alkuperäisaineisto – tässä tapauksessa kirjailijan perheen sota-aikana lähettämät kirjeet – ovat jo tulkittua todellisuutta. ”Pahoittelen syvästi, että Viipuri menetettiin, todellisuudessa ja fiktiossa”, päättää kirjailija *mea culpa*nsa. Kriitikot tai tutkijat harvoin kyseenalaistavat teoksessa esitettyä tulkintaa kokonaisuudessaan, mutta osoittamalla joidenkin yksityiskohtien virheellisyys he voivat mitätöidä kirjailijan auktoriteetin ja hänen väitteensä laajemmin. (Rigney 2001: 50–52.) Kriittisimmät äänet tuntuivat asiavirheitä esiin nostamalla pyrkivän osoittamaan Lundbergin astuneen alueelle, joka hänelle ei kuulu; *Helsingin Sanomien* Timo Hämäläinen (2001) toteaa teosta puolustavassa kolumnissaan suoraan, että kirjailijan suurin virhe on olla nainen ja vieläpä suomenruotsalainen. Samaan viittaa *Turun Sanomien* Kaisa Kurikka, joka Pia Ingströmin tavoin kommentoi arviossaan Lundbergin romaanin aiheuttamaa keskustelua ja kysyy, kenellä Suomessa on oikeus kirjoittaa sodista. Keskustelu paljastaa Kurikan mielestä sotaromaanille lajityyppinä asetetut odotukset:

Sotaromaanin pitää sisältää oikeaa faktatietoa, asenteen pitää olla suomenkielisesti kansallismielinen ja sotaan pitää suhtautua kunnioittavasti ja oikeita sodankävijöitä sankarillistaen. Toisin sanoen sotaromaanin pitää olla kuin historiallinen dokumentti, realistisesti kirjoitettu ja asenteeltaan oikea. Sellainen Lundbergin teos ei ole. [...] Romaani riistää sotilaisiin liitetyn yltiöromanttisen sankarillisuuden. Lundbergin pojat ovat rintamallaakin tavallisia ruotsinkielisiä nuoria miehiä. (Kurikka 2001.)

Historiallisilta romaaneilta on perinteisesti vaadittu totuudenmukaisuutta, sitä, että kerrottu vastaa historiantutkimuksen välittämää tietoa. Tällainen ”historiankirjoituksellinen” lukutapa korostaa tarinaa diskursusin sijaan. (Ihonen 1992: 34–37.) Historiallisia romaaneja kulttuurisen muistin näkökulmasta tutkinut Ann Rigney (2001: 39–41) on todennut saman: faktaa ja fiktiota yhdistävän lajin ”historiallista” puolta voidaan tarkastella kriittisesti. Niinpä lukijat täydentävät kirjailijan kuvausta, etsivät fiktiivisille henkilöille ja paikoille vastineita todellisuudesta ja toisinaan myös vastustavat kirjailijan näkemyksiä ja tulkintoja. Lukija vertaa lukemaansa aiempaan tietämykseensä asiasta ja arvioi sen perusteella kirjailijan onnistumista. Kyse ei siis ole niinkään faktojen oikeellisuudesta vaan lukijan asiantuntemuksesta: ilman taustatietoja historiallista romaania luetaan kuin mitä tahansa fiktiivistä teosta (ks. myös Ihonen mts.). Tämän todentaa Lundbergin romaanin vastaanotto Ruotsissa, missä asiavirheisiin ei puututtu lainkaan (Riitamaa 2015: 50). Ruotsalaisilla kriitikoilla ei voi olla samanlaista sodan triviatietoutta selkäytimessään kuin suomalaisilla kollegoillaan, koska Ruotsin ja Suomen kokemukset toisesta maailmansodasta eroavat toisistaan. Suomessa sodat ovat voimakkaasti kollektiiviseen muistiimme vaikuttanut tapahtuma: talvi-, jatkosodan ja Lapin sodan yli 94 000 kaatunutta, laajat aluemenetykset, siirtoväen asuttaminen ja mittavien sotakorvausten maksaminen ovat jollain tasolla

koskettaneet sotasukupolven lisäksi sen jälkeen syntyneitä. Viimeisten vuosikymmenien aikana myös sodan kielteiset puolet ovat saaneet lisääntyvää huomiota. Tutkimus ja kirjallisuus ovat käsitelleet muun muassa aseveljeyttä kansallissosialistisen Saksan kanssa, neuvostosotavankien suurta kuolleisuutta suomalaisten vankileireillä ja Suomea Itä-Karjalan miehittäjänä. Jatkosota haluttiin nähdä talvisodan tapaan puolustusotana, minkä vuoksi edellä mainittuja aiheita välteltiin tai niille yritettiin keksiä hyväksyttävä selitys. Näiden kipeiden ja traumaattisten kokemusten torjuminen on rajoittanut sotia koskevaa muistikulttuuriamme. Ruotsi sen sijaan onnistui pysyttelemään sodan ulkopuolella, mutta yhteistyö Saksan kanssa, esimerkiksi rautamalmin myynti ja kauttakulkuoikeuden salliminen, löi säröjä sen puolueettomuuteen.¹⁷ Näistä seikoista johtuen toisen maailmansodan Suomelle ja Ruotsille aiheuttamat traumat, tavat käsitellä niitä sekä niiden ilmeneminen kulttuurisessa muistissa poikkeavat toisistaan täysin.

Kriitikoiden osoittamia, *Marsipansoldaten* -romaanissa ilmeneviä virheitä on korjattu uusiin painoksiin, vaikka korjauksista ei olekaan mainintaa teosten alkulehdillä. Mielenkiintoista on, että ruotsinkielisessä, 2014 julkaistussa uusintapainoksessa on oikaistu vain muutama räikein virhe,¹⁸ sen sijaan suomenkielisessä jo 2002 julkaistussa toisessa painoksessa on korjattu virheitä laajemmin. Syynä voi toki olla kustantamoiden (Schildts & Söderströms ja Gummerus) erilaiset käytänteet, mutta ehkä taustalla on myös suomenruotsalaisen sotaromaanin pasifistinen ja satii-rinen perinne, jossa tarkastellaan sodan yksilölle aiheuttamia kärsimyksiä usein tarkkaa tapahtumapaikkaa tai -aikaa määrittelemättä. Lisäksi ruotsinkielinen uusintapainos julkaistiin vasta kolmetoista vuotta ensimmäisen painoksen jälkeen, ja siinä ajassa on muistikulttuurissamme tapahtunut Vareksen ennakoima muutos. Vuosituhannen vaihteessa dominoinut uusisänmaallinen suuntaus on antanut tilaa vaihtoehtoisille ja monisyisemmille tulkinnoille viime sodista.

Nationalistisen muistikulttuurin parodiaa

Ulla-Lena Lundbergin kollega Lars Sund kommentoi *Marsipansoldatenin* aiheuttamaa kohua reaaliaikaisesti kolumnissaan 2001. Hänen mukaansa asiavirheisiin puuttuminen osoittaa, että toisen maailmansodan aikaan käydyillä taisteluilla on edelleen suuri merkitys suomalaisten identiteetille ja kollektiiviselle muistille. Sotakirjallisuuden runsas julkaiseminen ja teosten yksityiskohtien tarkistaminen voivat olla myös merkki siitä, että vakiintunut kuva sodasta on murtumassa, asia, jota kaikki eivät hyväksy. (Sund 2001.) Muutama vuosi *Marsipansoldatenin* julkaisemisen jälkeen Sund esitti oman versionsa Suomen vuosina 1939–1945 käymistä sodista, kun hänen historiallisen romaanin lajityyppiin kuuluvan trilogiansa päätösosa *Eriks bok* julkaistiin.

¹⁷ Ruotsin suhteista kansallissosialistiseen Saksaan ja siihen liittyvästä yhteiskunnallisesta keskustelusta ks. esim. Tamminen 2015.

¹⁸ Viipurin menetystä koskeva virhe on korjattu ja venäläisten hyökkäyksen yhteydessä mainitut, tosiasiasa saksalaisten käyttämät Stukat on vaihdettu hävittäjiksi / störtbombare.

Siklax-trilogia sijoittuu kuvitteellisen eteläpohjalaiseen kuntaan ja kuvaa Hanna Näsin ja hänen jälkeläistensä vaiheiden kautta Suomen historian kipupisteitä 1800-luvun lopulta sotien jälkeiseen aikaan. Trilogian aiemmat osat *Colorado Avenue* (1991, suom. *Colorado Avenue* 1992) ja *Lanthandlerskans son* (1997, suom. *Puodinpitäjän poika* 1998) kuvaavat sortovuosia ja kansalaissotaa sekä kieltolain ja lapuanliikkeen aikaa. Kaikki kolme romaania olivat Finlandia-palkintoehdokkaita, *Colorado Avenuelle* myönnettiin Runeberg-palkinto, romaanista *Eriks bok Sund* sai Kirjallisuuden valtionpalkinnon, ja se oli myös Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkintoehdoka. *Eriks bok* ajoittuu talvi- ja jatkosodan, jälleenrakentamisen ja kylmän sodan aikaan. Romaanin nimihenkilön Erikin kautta Sund kertoo muun muassa Stella Polaris -operaatiosta, jossa syksyllä 1944 kuljetettiin tiedustelumateriaalia ja tiedustelutoiminnan henkilökuntaa Ruotsiin, koska pelättiin Neuvostoliiton miehitystä. Tarkastelen tässä lyhyesti muutamaa *Eriks bokissa* esiintyvää episodista talvi- ja jatkosodan ajalta sekä kertomusta Rovaniemen tuhoutumiseen johtaneista syistä.¹⁹ Sotia koskevaan muistikulttuuriimme liittyvistä henkilöistä ja taide-esityksistä monet ovat ajan myötä jähmettyneet stereotyyppisiksi nationalismin symboleiksi. Sund kyseenalaistaa parodisen liioittelun ja groteskin keinoin tarkastelun kohteena olevissa tarinoissa muutaman tällaisen ikonin auktoriteetin.

Eriks bok -romaanin värittävät kertojan kiistat edesmenneiden siklaxilaisten kanssa siitä, mitä ja miten sodista sopii kertoa. Heti alkuun vainajat asettavat kertomukselle tiukat raamit kertomalla lukijalle, etteivät tule sietämään minkäänlaisia karkeuksia, kommunistista propagandaa, sotaveteraanien häpäisyä tai isänmaallisten arvojen pilkkaa. Vainajat toimivat sekä kertomuksen sisäisenä sensorina, moraalinvartijana että kollektiivisena muistina. He edustavat subjektiivista, kokemukseen perustuvaa tietoa, kun taas tapahtumia kirjoittamisajankohdasta käsin tarkasteleva kertoja edustaa objektiivista, lähteisiin ja tutkimukseen perustuvaa tietoa. Näin vastakkain asettuu myös kaksi sukupolvea: sodan kokenut ja sodan jälkeen syntynyt, jonka elämää ovat värittäneet vasemmisto- ja pasifismi. (Malmio 2005: 279–280.)

Sundin satiiriset sotakuvaukset voisi tulkita vastineeksi Lundbergin *Marsipansoldatenin* kohtaamaan kritiikkiin. Sundin tavoitteena on kuitenkin ollut löytää uusia näkökulmia satoja kertoja kerrottuihin tapahtumiin (Stenwall 2006: 269), ja esimerkiksi epäkorrekti kuvaus talvisodan alkamispäivästä löytyy myös 1997 julkaistun toisen osan *Lanthandlerskans son* lopusta. Sundin halusta hätkähdyttää kertoo mielestäni se, että tarina toistetaan romaanissa *Eriks bok*. Kohtauksessa juhlallinen, Jean Sibeliuksen *Finlandian* ylevöittävä talvisodan alkamispäivä banalisoituu, kun tapahtumien fokalisoijana on kymmenvuotias Margareta, jolla on hirveä pissahätä. Lapsuuden häpeällinen kokemus tulehduttaa Margaretan suhteen *Finlandiaan* niin, että sotaveteraanien hautajaiset ja Laineen *Tuntematon sotilas*, joka sekä alkaa että päättyy Sibeliuksen hymniin, tuot-

¹⁹ Sundin trilogian talvi-, jatkosota ja Lapin sota kuvausten sekä sisällissotakuvausten laajempi analyysi ks. Hietasaari 2011 ja 2015; jälkimmäisessä on kuvausten lisäksi analysoitu vastaanottoa kulttuurisen muistin näkökulmasta.

tavat hänelle vielä aikuisena fyysistä tuskaa, sillä *Finlandian* ensimmäiset tahdit saavat aikaan ”pavlovilaisen reaktion”: ”Måste kissa. Fort!” (EB, 146.)²⁰ Talvisodassa omantunnontuskitta vihollisia ampunut Charles ei hyväksy jatkosotaa ja päättää tappamisen sijaan ampua vain säikäyttääkseen. Sodan jälkeen hän laskee pelastaneensa yli kaksisataa venäläistä. Charlesin humaani asenne korostuu entisestään, kun häntä verrataan talvisodan legendaariseen tarkka-ampujaan Simo Häyhään, jonka kerrotaan merkanneen yli viisisataa pilkkaa kiväärinperäänsä. Jo sodan aikana Häyhää alettiin kutsua ”Valkoiseksi kuolemaksi”, ja hänen mainettaan ovat ylläpitäneet viime vuosikymmeninä julkaistut kirjat ja televisio-ohjelmat.

Historiallinen romaani pohjautuu aina jo ennestään olemassa olevalle tekstile, joka voi olla esimerkiksi historiankirjoituksen teksti, uskomus tai myytti (Ihonen 1991: 113). Subtekstin funktiot vaihtelevat, ja tekstien suhde voi olla yhtä aikaa sekä kunnioittava että kyseenalaistava.²¹ Sund rakentaa tietoisesti kuvauksensa aiempien tekstien varaan, mistä edellisten esimerkkien lisäksi kertovat intertekstuaaliset viittaukset kahteen sotakirjallisuutemme vaikutusvaltaisimpaan esitykseen, Runebergin *Vänrikki Stålin tarinoihin*²² ja Väinö Linnan *Tuntemattomaan sotilaaseen* (1954). Miljoonat suomalaiset ovat nähneet Edvin Laineen vuonna 1955 ohjaaman elokuvaversioon, jota 1990-luvulla alettiin esittää joka itsenäisyyspäivä. Elokuva analysoineen John Sundholm mukaan Laineen versiosta on tullut ritualisoitunut mediatapahtuma, ja lukuisten toistojen kautta teos on iskostunut suomalaisten kollektiiviseen muistiin. (Sundholm 2007: 123, 135.) Sund parodioi aiempia representaatioita, mutta hänen ivansa ei kohdistu niinkään suoraan teokseen tai henkilöön. Sen sijaan pilkan kohteena ovat *Tuntemattoman*, *Finlandian* ja Häyhän kaltaisten teosten, esitysten ja ihmisten ympärille myöhemmin muodostuneet nationalistiset narratiivit, joita kulttuurinen muistimme rakentaa. Niitä voidaan myös arvioida uudelleen, kuten Sund osoittaa.

Lapin sodasta Sund kuvaa vain Rovaniemen tuhoutumiseen johdaneen omalaatuisen tapahtumaketjun. Liikennöitsijä Rurik Holm saa ambulanssina rintamalla toimineen, uudenaikaisen bussinsa takaisin hirveässä kunnossa. Rurik näyttää mieheltä, ”vars hustru skändats, barn dräpts och gård bränts ned” (EB, 260).²³ Rurik alkaa ulista suureen ääneen saaden tuhannet koirat yhtymään ulvontaansa. Viesti matkaa satoja kilometrejä kohti pohjoista: ”Kedjan bröts ej, även om det vid enstaka tillfällen så att säga hängde på ett morrhår” (EB, 262).²⁴ Koirien ulvonta saa Rovaniemellä Pohjanhovissa komentopaikkaa pitävät saksalaiset epäilemään suomalaisten sotajuontaa, ja he pyytävät päämajasta luvan poistumiseen. ”VERKSTÄLL UTRYMNING. BRÄNN ROVANIEMI.” (EB, 264),²⁵ kuuluu saksalaisten joukkojen komentajan, kenraalilieversti Lothar

²⁰ ”Pakko päästä pissalle! Heti!” (EK, 124.)

²¹ Tekstin ja subtekstin kohtaamistavoista ks. Tammi 1991: 66.

²² Alkuteos *Fänrik Ståls sägner* 1848, 1860, suom. *Vänrikki Stoolin tarinat* 1889 / *Vänrikki Stålin tarinat* 2007.

²³ ”Hän näytti mieheltä jonka vaimo on häväisty, lapset tapettu ja talo poltettu [...]” (EK, 224).

²⁴ ”Ketjua ei katkaistu, vaikka se joissakin tilanteissa riippui niin sanotusti viiksikarvan varassa” (EK, 226).

²⁵ ”TOIMEENPANKAA POISTUMINEN. POLTTAKAA ROVANIEMI.” (EK, 227.)

Rendulicin käsky. Rurikin käytöksellä on siis tuhoisat seuraukset: Rovaniemi poltetaan maan tasalle. Seuraa sivun mittainen kuvaus siitä, miten ammusjuna räjähtää asemalla, palopommeja heitetään taloihin, ja liekit riehuvat kolme vuorokautta, kunnes jäljellä on vain mustuneita savupiippuja.

Episodia voi tulkita monesta näkökulmasta. Sota-aikana suomalaisia ohjattiin suremaan oikealla tavalla. Surun näyttämistä ja kovaäänistä itkemistä pidettiin häpeällisenä; se oli viholliselle ominaista ja siten epäisänmaallista (Kemppainen 2006: 244, 256–257). Rurik rikkoo sopivalle käytökselle asetetut rajat suremalla äänekkäästi tuhoutunutta omaisuuttaan, minkä lisäksi hänen tuntemaansa järkytystä verrataan perheensä ja kotinsa menettäneen miehen suruun. Kohtauksessa korostuukin kansallisen edun eli uhrin antamisen sijaan yksilölle merkityksellinen: omaisuus ja elinkeino. Kuvauksen voi myös tulkita kommentiksi historiankirjoituksen tapaan rakentaa kausaalisuhteita irrallisten tapahtumien välille. Satojen kilometrien katkeamaton ketju Rurikin huutoon yhtyviä koiria, joiden ulvonta säikäyttää saksalaiset polttamaan Rovaniemen, on juuri sellainen päätön syy-seuraus-suhde, jonka avulla postmoderni historiallinen romaani tyypillisesti kyseenalaistaa historian teleologisuuden (ks. Hutcheon 1988: 121; Wesseling 1991: 128–129). Absurdit juonenkäänteet, musta huumori ja groteski tuovat mieleen Kurt Vonnegutin, Joseph Hellerin ja Curzio Malaparten postmodernit sotaromaanit, joihin niin kritikot kuin Sund itse on viitannut (Othman 2003a; Ingström 2003; Hämäläinen 2003). Kuten Lundbergin *Marsipansoldatenin* kohdalla, lähimmäiseksi kotimaiseksi edelläkävijäksi asettuu Henrik Tikkanen satiirisilla sotaromaaneillaan *30-åriga kriget* (1977) ja *Efter hjältedöden* 1979,²⁶ joissa Karjalan metsiin sodan päättyessä unohdettu Viktor Käppärä jatkaa sitkeästi isänmaan puolustamista. Käppärästä leivotaan sotasankari ja mediapersoona, mutta itsenäiseksi ajattelijaksi osoittautuva mies alkaakin puhua rauhan puolesta, mitä hänestä hyötyvät tahot eivät hyväksy, ja hän kuolee salamurhaajan luodista. Sundin henkilöhahmoissa, etenkin Charlesissa, on helppo nähdä *Käppärän* kaltainen omapäinen toimija ja toisinajattelija.

Talvi-, jatkosotaan ja Lapin sotaan liittyvät tapahtumat ovat vain osa yli viisisataasivusta romaania. Yhtä lailla *Eriks bok* kertoo edellisistä osista tutuista Hannasta ja Otosta, Charlesin kehittymisestä taiteilijaksi, Margaretan urasta bussiyhtiön johdossa ja Erikin seikkailuista CIA:n agenttina. Sotien jättäminen sivurooliin lienee kirjailijalta tietoinen ratkaisu: teoksessa sodat asettuvat vain yhdeksi, joskin merkittäväksi osaksi ihmisten elämää. ”Det är så förbannat sönderskrivet om krigsåren, och jag hade en enorm svårighet att hitta ett sätt att skriva utan att heroisera”, Sund on todennut eräissä haastattelussa (Stenwall 2006: 269). Siirtolaisuutta ja juurettomuutta pohjanmaalaisen kirjailijoiden teoksissa tutkineen Åsa Stenwallin mielestä romaanin leimallisina piirteinä on nimenomaan miehisen sotasankarimyytin purkaminen (mts). Tämä näkyy asioiden tarkastelemisessa lapsen näkökulmasta, Charlesin humaanissa asenteessa vihollista kohtaan ja Rurikin surussa, joka nostaa yksilön näkökulman kansallisen rinnalle.

²⁶ Teokset on julkaistu suomeksi yhteisnimeen *Viimeinen sankari* (1979). Teos *30-åriga kriget* on uudelleen kirjoitettu versio vuonna 1974 suomeksi julkaistusta romaanista *Unohdettu sotilas*. Tikkanen on käsitellyt sotaa ja omia sotakokemuksiaan useissa muissakin teoksissaan.

Sotien jääminen sivuosaan näkyy myös keskustelussa, joka keskittyy teoksen kirjallisiin ansioihin. Kriitikot ja palkintolautakuntien edustajat mainitsevat realismia ja fantasiaa yhdistelevän kerrontatyylin, faktan ja fiktion sekoittumisen ja vertailukohtina sellaiset maagisen realismin taitajat kuin Gabriel García Márquez ja Günter Grass (ks. esim. Rantanen 2003; Ingström 2004). Useissa arvioissa sodat mainitaan yhtenä aihepiirinä, mutta toisin kuin Sund odotti,²⁷ satiiriset kuvaukset eivät kirvoittaneet vastalauseita vaan ylistystä. ”Lars Sundin romaanitrilogian päätös on kerronnan juhlaa”, otsikoi *Etelä-Suomen Sanomien* Taina Salakka-Kontunen (2003). Arvio on myönteinen, mutta sen loppukommentti kertoo jonkinasteisesta kylläntymisestä sotakirjallisuuteen: ”[M]iten monta kertaa Suomen sodat on vielä käytävä läpi, ennen kuin trauma hellittää.” Margaretan traumaattinen kokemus talvisodan alkamisesta ohitetaan kokonaan²⁸, mutta Charlesin omintakeinen taistelutaktiikka ja Rurikin aiheuttama tuho mainitaan joissakin arvioissa (Hämäläinen 2003; Othman 2003b; Saurama 2004). *Helsingin Sanomien* Timo Hämäläinen viittaa heti otsikossaan Rurikin ulvonnan absurdeihin seurauksiin: ”Historia syntyy, kun koirat haukkuvat”. Hän myös aloittaa arvionsa referoimalla laajasti kohtausta. *Ny Tid* -lehden Joakim Grothin (2003) arvio on myönteinen, vaikkakin hän suhtautuu varauksellisesti kirjailijan tapaan käyttää kertojaa, joka sukelta menneisyyteen tekemään tutkimuksiaan ja keskustelee vainajien kanssa. Grothin mielestä Sund olisi voinut käyttää kerrontastrategiaansa paremmin hyväkseen esimerkiksi antamalla kuolleiden kertoa käsityksiään tapahtumista.

Sundin satiiriset sotakuvaukset ohitettiin siis ilman vastalauseita, ja vain yksi arvioija toi esiin muutamia pieniä asiavirheitä (Othman 2003b). Vastaanotto poikkesi – Sundin omaksi hämmästykseksikin – suuresti muutamaa vuotta aikaisemmin julkaistun *Marsipansoldatenin* vastaanotosta.

Taisteluja kotirintamalla

Lars Sundin romaanissa sodan käyneet ja sodan jälkeen syntyneet kiistelevät sotien tulkinnasta ja merkityksestä. Carola Sandbackan romaanissa *Under kriget* mukaan tulevat myös kolmannen sukupolven ajatukset isovanhempiensa ajasta ja kokemuksista. *Under kriget* on kirjailijan kolmas Tampereen seudun suomenruotsalaisista suvuista kertova romaani.²⁹ Finlandia-palkintoehdokka *Ellen Llewellyn* on 1900-luvun

²⁷ Sund (2008) mainitsee asiasta kolumnissaan, joka käsittelee Katariina Lillqvistin animaatioelokuvan *Uralin perhonen* herättämää kohua. Animaatiossa Mannerheim esitetään pitsiseen korsettiin pukeutuneena homoseksuaalina, mikä herätti voimakasta vastustusta. Tästä voi vetää sen johtopäätöksen, ettei Suomen historiasta ja sen suurmiehistä voi kertoa mitä tahansa tai miten tahansa.

²⁸ Margaretan koettelemus mainitaan lyhyesti muutamissa *Lanhandlerskans son* -romaanin arvioissa (ks. Snickars 1997; Kononen 1997).

²⁹ Harry Lönnroth (2009) on tutkinut suomen ja ruotsin kielen vaihtelua Sandbackan romaaneissa *Ellen Llewellyn* ja *Släkt och vänner*. Kielenvaihtelua tapahtuu myös romaaneissa *Under kriget*, kuten Lundbergin ja Sundin romaaneissakin. Aihe ansaitsee tulla tutkituksi, mutta sen käsitteleminen tässä yhteydessä laajentaisi artikkelia liikaa.

alkupuolelle sijoittuva nuoren tytön kasvutarina. Suomentamaton *Släkt och vänner* (2004) kertoo Pohjanmaalta Tampereelle muuttaneen tarmokkaan tehtaanomistajan Gunnar Bengsin ja hänen vaimonsa Sigridin elämästä sisällissodan jälkeisinä vuosikymmeninä. Talvisodan aikaan ajoittuva *Under kriget* kuvaa kahden hyvin erilaisen suvun vaiheita, sillä Gunnarin ja Sigridin poika Karl Johan nai hienostuneeseen, mutta köyhtyneeseen Edelwingien sukuun kuuluvan Lillemorin. Kehyskertomuksen nykyajassa nuori Elisa miettii tulevaisuuttaan suvun Lahdelma-huvilalla ja lukee isoisänsä eli Karl Johanin sodasta kotiin lähettämiä kirjeitä. Sodan vaiheet välittyvät kertojan selostamisissa osuuksissa ja Karl Johanin kirjeissä rintamalta. Pääosassa teoksessa on naisten selviytyminen kotirintamalla, siitä huolimatta, että Sandbackan (2010c: 23) mielestä erityinen naisnäkökulma sotaan ei ole tarpeen.

Teosta sävyttävät sukujen väliset, mutta myös sukupolvien, sisarusten ja henkilöiden sisäiset ristiriidat. Edelwingien Marietta muistuttaa ylivoimaisessa tarmokkuudessaan Lundbergin *Marsipansoldatenin* Marthaa. Katkeroitunut ja äkeä Sigrid, joka ei koskaan toipunut muutosta rakkaalta kotitaltaan Tampereelle, ei ymmärrä herkkähermoista, itkeskelevää minäänsä Lillemoria. Toisinaan myös Marietta menettää kärsivällisyytensä nuorimmaisensa kanssa ja käskee tämän ryhdistäytyä: ”[T]a fram ditt friska humör och din edelwingska ryggrad, du också! Jag vet att de finns!’ Det är Mariettas svarsmissil till Lillemor ute på Kuusisaari.”³⁰ (UK, 209, kursivointi alkuperäinen.) Mariettan vastaus tyttärelleen vertautuu ohjukseen, ja sana *svarsmissil* antaa ymmärtää, että myös kotirintamalla on taistelunsa, jossa toiset ovat vahvempia ja toiset heikompia. Lillemor haluaisi olla rohkea ja viisas, mutta onnistuu siinä vain kuvitelmissaan, ja ennen kuin huomaakaan, valittaa rintamalla olevalle miehelleen riidoistaan anoppinsa kanssa, sen sijaan että valaisi tähän rohkeutta kunnon pikku vaimon tavoin. Karl Johanin rintamalle lähdestäkään ei muodostu sellainen mieltä ylentävä tapahtuma kuin Lillemor olisi toivonut, sillä unesta isää hyvästelemään herätetty Julle-vauva karjuu täyttä kurkkua.

Tekstin lomassa palataan kehyskertomukseen ja Elisan ajatuksiin. Lillemorin tavoin Elisa haluaisi olla voimakas ja päättäväinen, mutta kuluttaa aikansa kuvitelmiin siitä, kuinka hän pelastaa maailman tai ainakin Lahdelman. Samankaltaisuus on ironista, sillä Lillemorin heikkous ärsyttää Elisaa:

”Farmor ska sen alltid vara gråtmild och eländig”, tänker Elisa. ”Himmel ändå! När det kan hända när som helst att ryssen bryter genom linjen!” [...] Elisa ser missbelåten ut. Hon är besviken på släktens kvinnor: hon skulle vilja att de gav lysande exempel på ädla känslor och okuvlig tapperhet. (UK, 138–139.)³¹

Suvun naiset eivät vastaa Elisan vaatimuksia. Elisan tädit olivat kuusikymmentäluvulla sotaa vastustavia radikaaleja ja myöhemmin heistä tuli kulutusjuhlaa viettävän keskiluokan edustajia. Kolmatta sukupolvea

³⁰ ”[K]aiva sinäkin esiin terve huumorintajusi ja Edelwingien selkäranka! Minä *tiedän*, että ne ovat olemassa! Nämä ovat Mariettan suorat sanat Lillemorille Kuusisaareen.” (SJ, 254, kursivointi alkuperäinen.)

³¹ ”Isoäiti se sitten jaksaa itkeä ja surkutella’, Elisa ajattelee. ’Hyvänen aika! Kun ryssä voi murtautua linjojen läpi milloin tahansa!’ [...] Elisa näyttää tyytymättömältä. Hän on pettynyt suvun naisiin: hän olisi tahtonut heidän olevan loistava esimerkki jaloista tunteista ja taipumattomasta urhoollisuudesta.” (SJ, 167–168.)

edustava Elisa on kiinnostunut isovanhempiensa sota-ajan kokemuksista ja halveksii vanhempiensa sukupolven aatteettomuutta ja materialismia. Kukaan suvun naisista ei osoita Elisan kaipaamia jaloja tunteita ja lanistumatonta urhoollisuutta, sodan aikanakin he puuhastelevat arkisissa askareissaan ja kinastelevat mitättömistä asioista. Lahdelmassa kummitteleva isoukki, patruuna Gunnar Bengs, jonka kanssa Elisa keskustelee Karl Johanin kirjeiden herättämistä ajatuksista, moittii Elisan ehdotonta asennetta: eivät ihmiset olleet jatkuvasti peloissaan vaan elivät sodan keskellä arkeaan. Patruunan ajatukset nykyhetken ja arjen merkityksestä korostuvat useissa, lukujen alkuun sijoitetuissa sitaateissa, jotka käsittävät niin taisteluja kuvaavia otteita sanomalehdistä kuin kaurapuuron keitto-ohjeen. Sundin tavoin Sandbacka rikkoo ihanteellisen kuvan omaisuutensa ja henkensä ilomielin isänmaan alttarille uhraavista kansalaisista.

Sandbacka (2010c: 23–24) kertoo pyrkineensä kuvaamaan sota-tapahtumia niin vähän ja niin dokumentaarisesti kuin mahdollista, sillä hänen mielestään vain mukana olleilla on oikeus kertoa niistä.³² Tämä ilmenee teoksessa monin tavoin. Karl Johan kirjoittaa kotiin kirjeitä, joissa hän haaveilee yhteisistä lomamatkoista, mutta toisinaan sotasensuuri on viivannut jotain yli.

Beror det bara på censuren att de är så aningslösa därhemma? Eller är det helt enkelt så att människan inte kan begripa sådant som hon inte själv är med om? Att krigets fasor är bara ord på pappret för dem som inte är med när granaterna regnar ner och de ryska tankens kör rätt igenom taggträds-hindren.³³ (UK, 180.)

Tietämättömyys rintaman tapahtumista tuodaan toistuvasti esiin asettamalla kotirintaman rauha ja hiljaisuus vastakkain taistelurintaman tapahtumien kanssa. Kun Lillemor käy sisarustensa kanssa joulupöytään Kuusisaarella ja toivoo seuraavana jouluna perheen olevan yhdessä, herää Karl Johan rintamalla konekiväärin ääneen:

Vem kan tro att det är krig? Att larmet går där borta i Karelen skogar [...]. Här på Kuusisaari sätter sig familjen till bords och tar för sig av julgröten. [...] Allt är bra! Allt är frid! [...] På Kuusisaari är det så lugnt att man inte ens kan föreställa sig ljudet av skott och skrik, för att inte tala om det där helvetet som bryter lös när artilleriet börjar skjuta. Allt är bra på Kuusisaari.³⁴ (UK, 144–145.)

Joulupöydän antimien kuvauksen lomassa kerrotaan Karl Johanin kompanian joutumisesta keskitykseen. Ironiaa lisäävät toistuvat huudahdukset siitä, miten hyvin kaikki Kuusisaarella on.

³² Sandbacka (2010b: 24) mainitsee kaksi tärkeintä lähdettään: Åke Souranderin teoksen *Österbottensk bataljon. I/JR 9:s strider under vinterkriget 1939–1940* (1948) ja Lasse Laaksosen väitöskirjan *Todellisuus ja harhat. Kannaksen taistelut ja suomalaisten joukkojen tila talvisodan lopussa 1940* (1999).

³³ ”Sensuuristako kotirintaman tietämättömyys johtuu? Vai onko yksinkertaisesti niin, että ihminen ei voi käsittää sellaista, missä ei itse ole mukana? Että sodan kauhut ovat vain sanoja paperilla niille, jotka eivät itse ole keskellä kranaattimyrskyä, kun neuvostotankit ryskyvät yli piikkilankaesteiden.” (Sj, 218.)

³⁴ ”Kuka uskoisi, että on sota? Että hälytys käy Karjalan metsissä [...]. Täällä Kuusisaarella perhe istuu joulupöydässä ja syö joulupuuroa. [...] Kaikki on hyvin! Kaikki on rauhallista! [...] Kuusisaarella on niin rauhallista, että vaikea on edes kuvitella laukauksia ja huutoa puhumattaan helvetistä, joka puhkeaa, kun tykistökeskitys alkaa. Kaikki on hyvin Kuusisaarella.” (Sj, 175.)

Under kriget sai jossain määrin ristiriitaisen vastaanoton. Sandbacka (2010c: 24) on kertonut sukukronikan muotona antavan mahdollisuuden kuvata, miten eri tavoin ihmiset suhtautuvat elämässä eteen tuleviin tilanteisiin. Arvioissa kiitettiin eri-ikäisten ja eriluonteisten naisten kuvausta, samoin kuin dialogina ja tajunnanvirtana kulkevaa vuolaasta kerrontaa (Möller-Sibeliu 2010; Enckell-Grimm 2011). Kirjailija on aiemmissa romaaneissaan kuvannut sääty- ja luokkayhteiskuntaa, mutta ei kriitikoiden mielestä ole kyseenalaistanut aikakauden asenteita, mitä tulee esimerkiksi avioliittoon tai naisen asemaan. Niinpä teoksia on pidetty perinteisinä ja konventionaalisina sukuromaaneina. (Korsström 1995 ja Ingström 2004; tässä Lönnroth 2009: 35–36.) Romaanin *Under kriget* arvioissa näkyy sama linja. *Hufvudstadsbladetin* Pia Ingström (2010) luonnehtii romaania tapainkuvaukseksi, jossa kotirintama, kahden suvun matriarkkojen valtataistelu ja porvarilliset arvot nousevat etualalle. Talvisotaromaanina *Under kriget* jakoi mielipiteet. Toiset näkivät teoksen olevan tarpeellinen muistutus sotasukupolven uhrauksista (Gayer 2010), toisten mielestä se ei tuonut mitään uutta lajiin (Larsdotter 2010). Suomenkielisissä lehdissä teosta arvioitiin yllättävän vähän, kun ottaa huomioon aiheen ja kirjailijan aiemmat ansiot. Yksi arvioista oli kuitenkin sitäkin vaikutusvaltaisemmassa lehdessä eli *Helsingin Sanomissa*. Kriitikkistä käy ilmi, että teosta arvioitiin nimenomaan sotakuvauksena ja että siltä odotettiin ajallemme tyypillistä kriittistä suhtautumista sotaan ja sen sankareihin. ”Näin harrasta ja ihailevaa talvisodan ja kotirintaman kuvausta en ole nykykirjallisuudessa lukenut”, kirjoittaa Suvi Ahola (2010). Hänen mukaansa kyseessä on ”tyylikästä, jonka pohjana on 1940- ja 1950-lukujen isänmaallinen viihde- ja nuorisokirjallisuus”. Ahola viittaa myös Sandbackan romaanin ja Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldatenin* yhteisiin piirteisiin: molemmissa ruoalla on ymmärrettävästi suuri rooli, onhan se ”kaipuun ja rakkauden symboli”. Teoksia yhdistää myös ironinen kertojääni. Sandbackan romaanissa fokalisaation nopeat vaihtelut kertojan ja henkilöiden välillä luovat paljastavan ristiinvalotuksen ja synnyttävät keveän, ironisen tunnelman. Arvioijien kaipaama kriittinen asenne tuleekin selkeimmin näkyviin kerronnan moniäänisyyttä tarkastelemalla.

Naisten kirjoittamien historiallisten romaanien on nähty osallistuvan kollektiivisten, esimerkiksi sotien aiheuttamien, traumojen uudelleenkirjoittamiseen ja rakentavan moniäänisempää kulttuurista muistia (Leskelä-Kärki & Melkas 2015: 129). Lundbergin *Marsipansoldatenissa* kotirintaman toimijat saavat lähes yhtä paljon huomiota kuin taisteluihin osallistuvat miehet. Sandbackan romaanissa *Under kriget* tapahtumia katsellaan korostetusti kotirintamalle jääneiden naisten ja lasten silmin, näin teos osaltaan rakentaa perinteistä sotaromaaneista poikkeavan näkökulman talvisodan aikaan. Kansakunnan tapaan muistaa sotia kuuluu niin muistojen ylevöittäminen kuin niiden banalisoiminen. ”Talvisodan henki” on kokemus, jota on mahdotonta uusintaa ja siksi siitä on tullut ”klisee ja keppihevonen”, toteaa Tepora (2015; ks. myös Torsti 2012: 16). Talvisodasta jälkeensä luotuun kuvaan on sekoittunut jatkosodan tunteita, jermumeininkiä ja *Tuntemattomasta sotilaasta* tuttuja henkilötyyppejä. Myöhemmin 1980-luvulla on ollut näkyvissä jonkinlaista ”talvisodan hengen’ rehabilitointia” ja sotasankaruuden korostamista. (Niemi 1988:

79–84.)³⁵ Sandbacka kuvaa teoksessaan henkilöhahmojensa tunteita, ajatuksia ja toimintaa ”sodan aikana”, ”under kriget” ja on onnistunut tuomaan esiin talvisodassa koetun yhteenkuuluvuudentunteen lisäksi sen, ettei kyse ollut saumattomasta yksimielisyydestä ja että ihanteellisen kuvan takana olivat yksilöt omine rajoituksineen.

Muistikulttuurin monet kasvot

Kuva Suomesta ja suomalaisista toisessa maailmansodassa on täydentynyt ja monipuolistunut kaksituhattaluvun vaihteen jälkeen. Edellä esiteltujen teosten vastaanotto osoittaa, että historiallisella romaanilla on yhä merkitystä, mitä tulee sotia koskeviin tulkintoihin. Ulla-Lena Lundbergin 2001 ilmestynyttä *Marsipansoldatenia* ryöpytettiin asiavirheistä, kun taas kaksi vuotta myöhemmin Lars Sundin *Eriks bok* -romaanin satiiriset kertomukset sodista otettiin vastaan ilman protesteja. Vuosikymmenen lopulla ilmestynyttä Carola Sandbackan romaania *Under kriget* moitittiin kriitikkömäksi ja jopa ihailevaksi kuvaksi talvisodan ajalta. Sotakuvauksina nämä romaanit poikkeavat valtavirrasta, sillä tapahtumia kuvataan kielellisen vähemmistön eli suomenruotsalaisten näkökulmasta ja kaikissa teoksissa kotirintaman, erityisesti naisten ja lasten kokemukset nostetaan sotatapahtumien rinnalle. Romaanit piirtävät heterogeenisen kuvan suomenruotsalaisista, sillä ne kertovat eri puolelta Suomea ja eri yhteiskuntaluokista peräisin olevista henkilöistä ja suvuista. Teoksissa painottuu siviilielämän ja arjen kuvaaminen ilman turhaa idealisointia: henkilöt ovat sankarien sijaan tavallisia ihmisiä itsekkäine pyrkimyksineen. Yhteistä on myös ironisuus. *Marsipansoldatenissa* ironinen kertojajääni kommentoi tapahtumia, *Under kriget* -romaanissa fokalisaation nopeat siirtymät kertojan ja eri henkilöiden välillä saattavat henkilöihahmon sanomiset ja ajatukset ironiseen valoon. Sundin tyylikeinona on parodia, ja sen kohteena erityisesti nationalismi, jonka vaikutus sotien muistikulttuurin muotoutumiseen on ollut suuri.

Suomalaiset lukijat ovat tarkkoja historiallisten faktojen oikeellisuudesta. Asiavirheet yhdistettynä kirjailijan sukupuoleen ja suomenruotsalaiseen taustaan saivat perinteistä, realistista sotaromaania vaalivat tahot närkästymään. Lisäksi *Marsipansoldatenia* syytettiin liian kevyestä kerrontatavasta ja epäkunnioittavasta suhtautumisesta sodan kokeneita kohtaan. Yksittäisten kriitikkojen mielipiteistä ei voi vetää kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä, mutta penseässä vastaanotossa voi nähdä 1990-luvulla alkaneen uuspatriotismin vaikutusta. Sundin *Eriks bok* -romaanin saama myönteinen vastaanotto vain pari vuotta *Marsipansoldatenin* aiheuttaman kohun jälkeen yllätti myös kirjailijan itsensä. Sukupuolen vaikutusta kriitikkojen sävyyn on vaikea arvioida, mutta naiskirjailijat kokevat usein, ettei heidän tulkintoihinsa menneisyydestä suhtauduta vakavasti (ks. esim. Kähkönen 2006: 126). Romaanin arvioihin

³⁵ Tunnetuimmat heti sodan jälkeen julkaistut talvisotakuvaukset ovat Eino Hosian *Tuliholvin alla*, Erkki Palolammen *Kollaa kestää*, Pentti Haanpään *Korpisotaa* ja Yrjö Jylhän *Kiirastuli* (Niemi 1988: 66–76).

saattoi vaikuttaa se, että Sund kuvaa jälleenrakennuksen ja kylmän sodan aikaa, ja sodat ovat vain yksi teoksen teemoista.

Sandbackan romaanin vastaanotto jakautui myönteiseen ja kielteiseen sen mukaan, otettiinko se vastaan eriluonteisia naisia kuvaavana sukukronikkana vai kuvauksena talvisodan ajasta. Talvisotakuvauksena teokselta odotettiin kriittistä kannanottoa sotaan ja sen sankareihin. Sandbacka kuvaa tarkasti ihmisten tunteita ja asenteita, myös talvisodan aikana tunnettua yhteenkuuluvuutta ja ”talvisodan henkeä”, mikä ehkä sai jotkut arvioijat pitämään teosta kriitikittömänä, vaikka lähes aina ihan-teellisuuteen lyödään säröjä osoittamalla henkilön sisäinen ristiriitaisuus. Sandbackan teos ei istunut muistikulttuuriin, jossa kiinnostus kohdistui yhä enemmän sodan kielteisiin puoliin.

Historialliselle fiktiolle sodat ovat tarjonneet lajin syntyhetkistä alkaen luontevan kehyksen, jossa fiktiiviset henkilöhahmot törmäävät todellisten henkilöiden vastineisiin ja ajankohdan aatteellisiin ja poliittisiin ristiriitaisuuksiin. Lajityypin on nähty tarjoavan mahdollisuuden horjuttaa luutuneita historiantulkintoja, mutta genreä on yhtä usein käytetty tukemaan konservatiivisia näkemyksiä (Groot 2010: 121, 140; Ihonen 1992: 38–43). Historiallisten romaanien merkitys kulttuuriseen muistiin on suuri. Lundbergin, Sundin ja Sandbackan teokset täydentävät ja rikastavat osaltaan kuvaa kansallisesta menneisyydestämme ja muistuttavat sotien koskettaneen myös suomenruotsalaista kansanosaa. Näillä kriitikoiden ja lukevan yleisön huomion saaneilla teoksilla on toisin sanoen mahdollisuus vaikuttaa uusintavasti kommunikatiiviseen ja kulttuuriseen muistiimme viime sodista.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

- Lundberg, Ulla-Lena 2001a: *Marsipansoldaten*. Helsingfors: Söderström. (= M)
- Lundberg, Ulla-Lena 2001b: *Marsipaanisotilas*. Suom. Leena Vallisaari. Helsinki: Gummerus. (= Ms)
- Sandbacka, Carola 2010a: *Under kriget*. Helsingfors: Schildts. (= UK)
- Sandbacka, Carola 2010b: *Sodan jaloissa*. Suom. Marja Kyrö. Helsinki: Tammi. (= Sj)
- Sund, Lars 2003: *Eriks bok*. Helsingfors: Söderström. (= EB)
- Sund, Lars 2004: *Erikin kirja*. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: WSOY. (= EK)

Sanomalehtikriitikit

- Ahola, Suvi 2010: ”1940-luvun nuorisokirja heräsi henkiin.” *Helsingin Sanomat* 5.12.2010.
- Enckell-Grimm, Barbro 2011: ”Kvinnor under kriget – och efter.” *Kiiltomato – Lysmasken* 21.1.2011. URL: <http://www.kiiltomato.net/carola-sandbacka-under-kriget/>. Viitattu 3.9.2015.
- Gayer, Ingeborg 2010: ”Hemmafrontens starka kvinnor.” *Östnyland* 5.10.2010. URL: <http://ostnyland.fi/kultur/recension/2010-10-05/399341/hemmafrontens-starka-kvinnor>. Viitattu 3.9.2015.

- Groth, Joakim 2003: ”Siklax, mitt i världen.” *Ny Tid* 2.12.2003.
- Hämäläinen, Timo 2001: ”Lundbergin virheet.” *Helsingin Sanomat* 23.11.2001.
- Hämäläinen, Timo 2003: ”Historia syntyy, kun koirat haukkuvat. Lars Sundin erinomainen romaanitrilogia päättyy mestarillisesti.” *Helsingin Sanomat* 25.10.2003.
- Ingström, Pia 2001: ”Vems krig? Vem får skriva om Finlands krig, och hur får man skriva?” *Hufvudstadsbladet* 25.11.2001.
- Ingström, Pia 2003: ”Vi ses i Siklax!” *Hufvudstadsbladet* 14.11.2003.
- Ingström, Pia 2004: ”Statspris åt Lars Sund.” *Hufvudstadsbladet* 14.5.2004.
- Ingström, Pia 2010: ”Tygla fantasin och räta på ryggen!” *Hufvudstadsbladet* 13.10.2010.
- Karonen, Vesa 2001: ”Sotahistoria karkasi omille teilleen.” *Helsingin Sanomat* 14.11.2001.
- Kononen, Seppo 1997: ”Pentinkulma på svenska. Lars Sundin sukutarinasta kehkeytyy verraton 1900-luvun kuvaus.” *Savon Sanomat* 19.12.1997.
- Kurikka, Kaisa 2001: ”Lundberg uudistaa sotaromaania.” *Turun Sanomat* 5.12.2001.
- Larsdotter, Ylva 2010: ”Vinterkriget än en gång.” *Ny Tid* 21.12.2010. URL: <http://www.nytid.fi/2010/12/vinterkriget-an-en-gang/>. Viitattu 3.9.2015.
- Lassila, Pertti 2001: ”Naisen sotaromaani elää kotirintamalla.” *Helsingin Sanomat* 14.11.2001.
- Lundberg, Ulla-Lena 2001c: ”Kirjailijan Mea Culpa.” *Helsingin Sanomat* 27.11.2001. (Julkaistu ruotsiksi *Hufvudstadsbladetissa* 28.11.2001.)
- Mäkelä, Matti 2001: ”Syöpöt juhliivat sodassa.” *Aamulehti* 11.11.2001.
- Möller-Sibeli, Anna 2010: ”Kvinnor under krig.” *Vasabladet* 27.10.2010.
- Othman, Henrik 2003a: ”Lars Sund knyter samman trilogin.” *Jakobstads Tidning* 13.9.2003.
- Othman, Henrik 2003b: ”Det känns liksom tomt efteråt.” *Jakobstads Tidning* 24.10.2003.
- Rantanen, Kimmo 2003: ”Näkemiin Siklax. Eriks bok päättää Lars Sundin romaanitrilogian.” *Turun Sanomat* 17.12.2003.
- Salakka-Kontunen, Taina 2003: ”Lars Sundin romaanitrilogian päätös on kerronnan juhlaa.” *Etelä-Suomen Sanomat* 2.12.2003.
- Saurama, Matti 2004: ”Kotimaakunnan kunniakas tarina.” *Uutispäivä Demari* 1.12.2004.
- Snickars, Ann-Christine 1997: ”Skröna med inbyggd styråra.” *Vasabladet* 19.10.1997.
- Sund, Lars 2001: ”Marsipansoldater i det kollektiva minnet.” *Ny Tid* 18.12.2001. URL: <http://www.nytid.fi/2001/12/marsipansoldater-i-det-kollektiva-minnet/>. Viitattu 1.9.2015.
- Sund, Lars 2008: ”Den heliga Mannerheim (i spetsbehå).” *Ny Tid* 13.03.2008. URL: <http://www.nytid.fi/2008/03/den-heliga-mannerheim-i-spetsbeha/>. Viitattu 1.9.2015.
- Svensson, Anita 2001: ”När kriget blir vardag.” *Vasabladet* 16.9.2001.

Muut lähteet

- Antas, Maria 2001: "Pleasures of War." *Books from Finland* 3/2001: 177–179.
- Assmann, Jan 2008: "Communicative and Cultural Memory". Teoksessa Astrid Erll, Ansgar Nünning (toim.), *A Companion to Cultural Memory Studies* s. 109–118. Berlin/New York: De Gruyter.
- Bourke, Joanna 2006: "Uusi sotahistoria." Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.), *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta* s. 21–42. Helsinki: Minerva.
- Erll, Astrid 2011: *Memory in Culture*. Translated by Sara B. Young. New York: Palgrave Macmillan.
- Groot, Jerome de 2010: *The Historical Novel*. London and New York: Routledge.
- Hietasaari, Marita 2010: "Uhreja ja sankareita. Talvi- ja jatkosodan vastakuvia Lars Sundin romaanissa *Eriks bok*." *Ennen ja nyt – Historian tietosanomat* 2/2010. URL: <http://www.ennenjanyt.net/2011/01/uhreja-ja-sankareita/>. Viitattu 28.10.2015.
- Hietasaari, Marita 2015: "Postmodernist Warfare. Lars Sund's *Siklax Trilogy*." Teoksessa Linda Kaljundi, Eneken Laanes & Ilona Pikkanen (toim.), *Novels, Histories, Novel Nations. Historical Fiction and Cultural Memory in Finland and Estonia* s. 298–321. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hietasaari, Marita 2016: *Sodan muisti. Talvi-, jatkosota ja Lapin sota 2000-luvun historiallisessa romaanissa*. Helsinki: Avain. (tulossa)
- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Ihonen, Markku 1991: "Ajoitukset ja nimet historiallisessa romaanissa – havaintoja intertekstuaalisesta lajista." Teoksessa Markku Ihonen (toim.), *Miten valehdellaan* s. 111–123. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 45. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ihonen, Markku 1992: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 573. Helsinki: SKS.
- Kemppainen, Ilona 2006: *Isänmaan uhrin – sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Bibliotheca Historica 102. Helsinki: SKS.
- Kinnunen, Tiina & Jokisipilä, Markku 2012: "Shifting Images of 'Our Wars'. Finnish Memory Culture of World War II." Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.), *Finland in World War II. History, Memory, Interpretations* s. 435–482. *History of Warfare*, 69. Leiden: Brill.
- Korsström, Tuva 2013: *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Kähkönen, Sirpa 2006: "Suomen tie jatkosotaan. Sosiaalipoliittista harmonisointia kansallissosialismin hengessä." Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.), *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta* s. 125–135. Helsinki: Minerva.

- Lahtonen, Suvi 2011: *Sotaromaanin laji ja kirjallinen sankaruus Ulla-Lena Lundbergin romaanissa Marsipansoldaten*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Lahtonen, Suvi 2013: ”Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* sota-romaanina ja ruokakuvauksena.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2013: 43–59.
- Leskelä-Kärki, Maarit ja Melkas, Kukku 2015: ”Raunioiden raivaajat ja jälleenrakentajat. Uuden vuosituhannen historiallinen romaani.” Teoksessa Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* s. 109–131. Cultural History – Kulttuurihistoria 13. Turku: Turun yliopisto.
- Lönroth, Harry 2009: *Svenskt i Tammerfors. Tre undersökningar om språk och samhälle i det inre av Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Malmio, Kristina 2005: ”Att tala med de döda. Metafiktivitet och social energi i Lars Sunds Eriks bok.” Teoksessa Anna Biström et al., *Det öppna rummet. Festskrift till Merete Mazzarella den 4 februari 2005* s. 277–287. Helsingfors: Söderström.
- Meretoja, Hanna & Kähkönen, Lotta 2010: ”Kirjallisuus kulttuurisen muistin työstäjänä.” Teoksessa Lotta Kähkönen ja Hanna Meretoja (toim.), *Muistijalkia. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta* s. 17–20. Helsinki: Avain.
- Mitä Suomi lukee? Elokuu 2013. Kirjakauppaliitto.
URL: <http://www.kirjakauppaliitto.fi/ratings/88>. Viitattu 22.8.2015.
- Myydyimmät ja varatuimmat 2013. Kaleva 2.12.2013.
- Niemi, Juhani 1988: *Viime sotien kirjat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Juhani 1999: ”Sotakirjallisuus, sen traditio ja muutos.” Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin* s. 118–125. SKST 724: 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rigney, Ann 2001: *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Riitamaa, Tomi 2015: ”’...och något omiskännligt mumindalskt...’. Det sverigesvenska förlagsargumentet, Ulla-Lena Lundbergs *Marsipansoldaten* och recensenternas syn på romanens språk.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2015: 49–63.
- Sandbacka, Carola 2010c: ”Att avstå utan bittert hjärta.” *Horisont* 4/2010: 23–24.
- Segers, Rien T. 1985: *Kirja ja lukija. Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen*. Suom. Lili Ahonen. Tietolipas 97. Helsinki: SKS.
- Stenwall, Åsa 2006: *Den omöjliga hemkomsten: rötter och rotlöshet hos några österbottniska författare*. Helsingfors: Schildt.
- Sundholm, John 2007: ”’The Unknown Soldier.’ Film as a Founding Trauma and National Monument.” Teoksessa Conny Mithander, John Sundholm & Maria Holmgren Troy (toim.), *Collective Traumas: Memories of War and Conflict in 20th-Century Europe* s. 111–142. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

- Tammi, Pekka 1991: ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin.” Teoksessa Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* s. 59–103. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tamminen, Tapio 2015: *Kansankodin pimeämpi puoli*. Jyväskylä: Atena.
- Tepora, Tuomas 2015: ”Mikä tekee ’sota-ajasta’ muistettavan? Sota ja kollektiivinen muistaminen.” *Ennen ja nyt – Historian tietosanommat* 2/2015. URL: <http://www.ennenjanyt.net/2015/08/mika-tekee-sota-ajasta-muistettavan-sota-ja-kollektiivinen-muistaminen/>. Viitattu 7.9.2015.
- Torsti, Pilvi 2012: *Suomalaiset ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vares, Vesa 2007: ”Kuitenkin me voitimme! Uuspatrioottiset tulkinnat talvi- ja jatkosodasta suomalaisissa populääriesityksissä.” Teoksessa Markku Jokisipilä (toim.), *Sodan totuudet. Yksi suomalainen vastaa 5.7 ryssää* s. 183–212. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Wesseling, Elisabeth 1991: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Kirjoittaja

Marita Hietasaari, FT, informaatikko, Ylivieskan kaupunginkirjasto / post-doc-tutkija, Oulun yliopisto, Kirjallisuus
([marita.hietasaari\[at\]ylivieska.fi](mailto:marita.hietasaari[at]ylivieska.fi))

DIGITAALISET IHMISTIEETEET DIGITAL HUMANIORA

ANNA BISTRÖM

Traditionell humanistisk kunskap det viktigaste även i digital humaniora

Jessica Parland-von Essen, historiker och informatiker samt på finländskt håll en föregångare på digitaliseringsområde, ser digitalisering och digital humaniora som lösningen på humanioras kris. Humanister är i en nyckelposition för att tolka, och även påverka den utveckling som pågår just nu. Problemet är att humanisterna inte riktigt har insett det.

Digital humaniora, på engelska "Digital humanities", är visserligen inte helt nytt som fält men håller som bäst på att slå igenom i det allmänna medvetandet. Till exempel lärare och forskare vid Helsingfors universitet har den senaste tiden fått allt flera e-postmeddelanden om konferenser, seminarier och temadagar kring "big data", "open knowledge" och forskning i den digitala eran. Också bland finansiärer i Finland verkar det finnas ett intresse för ämnet; projektpengar utlyses och doktorandplatser lediganslås reserverade för digital humaniora. För de flesta tycks forskarvardagen ändå fortsätta som förut; vår medvetna utveckling till "digitala humanister" går relativt långsamt, samtidigt som den digitala tekniken har blivit en del av våra liv (också) som forskare.

Men vad är egentligen digital humaniora, och hur borde forskarna förhålla sig till den pågående digitala trenden? En som har svar på dessa frågor är Jessica Parland-von Essen. Parland-von Essen har tidigare varit synlig som arkivchef på Brages Pressarkiv som samlar, systematiserar och förmedlar material ur framför allt finlandssvenska tidningar, tidskrifter och publikationer och som under hennes ledning låg i täten vad gäller digitalisering i ett finländskt perspektiv. Man kan bland annat nämna arkivets satsningar på systematisk innehållsbeskrivning samt utvecklingen av den användarvänliga söktjänsten Presstanda. Tidigare har Parland-von Essen även jobbat med den bokhistoriska databasen Henrik (http://dbgw.finlit.fi/henrik/henrik_svenska.php) och har ansvarat för digitaliseringen vid Svenska litteratursällskapet i Finland. Som historiker har

hon också arbetat med arkivering av digitaliserat material och undervisat i digital humaniora. Nu verkar hon inom projektet *Öppen forskning och vetenskap*, finansierat av Undervisnings- och kulturministeriet. Öppenhet är en av de viktigaste principerna i digital humaniora. Man försöker göra forskare medvetna om vikten av att öppna upp, dokumentera och långtidslagra sin forskningsprocess, forskningsdata, -material och -resultat.

All forskning är digital

Definitionen av digital humaniora är ett omtvistat ämne inom forskningen på området. Frågan diskuteras på flera plan, vilket i sig berättar om att fältet är i kraftig utveckling och att det ännu inte finns en etablerad definition. Diskussionerna kretsar dels kring vad digital humanistisk forskning är, dels kring olika attityder och ideal knutna till forskarrollen och det akademiska livet. Parland-von Essen talar om två olika syner som är viktiga just nu. Den ena definitionen handlar om att använda digitala material och metoder i forskningen och inkluderar i övrigt all forskning som har med kultur och människor att göra (även samhällsvetenskaper). Det kan alltså handla om att göra olika slags sökningar i ett stort material, till exempel digitaliserad skönlitteratur, att studera texter språkligt eller tematiskt på sätt som inte är möjliga i en mänsklig läsning. Litteraturforskaren Franco Moretti vid universitetet i Stanford, USA (ledande universitet på området) har myntat begreppet *distant reading* (sv. fjärrläsning) för att beskriva denna typ av maskinläsningar i kontrast till *close reading*, traditionell närläsning.

Men uppfattningen att det finns en tydlig skiljelinje mellan digital och annan humaniora, baserad på vilka material och metoder man använder, ser Parland-von Essen som den stora missuppfattningen i sammanhanget. Egentligen är all forskning numera digital. Forskare utnyttjar redan internet och digitala resurser i sitt forskningsarbete. Skillnaden handlar snarare om i hur stor omfattning och hur medvetet man använder sådana resurser och möjligheter. Parland-von Essen menar att tendensen att definiera digital humaniora utifrån material eller metod vittnar om att vi befinner oss i ett övergångsskede.

– Enligt den andra definitionen, som jag uppfattar som mera intressant, handlar digital humaniora snarare om att göra en kultur- och mediehistorisk tolkning av digitaliseringen som fenomen. Hur påverkar digitaliseringen kulturen? Vad innebär till exempel det faktum att den traditionella boken blir bara en medieringsform bland flera?

Det gäller alltså att studera och tolka den grundläggande förändring av kulturen som digitaliseringen innebär.

– Ju bättre tekniken fungerar, desto mindre tänker vi på den. Det digitala blir en självklar del av vardagen och därmed riskerar det bli osynligt som fenomen. Särskilt viktigt är det att påminna om förändringen för dagens unga generation som är född digital.

På litteraturforskningens område har universitetet i Jyväskylä varit en föregångare vad gäller att studera hur digitaliseringen påverkar kulturen, exempelvis litteratur på nätet. Parland-von Essen betonar

hur viktig just den litteraturvetenskapliga kompetensen är för att tolka förändringsprocesserna.

– Litteraturvetare skulle ha mycket mera att tillföra när det gäller att analysera litteratur och andra texter på nätet. Jag skulle vilja se mycket mera sådan forskning, till exempel undersökningar där man analyserar datorspel på samma sätt som man analyserar romaner.

Det tekniska kunnandet är ytterligare en aspekt som delar meningarna om vad digital humaniora är. En del gör gällande att endast de humanister som själva kan koda eller skapa nya applikationer representerar riktig digital humaniora, medan andra föredrar en mera öppen och flexibel definition. Enligt Parland-von Essen är teknisk kompetens på hög nivå inte ett absolut krav för att man ska passera som digital humanist.

– Våldigt få människor kan vara både jättebra forskare i humaniora och jättebra kodare samtidigt. Men man måste lära sig vissa grundläggande saker för att kunna kommunicera om det tekniska och förstå ungefär hur det fungerar, exempelvis vad en algoritm gör och vad fulltextsökning eller metadata innebär. Det är inte ett kriterium att kunna koda själv men man måste förstå betydelsen av det tekniska. För en nybörjande humanist på området är den första stötestenen ofta språket, nya och ofta tekniskt klingande termer som man inte förstår.

”The next big thing”?

En del forskare tror att digital humaniora inom en snar framtid kommer att ge upphov till ett paradigmskifte. Den amerikanska litteraturforskaren William Pannapacker (2011) har till exempel i ett omdiskuterat blogginlägg beskrivit digital humaniora som ”the next big thing” (<http://chronicle.com/blogs/brainstorm/pannapacker-at-mla-digital-humanities-triumphant/30915>). Digital humaniora beskrivs ofta som lösningen på humanioras kris. Också Parland-von Essen ser den digitala utvecklingen både som en betydande förändring och som humanioras räddning.

– Den visar hur viktig humaniora är. Det som finns på nätet är *språk* och det är *människor* som tolkar och använder det. Den humanistiska forskningen behövs för att vi ska kunna tolka den digitala utvecklingen och för att information som fås fram med digitala metoder ska kunna användas på bra sätt. Vi måste bara se att hela världen är vår! Problemet är att humanisterna ännu inte riktigt gör det. Dessutom borde vi bli bättre på att förmedla det vi gör.

Det finns ändå ett motstånd mot den digitala utvecklingen inom humaniora, vilket beror på att många humanister känner sig främmande inför de kvantitativa metoder som digitaliseringen möjliggör, till exempel maskinläsning av betydligt större material än de man kan studera i en mänsklig läsning. En form av digitala studier som det talas mycket om idag är just undersökningar av så kallad ”big data”, väldigt stora material.

– Gällande ”big data”, eller på svenska stordata, är hypen enorm, men också utmaningarna är mycket stora, menar Parland-von Essen. Tillgången till stora material är ofta dålig på grund av lagstiftning och

materialet ägs i många fall av företag. Stordata är dessutom ofta rörig och svår att använda i forskningssyfte.

Digital humaniora handlar inte enbart om att undersöka väldigt stora material eller om kvantitativa studier och statistik. Med digitala metoder försöker man exempelvis komma åt den tematiska nivån i skönlitteratur, och med datorns hjälp kan man snabbt få överblick och statistik över förekomsten av specifika textliga fenomen även i ett något mindre material. Men Parland-von Essen betonar ändå att kvantitativa metoder är kraftigt på kommande. Hon menar även att det är viktigt att vara kritisk mot de nya forskningsperspektiven, men att man inte kan ignorera den utveckling som pågår.

– Det skulle vara dumt att inte ta i bruk de nya möjligheter som öppnar sig.

Parland-von Essen påminner dessutom om att data som man får fram till exempel genom digitala studier av stora material inte i sig är forskningsresultat. Forskaren måste kunna sätta in sådana statistiska resultat i en kontext och tolka dem, vilket kräver traditionell humanistisk, "icke-digital" kunskap. Substanskunskapen är viktigast även i digital humaniora, betonar hon.

Trots att Parland-von Essen ser digitaliseringen som en stor förändring tror hon alltså att de nya forskningsperspektiven kommer att integreras med de perspektiv forskare har i nuläget.

Humanisternas samhällsansvar på nätet

Parland-von Essen nämner att den digitala utvecklingen, till exempel olika lätt tillgängliga redskap på nätet som är enkla att använda, gör att vem som helst kan gå in, ställa hypoteser och ifrågasätta. Ett exempel är Google Ngram (se <https://books.google.com/ngrams>), där användaren kan följa med hur förekomsten av ett visst ord växlar i böcker från olika tider och där Google Books utgör material. I digital humaniora finns också ett starkt demokratiskt ideal som talar emot traditionella akademiska hierarkier och experttänkande, samt för att forskningen borde öppna sig för det kunnande som finns utanför universiteten. Men Parland von Essen ser ändå den traditionella humanistiska kunskapen som helt avgörande, också för att vi ska kunna bevara ett kritiskt och analytiskt förhållningssätt till exempelvis digitala verktyg och resurser.

– Det är så lätt att utnyttja alla möjligheter idag. Det medför också risker. Därför kan vi inte ignorera det här. Vi måste ta ställning till om något är ett odugligt verktyg, eller om informationen om källmaterialet är otillräcklig.

Enligt Parland-von Essen kan man ha nytta av sådana resurser som Wikipedia eller Google, som alla forskare i praktiken redan använder. Men de måste användas kritiskt. Hon betonar att man som sakkunnig också har ett samhällsansvar på nätet, till exempel ett ansvar att lägga sig i och korrigera felaktigheter i Wikipedia-artiklar.

Det demokratiska idealet i digital humaniora kan kanske väcka farhågor om att universitetens roll undergrävs. Parland-von Essen menar

tvärtom att universitetsutbildningen har en stor betydelse i den digitala eran, för att den ger studenterna substanskunskandet och det kritiska tänkandet. Samtidigt borde universiteten bli bättre på att beakta digitaliseringen och ta in de nya perspektiven i utbildningen. Det är också därför viktigt att humanister börjar forska i digitaliseringen som fenomen för att de sedan ska kunna undervisa om det.

Mångfald och samarbete

Parland-von Essen påminner ändå om att forskarna inte får vara i ett elfenbenstorn.

– Vi måste vara mycket öppna för andras kunnande, och andra discipliner. Det gäller också det kunnande som finns utanför universiteten. Ibland kan intresserade utanför universiteten bidra till projekt på ett sätt som annars inte vore möjligt (till exempel genom frivilligarbete).

Digitala studier bygger ofta på kombinationer av datatekniskt och traditionellt humanistiskt kunnande. Också det yrkar på en öppenhet för andras kunskap. Det kräver samarbete mellan olika discipliner och människor med olika kunskapsbakgrunder, påpekar Parland-von Essen. I bästa fall innebär samarbetet att man upptäcker nya möjligheter att kombinera olika typer av data och ansatser, och kommer fram till nya resultat. Humanister måste därför lära sig att kommunicera med personer som har en teknisk kunskap och vice versa.

Ett kollaborativt sätt att jobba är överlag ett starkt ideal i digitala humaniora, vilket är en stor skillnad i förhållande till traditionell forskning som, lite tillspetsat uttryckt, utförs av en ensam forskare som stänger in sig i sin kammare och några år senare kommer ut med en bok som säger "hur det är". Parland-von Essen betonar att forskning i den digitala åldern inte alls fungerar på det sättet. Men samtidigt säger hon:

– Det måste ändå finnas utrymme för allt, också för forskare som enbart sysslar med traditionella närläsningar... i princip! Eller jo, någon annan kan kanske ta vid och komplettera den kunskapen.

Risken finns att det uppstår inomdisciplinära kunskapsgap mellan digitala och "traditionella" humanister, vilket kan medföra problem, till exempel att humanister som saknar djupare kunskap om det digitala inte korrekt kan bedöma värdet av nya forskningsansatser.

Öppna kunskapen

Vad är då Parland-von Essens budskap till de humanister som är rädda för det tekniska och skeptiska inför digitala humaniora eller – för den delen – de som kanske är nyfikna på hur de kunde utnyttja nya arbetssätt och teknik i sin forskning?

– Läs någon bok på området. Parland-von Essen nämner till exempel *Understanding Digital Humanities* (red. David M. Berry, 2012) och *The Language of New Media* (2001) av Lev Manovich, ryskfödd professor i USA och expert på datavetenskap och nya medier.

Parland-von Essen rekommenderar även varmt sociala medier för forskare. Aktivitet på nätet hör också till hennes egna meriter som digital humanist. Hon är aktiv på sin blogg och på Twitter (se t.ex. hennes "Essetter", <http://essetter.blogspot.fi/>). Det är för henne ett sätt att effektivisera arbetet: den snabbaste metoden att få koll på vad som är aktuellt på området, knyta kontakter och få feedback. Som ett konkret exempel nämner hon att hon ursprungligen fick kontakt med den svenska historikern Kenneth Nyberg via Twitter. Trots att de träffats endast några få gånger i det icke-virtuella livet har de tillsammans skrivit boken *Historia i en digital värld* (<http://digihist.se/>) publicerad på nätet, en pedagogisk introduktion till digitala perspektiv i humaniora.

Parland-von Essen vill också påminna forskare om att det material som finns i deras datorer är forskningsdata som borde ställas till andra forskares förfogande, och om att processen (inte bara de slutliga resultaten) är en viktig del av forskningsarbetet. Hon betonar starkt betydelsen av forskningsinformationsförvaltning, att arkivera och dokumentera sin forskning, inte minst forskningsdata.

– Man måste göra en plan för forskningsinformationsförvaltning när man söker pengar för forskning, men det är något de flesta tar ganska lätt på när de fyller i ansökan. Få har förstått syftet bakom det. Man borde ha en genomtänkt plan redan från början på hur man samlar material, vem som äger det, rättigheter... Hur materialet dokumenteras, kvalitetsgranskas och arkiveras, vilka delar som ska publiceras... Det är viktigt att tänka på det här från början, särskilt då det gäller digitalt material. Det gör det också lättare för en själv om man har tillräckligt mycket dokumentation.

Det är fortfarande svårt att ge mera konkreta råd på det här området eftersom det ännu inte finns några gemensamma principer, men Parland-von Essen upplyser om att man kan vända sig till bibliotekspersonalen med frågor, eftersom de har mera kunskap. Hon nämner också att det är resurskrävande att organisera data, vilket man också kan beakta i sin projektplan när man söker forskningspengar.

Nästa steg?

En viktig och grundläggande aspekt av digital humaniora är själva digitaliseringen av material. Parland-von Essen berättar att hon redan länge funderat över hur man kan strukturera information och använda den samt över glappet mellan minnesorganisationernas och forskarnas syn.

– Den sakkunskap om digitalisering som finns på arkiven har inte mött forskningens behov, och forskarna har för sin del inte insett de möjligheter som digitaliseringen medför. Forskarna lyckas ofta inte heller formulera sina behov på ett sätt som kunde beaktas i digitaliseringen.

När det gäller digital humanioras utveckling och framtidsvisioner, betonar hon att vi fortfarande är i början av utvecklingen. Man har till exempel genomfört en del ambitiösa digitaliseringsprojekt som visserligen genererat mycket och värdefull kunskap på vägen.

– Men... vad sen, frågar man sig ibland? Vad ska det digitaliserade materialet användas till sen när det är färdigt, och var är den nya forskningen som materialet möjliggör?

Parland-von Essen menar att det kanske krävs mera samarbete mellan de som digitaliserar och forskningen redan från början. Till exempel kunde urvalet (vad man digitaliserar) anpassas enligt forskningens behov och önskemål. Ett samarbete i ett tidigt skede skulle också göra det möjligt att fundera över hur man bearbetar materialet, hur mycket tid man använder på att putsa det, hur man annoterar det, vilken metadata som behövs... Materialet kunde anpassas till de reella behov som forskare har.

När det gäller humanioras framtidsutsikter och det digitala kan man också konstatera att digitaliseringen är något som sker hur som helst. Det går inte att välja bort, utan det handlar mera om att välja hur man förhåller sig till det. Liksom flera andra digitala humanister påminner Parland-von Essen också om att digitaliseringen i nuläget är en utveckling som till stora delar styrs av helt andra krafter än den humanistiska forskningen, till exempel av kommersiella intressen. Också därför är det viktigt att humanisterna inser sitt ansvar och bevakar sina intressen.

– Vi måste blanda oss i digitaliseringsprocesser. Tekniken måste ta nästa steg och anpassas bättre för humanioras behov.

Författare

*Anna Biström, FD, redaktör, Klassikerbiblioteket, Helsingfors universitet,
nordisk litteratur
(anna.bistrom[at]helsinki.fi)*

PIA FORSSELL OCH MÄRTHA NORRBACK

Digital Topelius är modernare än vi trott

Fullständig utgåva öppnar nya perspektiv

Zacharias Topelius Skrifter (ZTS) är en fritt tillgänglig digital utgåva som utges av Svenska litteratursällskapet i Finland, på adressen topelius.fi – För första gången kommer Topelius hela författarskap, både tryckt och otryckt material, att finnas tillgängligt i digital och sökbar form med varianter, manuskript, faksimil, kontextualiserande inledningar, kommentarer och ordförklaringar.

Om två år firar vi hundraårsjubileet av Finlands självständighet och året därpå har det gått tvåhundra år sedan Zacharias Topelius (1818–1898) föddes. De två jubileerna griper in i varandra, eftersom man knappast kan tänka sig framväxten av nationen Finland utan författaren och samhällspåverkaren Topelius verksamhet.

Märkesåren aktualiserar frågor om den finska identiteten, om idéhistorien kring nationsbygget och om verk och skeenden som har format den nationella självuppfattningen. Utan tillgång till Topelius verk och utan kunskap om dem är det betydligt svårare att förstå utvecklingen i Finland på 1800-talet. Topelius var i många avseenden modern för sin tid, till och med radikal. Han tog ställning i samhällsfrågor, det gällde till exempel kvinnors utbildning och språkfrågan, där han stod för balans och tolerans och lyfte fram den eftersatta finskan, för att senare försvara svenskan i ett allt mera inflammerat språkklimat. Som populär författare, opinionsbildare, folkbildare, universitetsrektor och föreningsmänniska nådde han ut till alla samhällsskikt under flera generationer. Den digitala utgåvan *Zacharias Topelius Skrifter* ger en ny och fördjupad bild av hans verksamhet. Utgåvan är historisk-kritisk och den har en mångsidig sökfunktion. Ett omfattande urval av verken utkommer också i tryck.

Bakgrunden

Initiativet till utgåvan togs 1998, etthundra år efter Topelius död. Minnesåret med alla begivenheter visade på behovet dels av ny forskning, dels av en tillförlitlig utgåva. Topelius Samlade skrifter hade utkommit i rask takt åren efter författarens död. Upplagan, i 34 delar, utkom på Bonniers förlag med delupplaga på Helsingforsförlaget Edlunds 1899–1907. Titeln till trots är skrifterna långt ifrån fullständiga, de omfattar i huvudsak de skönlitterära verken. Planen på en vetenskaplig utgåva av Topelius verk presenteras i rapporten *Z. Topelius jubileumsår 1998 (1999: 39–46)*. Kommittén för jubileumsåret efterlyste en modern utgåva och efter utredningar, planering och inventering åtog sig Svenska litteratursällskapet i Finland att vara huvudman för utgivningen av *Zacharias Topelius Skrifter*. Det redaktionella arbetet inleddes 2005, den första

delen publicerades 2010 och 2015 har sex delar utkommit.¹ Det vetenskapliga arbetet utförs under ledning av ett redaktionsråd. Manuskripten till utgåvorna, såväl de ederade verken av Topelius som kommentarer och inledande artiklar, granskas internt och blir därpå referee-granskade externt. Redaktionen består av tolv personer.²

Utgåvan har fått finansiering av bland annat Undervisnings- och kulturministeriet för att planera och utveckla de digitala resurserna, och av Finska Vetenskaps-Societeten, Finska Kulturfonden och Svenska folkskolans vänner. Svenska kulturfonden ger utgåvan ett betydande stöd. Nationalbiblioteket, Museiverket och Finlands nationalmuseum samt Statens konstmuseum är också viktiga samarbetsparter eftersom de äger Topeliusrelaterat material.

Den digitala utgåvan

Den digitala utgåvan *Zacharias Topelius Skrifter* är den första och största i sitt slag i Finland och den kan användas som plattform också för andra vetenskapliga utgåvor.³ Strukturen och visningen i den digitala utgåvan är skapade enkom för ZTS, med ambitionen att utgåvan ska vara enkel att använda. För kodningen använder vi XML (eXtensible Markup Language) och den internationella standarden för uppmärkning av texter Tei (Text Encoding Initiative), för att texterna ska vara stabila, möjliga att migrera och mångsidigt sökbara.

I praktiken innebär det här att varje verk i utgåvan består av en XML-fil med kvalificerad kodning som möjliggör visning av olika slag. Av särskilt intresse i en textkritisk utgåva är den kodning som visar vilka ändringar utgivaren har infört. Kod som markerar personnamn, geografiska namn och verktitlar införs – dessa kopplas till poster i databaser med uppgifter om personerna, orterna och verken och kompletterar kommentarerna. Posterna fungerar som register som är sökbara i sig.

Alla skillnader mellan originalupplagan och andra relevanta tryck under författarens livstid kodas också, för att visa variationen mellan trycken. Dessa skillnader, de så kallade varianterna, identifierar utgåvan numera med hjälp av programvara. Därefter kontrolleras de manuellt, eller snarast okulärt, innan de kodas för visning.

Utöver inledning, lästext, kommentarer och varianter har utgåvan visning av faksimil och av utskrivna manuskript. Faksimilen är digitaliserade i hög kvalitet och återger grundtexten. För en utgivare innebär en digital utgåva på inget vis mindre arbete än en tryckt. För användarna

¹ Om utgåvan, se Matti Klinge, *Pinaatti ja Saint-Simon: Päiväkirjastani 2013–2014* (2014) samt Kim Björklund och Petra Söderlund, "Andra generationens elektroniska utgåvor – Selma Lagerlöf-arkivet och Zacharias Topelius Skrifter" (2011: 59–69).

² Utgåvans redaktionsråd, redaktion och andra medarbetare:
<http://www.topelius.fi/index.php?docid=9>

³ Arbetet med *Henry Parlands Skrifter* inleddes på Svenska litteratursällskapet i januari 2015 och utgåvan publiceras i sinom tid i samma digitala miljö som *Zacharias Topelius Skrifter*. Visningen av varianter används i den digitala utgåvan av Grundtvigs verk (Grundtvig Centeret vid Aarhus Universitet). Utgåvan har utvecklat flera digitala verktyg för att underlätta arbetet och de är tillgängliga för utgåvor och andra intresserade.

däremot är den digitala utgåvan ett effektivare arbetsredskap än en traditionell bokutgåva.

Till jubileumsåret 2018 utvecklas en pedagogisk resurs för skolan som utnyttjar den digitala utgåvans möjligheter i undervisningen. Den är tänkt som en vägledning till vårt kulturarv, som inspiration till att själv tolka texter och förstå språket i äldre tider. Materialet blir ett fritt tillgängligt komplement till existerande läromedel.

För att öka tillgängligheten är användargränssnittet och inledningarna till de olika delarna översatta till finska. En översättning av användargränssnittet till engelska är under arbete.

Framgångsrik författare – utmanande utgivning

Topelius etablerade sig som en uppskattad författare när hans första samlingar dikter och sagor, *Hertiginnan af Finland* och bildverket *Finland framställt i teckningar* utkom i Finland på 1840- och 1850-talen. På 1850-talet började han utge de skönlitterära verken på Albert Bonniers förlag i Stockholm och blev snabbt en framgångsrik marknadsförfattare, som tack vare den större svenska bokmarknaden utkom i flera upplagor. Topelius tidiga diktsamlingar *Ljungblommor I–III* (1845–1854) utkom på Bonniers i ett band under titeln *Sånger* (1860), som under Topelius livstid publicerades i sex upplagor med sammanlagt långt över 20 000 exemplar.⁴ Topelius ändrade och bearbetade sina verk, och det har lett till att de olika upplagorna skiljer sig från varandra på mer eller mindre genomgripande sätt. Därför finns det alltså anledning att välja textunderlag för läsning eller forskning med omsorg – mera om det senare.

Topelius författarskap är överväldigande rikt och de olika upplagorna med många ändringar gör utgivningshistorien till en utmaning. Det är särskilt tacksamt att utge ett sådant författarskap digitalt, eftersom mediet gör det möjligt för användarna att på ett tydligt och överskådligt sätt studera Topelius ändringar, från den ena upplagan till den andra. I de tryckta delarna av ZTS förtecknas skillnader i ordval, men inte i stavning eller interpunktion. I den digitala utgåvan visas alla skillnader.

Hur bearbetade Topelius dikterna?

Topelius använde gärna vintermotiv, genom hela författarskapet. Ett tidigt exempel är vintervisn som börjar ”Vind och hvita vågor ...” och är daterad 1843. Den trycktes första gången i *Helsingfors Tidningar* den 13 januari 1844 och ingick i *Ljungblommor* året därpå.⁵ I de här tidiga trycken är det finsknationella anslaget tydligt, vilket talade till en natio-

⁴ Se Carola Herberts textkritiska redogörelse i Zacharias Topelius, *Ljungblommor*, utg. Carola Herberts under medverkan av Clas Zilliacus 2010. [http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_1&columns=\[\[il,-1\],\[lt,-1\],\[ko,-1\]\]](http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_1&columns=[[il,-1],[lt,-1],[ko,-1]]) Vänligen observera att länkarna till utgåvan slutar med två hakparenteser.

⁵ Av verk som har utkommit i bokform återges texten i den första bokupplagan som lästext i utgåvan *Zacharias Topelius Skrifter*.

nellt nymornad publik i Finland. Inte utan orsak har dikten kallats ”ett fosterländskt manifest”. Här förekommer ”Suomis hed och ljung”, ”gamla runor” och ett trofast finskt hjärta i andra resp. fjärde strofen.

Inför utgivningen i Stockholm 1860 strök Topelius dessa strofer, omarbetade en och skrev två nya som han placerade sist. Han lyfter fram naturintrycken och privatsfären på bekostnad av de nationella markörerna. I den nyskrivna texten finns den pregnanta bilden ”Furans skugga vexer / Till en jätte ren. / På dess mörka gren / Hänger månens skifva”. Vid omarbetningen har Topelius i en strof ändrat preteritumformerna av verben till presens, vilket bidrar till en stark känsla av närvaro i nuet. De ursprungliga slutverserna låter på följande sätt:

Sjung om flydda dar,
Sjung om dar, som stunda,
Tills vi trötta blunda,
Pertan slocknat har.

Den något melankoliska och trötta stämningen ersätter Topelius med rader där till och med interpunktionen förmedlar glädjen över den friska vinternaturen:

Sjung en visa, sjung!
Sjung hur skidan slinter
I den vackra vinter
Öfver snöig ljung!

Trots de här omfattande ändringarna daterar Topelius fortfarande dikten 1843 i alla tryck från 1845 till 1888. – För en gångs skull verkar han nöjd med resultatet, för i upplagorna 1880 och 1888 är dikten identisk med trycket 1860.⁶

Vid läsningen av en beskrivning som den här försöker forskaren för sitt inre öga se Topelius ändringar, som inte är helt enkla att visualisera. Den uppenbara fördelen med variantvisning i fulltext i en digital utgåva är att alla relevanta textvittnen (i det här fallet de olika trycken) serveras på en bricka och användaren kan i lugn och ro studera skillnaderna mellan dem och göra egna iakttagelser: [http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_17&columns=\[\[ih|,-1\],\[lt|,-1\],\[va|,0\],\[va|,1\],\[va|,2\],\[va|,3\],\[va|,4\],\[ko|,-1\]\]](http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_17&columns=[[ih|,-1],[lt|,-1],[va|,0],[va|,1],[va|,2],[va|,3],[va|,4],[ko|,-1]])

Prosaverken och versionerna av dem

Topelius var redaktör för *Helsingfors Tidningar* 1842–1860 och prosaverken som han skrev under dessa år publicerades nästan utan undantag först som följetonger i tidningen. Det gäller för både *Hertiginnan af Finland* och *Fältskärns berättelser*. På 1880-talet bearbetade Topelius ett trettiotal följetonger grundligt för utgivning i bokform. De utkom på Bonniers för-

⁶ Jfr dikten ”Lärkröster i maj” där Topelius ändrar texten i tre strofer och stryker en inför upplagan 1860. I upplagorna 1880 och 1888 återställer han dikten som han lät trycka den 1844 och 1845; dateringen 1844 kvarstår i alla upplagor. [http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_10&columns=\[\[ih|,-1\],\[lt|,-1\],\[va|,0\],\[va|,1\],\[va|,2\],\[va|,3\],\[va|,4\],\[ko|,-1\]\]](http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1#itemId=1_10&columns=[[ih|,-1],[lt|,-1],[va|,0],[va|,1],[va|,2],[va|,3],[va|,4],[ko|,-1]])

lag under samlingstiteln *Vinterqvällar* och översattes snabbt till finska. Här har Topelius gjort så stora ändringar att de verk som ingår i *Vinterqvällar*, under samma titlar som i *Helsingfors Tidningar* trettio år tidigare, är att betrakta som nya versioner. Ändringarna rör också nu detaljer och formuleringar, men Topelius strukturerar dessutom om, ändrar karaktärer och låter handlingen ta andra vägar. I *Zacharias Topelius Skrifter* blir både följetongsversionen och den senare versionen i *Vinterqvällar* utgivna.

Mest ändrade Topelius i *Hertiginnan af Finland*.⁷ (Se även Pettersson i denna publikation. Red. anm.) Den gick först som följetong i *Helsingfors Tidningar* vårterminen 1850, och redan under pågående publicering bytte Topelius koncept och utökade det historiska materialet. Under våren delade han upp följetongen, som utkom i bokform till julen 1850, i en historisk del om hattarnas krig 1741–1743 och en del som koncentrerar sig på den så kallade hertiginnan Eva Merthens förhållande till skotten James Keith, som var rysk överbefälhavare i Finland under ockupationen 1742–1743.⁸ I bearbetningen från 1881 har Topelius strukit det mesta av krigsskildringen, anpassat hjältinnan till en konservativare kvinnoosyn, och skrivit ett förord i form av ett fiktivt brev och ett svar på det, där han motiverar ändringarna.

Den version av *Hertiginnan af Finland* som har fått störst spridning under 1900-talet ingår i den postuma bokhandelsupplagan *Samlade skrifter* som Valfrid Vasenius redigerade. Vasenius återger versionen från 1881, men utesluter Topelius förord. Med strykningen försvinner varje antydning om skillnaderna mellan *Hertiginnan af Finland* 1850 respektive 1881. Vasenius *Hertiginnan af Finland* har utkommit separat flera gånger under 1900-talet, senast i Nya klassikerserien 1994 med ett nytryck 1997. Den raderade utgivningshistorien, som Topelius inte har auktoriserat, har lett till att forskare i god tro hänvisar till *Hertiginnan* som utkom 1850, när de i själva verket har läst Vasenius stympade version för *Samlade skrifter* från 1899.⁹

Päivi Lappalainen har utrett textförlagorna till de finska översättningarna av *Hertiginnan af Finland* och visar hur kvinnobilden förändras i konservativare riktning i dem. Hon understryker att valet av version eller översättning påverkar vår uppfattning av författaren. (Lappalainen 2007: 87 ff.)¹⁰ Det står givetvis läsaren fritt att välja vilken version som helst, men forskare bör vara medvetna om skillnaderna mellan dem.

⁷ Zacharias Topelius, *Hertiginnan av Finland och andra historiska noveller*, utg. av Pia Forssell under medverkan av Matti Klinge och Anna Movall 2013. Utgåvans lästext är baserad på bokupplagan av *Hertiginnan af Finland* 1850. Skillnaderna mellan den och följetongen framgår av variantvisningen.

⁸ För utgivningshistorien och skillnaderna mellan följetongen och bokupplagan av *Hertiginnan af Finland* 1850 se inledningen till utgåvan och varianterna [http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=5#itemId=5_1§ionId=ch3&columns=\[\[il\],-l\],\[lt,-l\],\[ko,-l\],\[va,0\],\[va,l\]\]](http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=5#itemId=5_1§ionId=ch3&columns=[[il],-l],[lt,-l],[ko,-l],[va,0],[va,l]]) I utgåvan av *Vinterqvällar*, planerad till 2020-talet, ingår en motsvarande jämförelse mellan de tidiga trycken och Topelius version från 1881.

⁹ *Hertiginnan af Finland* utgör del 7 av *Samlade skrifter*. Vasenius återger visserligen förordet, men i en undanskymd textkritisk kommentar i del 25, och den beaktas inte i separattrycken.

¹⁰ *Hertiginnan af Finland* översattes först av Tuomo Luhtanen 1874, enligt bokupplagan 1850, men utan den viktiga historiska delen. Aatto Suppanen översatte 1885 versionen i *Vinterqvällar* och inkluderade Topelius nya förord, men det ingår inte i de finska upplagorna från 1900-talet.

Fältskärens berättelser är den historiska roman som i Finland och Sverige har påverkat en folklig historiesyn mest, före Väinö Linnas romaner och Vilhelm Mobergs utvandrarsvit. Topelius publicerade *Fältskärens berättelser* som följetong i *Helsingfors Tidningar* 1851–1866, visserligen med årslånga avbrott. Därefter utkom verket i bokform 1853–1867, i flera upplagor på Bonniers förlag från 1854. På 1880-talet utkom *Fältskärens berättelser* med överdådiga illustrationer av Carl Larsson. När Bonnier planerade denna upplaga ville Topelius se över romanen och göra en del mindre ändringar, bland annat reducerade han antalet svordomar. Man kan säga att Topelius härmed inledde den förvandling till ungdomsbok som sedan accelererade på 1900-talet, med talrika förkortningar och bearbetningar – också i serieform (Forssell 2009: 120–150). Topelius egna ändringar är inte lika genomgripande som i *Hertiginnan af Finland*, men även i fråga om *Fältskärens berättelser* ska läsaren vara medveten om att de olika upplagorna skiljer sig från varandra. Utgåvan i ZTS av *Fältskärens berättelser* utkommer 2018 och är baserad på den första bokupplagan. I utgåvans visning av varianter framgår skillnaderna mellan förstaupplagan, följetongen och den av Carl Larsson illustrerade upplagan samt en upplaga som Topelius korrekturläste på 1870-talet.

Textkritiska utgåvor för framtida forskning

En historisk-kritisk utgåva är ett stort och långsiktigt åtagande för de engagerade forskarna, för förlaget och för finansierarna. I Topelius fall är det ett gigantiskt uppdrag, eftersom författarskapet är så omfattande både kvantitativt och genremässigt. Efter tio år av intensivt arbete är sex delar utgivna och arbetet med åtta delar pågår. De utgivna delarna innehåller omkring 4 000 sidor kommenterad text av Topelius och drygt 400 sidor inledningar.¹¹ Med samma produktionstakt som nu kommer merparten av Topelius verk att vara utgivna 2025.

Avsikten med textkritiska utgåvor är att de ska aktualisera författarskapet, användas för nya översättningar och generera ny forskning. Topelius levererar material för forskning inom många discipliner: litteraturvetenskap, historia, lärdomshistoria, socialhistoria, språkhistoria – med flera. Överhuvud kommer utgåvan att fördjupa kännedomen om Topelius *œuvre*, mycket har nämligen aldrig tryckts om sedan det ingick i *Helsingfors Tidningar*: följetonger, kåserier, artiklar, bokanmälningar och nyhetsmaterial. Hans föreläsningar har använts av forskningen, men de tusentals sidorna har inte publicerats tidigare. Utgåvan av föreläsningarna kommer 2017 och reviderar uppfattningen om Topelius snäva inställning till upplysningen och Gustav III.

Topelius var oerhört produktiv. Till någon del beror det på att han kunde systematisera. Han gjorde till exempel upp ett register över innehållet i de populära Leopoldinerbrevet som han kunde konsultera för att undvika upprepningar. Topelius återanvände också material. Texten till

¹¹ Texten i den enbart digitalt utgivna korrespondensen och i bildverken i stort format har omräknats till normalsidor i de tryckta böckerna. Antalet publicerade kommentarer är knappt 10 000 och antalet publicerade personposter med levnadsår och kort beskrivning är ca 2 500.

bildverket *En resa i Finland* skrev han parallellt med *Boken om Vårt Land* i början av 1870-talet. I båda tar han upp samma ämnen och använder liknande formuleringar, alltsammans hade han tidigare behandlat i *Finland framställt i teckningar* på 1840-talet och i föreläsningar på 1860-talet.¹²

Topelius korrespondens med förlag och översättare är utgiven.¹³ De drygt 1000 breven blir en exposé över förlagsbranschen i Finland och i någon mån också Sverige, med många internationella utblickar. Topelius brevväxling är över huvud intressant, för hans korrespondenter är socialt och bildningsmässigt olika, med varierande språkliga färdigheter. Utgåvan av korrespondensen blir en fulltextresurs som gör det möjligt att studera språket i bruk. Breven ger inblickar i 1800-talets vardag och tidens frågor, inte minst breven från Topelius intelligenta och kloka mor som följde med händelserna både i lokalsamhället och i pressen. På sikt bidrar materialet i hela utgåvan i kombination med sökbarheten till en mera mångfacetterad uppfattning om Topelius och till nya aspekter på Finlands 1800-tal.¹⁴

Utgivna delar 2010–2015:

Ljungblommor, utg. Carola Herberts under medverkan av Clas Zilliacus, ZTS I, SSLS 742, 2010 [till den digitala utgåvan](#)

Finland framställt i teckningar, utg. Jens Grandell och Rainer Knapas, ZTS XII, SSLS 747, 2011 [till den digitala utgåvan](#)

Noveller, utg. Pia Forssell, ZTS IV, SSLS 770, 2012 [till den digitala utgåvan](#)

En resa i Finland, utg. Katarina Pihlflyckt, ZTS XIII, SSLS 775, 2013 [till den digitala utgåvan](#)

Hertiginnan af Finland och andra historiska noveller, utg. Pia Forssell under medverkan av Matti Klinge och Anna Movall, ZTS V, SSLS 782, 2013 [till den digitala utgåvan](#)

Zacharias Topelius korrespondens med förlag och översättare, utg. Carola Herberts, ZTS XX, 2015 [till den digitala utgåvan](#)

[till den digitala utgåvan = länk till resp. utgåva]

Utkommer 2016–2018:

Dagböcker 1832–1840

Föreläsningar 1854–1866

Naturens bok och Boken om Vårt Land

Nya blad och Ljung

Zacharias Topelius korrespondens med föräldrarna

Fältskärens berättelser

Läsning för barn

¹² Se Katarina Pihlflyckts inledning till Topelius, *En resa i Finland* 2013 http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=13#itemId=13_1§ionId=ch4&column=1

¹³ *Zacharias Topelius korrespondens med förlag och översättare*, utg. av Carola Herberts 2015 http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=15#itemId=15_1108&collectionId=1&column=1

¹⁴ Det redaktionella arbetet är ett teamwork. Det är också fallet med artikeln. Redaktörerna Jens Grandell, Carola Herberts, Anna Movall och Katarina Pihlflyckt samt e-redaktören Johan Kylander tackas för synpunkter och statistik.

KÄLLOR

- Björklund, Kim och Petra Söderlund 2011: "Andra generationens elektroniska utgåvor – Selma Lagerlöf-arkivet och Zacharias Topelius Skrifter." I Pia Forssell och Carola Herberts (red.), *Digitala och tryckta utgåvor. Erfarenheter, planering och teknik i förändring*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 755. Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer, Skrifter 9. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Forssell, Pia 2009: "Fältskärens förvandlingar. Romanens väg från följetong till textkritisk utgåva." I Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell och Petra Söderlund (red.), *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*. Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer, Skrifter 8. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet.
- Klinge, Matti 2014: *Pinaatti ja Saint-Simon: Päiväkirjastani 2013–2014*. Helsinki: Siltala.
- Lappalainen, Päivi 2007: "Zacharias Topeliuksen Hertiginnan af Finland -romaanin variantit ja niiden suomennokset." I H. K. Riikonen (päätoim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. SKST 1112. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Topelius, Zacharias 2010: *Ljungblommor*, utg. av Carola Herberts under medverkan av Clas Zilliacus, *Zacharias Topelius Skrifter (ZTS) I*, SSLS 742. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet till den digitala utgåvan
- Topelius, Zacharias 2013: *En resa i Finland*, utg. av Katarina Pihlflyckt, ZTS XIII, SSLS 775. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet till den digitala utgåvan
- Topelius, Zacharias 2013: *Hertiginnan av Finland och andra historiska noveller*, utg. av Pia Forssell under medverkan av Matti Klinge och Anna Movall, ZTS V, SSLS 782. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet till den digitala utgåvan
- [Topelius, Zacharias] 2015: *Zacharias Topelius korrespondens med förlag och översättare*, utg. av Carola Herberts, ZTS XX. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet till den digitala utgåvan
- Z. Topeliuksen juhluvuoden toimikunnan raportti – Z. Topelius jubileumsår 1998 1999: Rapport avgiven av kommittén för Z. Topelius jubileumsår, utarbetad av Raija Majamaa. Kommittébetänkande 1999:2. Helsinki: Yliopistopaino.

Författare

Pia Forssell, fil. dr, huvudredaktör och Märtha Norrback, fil. mag., redaktionschef, Svenska litteratursällskapet i Finland, Zacharias Topelius Skrifter (pia.forssell[at]sfs.fi, martha.norrback[at]sfs.fi)

ARVOSTELUT RECENSIONER

MIKA HALLILA

Puolikuvassa suomalainen romaani

**Vesa Haapala & Juhani Sipilä (toim.): Kiviaholinnassa. Suomalainen romaani.
Helsinki: BTJ Finland Oy, 2013. 414 s.**

Kiviaholinnassa kirjallisuuden ja kulttuurin tutkijat analysoivat suomalaisia romaaneja. Valtaosa tekijäjoukosta on Helsingin yliopistosta, mikä selittyy teoksen juhlakirjaluonteella: 60 vuotta täyttäneen professori Jyrki Nummen ystävät, oppilaat ja kollegat ovat kirjoittaneet teoksen artikkelit. Kokoelma on nimetty kirjallisuutemme kovan kansallisen kolmiyhteyden mukaan, mutta nimi viittaa samalla Nummen tutkijanlaatuun ja tuotantoon.

Vuonna 2013 ilmestyneen teoksen ovat toimittaneet Vesa Haapala ja Juhani Sipilä. Teoksessa on kolme osastoa, joissa kussakin seitsemän artikkelia. Kaksikymmentäyksi artikkelia on näin jaettu tasamääriin kirjallisten aikakausien ja historiallisen kronologian mukaan. Rakenne on mukavan tasapainoinen, ja huolellinen toimitustyö sujuvoittaa monisatasivuisen kokoelman lukemista.

Johdannossa toimittajat hahmottavat lyhyesti romaanilajin teoreettisia peruskysymyksiä ja lajin historiallista asemaa Suomessa. He nimeävät suomalaisromaanille kuusi suurta temaattista aluetta, joihin teoksen artikkelien aiheet eri tavoin nivELYVÄT. Nämä ovat ”kansakunnan kirjoittaminen”, ”sotien ja yhteiskunnallisten häiriötilojen aiheuttamat traumat”, ”yhteiskunnallinen – poliittinen ja eettinen – analyysi”, ”uskonnon ja eksistentiaalisten kysymysten pohdinnat”, kansankuvaus ja sen muuttuminen ihmiskuvaukseksi modernismissa ja ”kysymys romaanin viestimisen tavasta ja muodosta” (s. 11–13). Johdannon tavoitteena lienee ollut luoda teoskoherenssia, löytää erilaisista artikkeleista yhtymäkohtia ja suomalaisesta romaanista yhteisiä temaattisia alueita 1800-luvulta tähän päivään.

Ei voi kieltää, etteivätkö toimittajien esittämät laajat yleistyksiset tavoittaisi joitakin suomalaisen romaanin yhteisistä merkityksistä, mutta kuinka hyvin ne kuvaavat koko lajia ja perinnettä, on monimutkaisempi kysymys. Tähän kysymykseen *Kiviaholinn*a ei anna tyydyttävää vastausta, sillä kovin tasapuoliseen suomalaisen romaanin tradition käsittelyyn teoksessa ei ole päästy – kenties siihen ei ole edes pyritty. Teos ei tuo esiin laaja-alaisesti sen enempää suomalaisen romaanin lajia ja poetiikkaa kuin historiallisia kehityslinjojakaan. Kokokuvan sijasta lukijalle tarjotaankin romaanitaiteemme puolikuvaa. Puolittaisuus näkyy jo otsikon suhteessa sisältöön: Missä on Väinö Linnan tuotantoa käsittelevä artikkeli? Miksi kuusi artikkelia eli lähes kolmasosa koko teoksesta on Kilven, Viidan ja Vartion romaaneista? Teoksen nimeksi sopisi vallan hyvin myös *Kilpiviitavartio!* Onko käsiteltävänä oleva nykykirjallisuus valittu suhteessa Kiven, Ahon ja Linnan perintöön, sen myötä- tai vastavirtaan, ja miten – ja jos ei ole, niin suhteessa mihin? Suurta linjaa, yhteistä ideaa artikkelien välillä eivät muodosta Kivi, Aho ja Linna; teoksen nimi johtaa harhaan. Tämä ei kuitenkaan ole mielestäni suuri ongelma, sillä tätä teosta kannattaa katsoa toisesta tulokulmasta, yksittäisten artikkelien tasoa arvioiden.

*Kiviaholinn*assa kokonaisuus on vähemmän kuin osiensa summa, mutta osat ovat itsessään paljon. Teoksen ansiokkuus onkin sen yksittäisissä, briljanteissa artikkeleissa. Voin sanoa lukeneeni jokaisen mielelläni ja jotakin uutta saaden. Oppineisuuden, asiantuntemuksen ja analyysitaidon määrä ja myös laatu on koko teoksen vahvuus. Kaikki kirjoittajat hallitsevat aihepiirinsä vahvasti. Teos ei siten ole erityisen epätasalaatuinen, mutta kokonaisuutena se on epäkoherentti. Tästä ongelmasta johtuen artikkelit ovat parhaimmillaan, kun ne lukee itsenäisinä yksittäistutkielminä, samaan tapaan kuin usein on tarpeellista lukea tieteellisten aikakauslehtien artikkeleita – omia suosikkeja suosien, omia (tutkimus)intressejä tukien. Ennen kaikkea ne hyödyttävät varhaisemmasta suomalaisesta kirjallisuudesta kiinnostuneita, keskittyöhän valtaosa artikkeleista paljon tutkittuihin romaanin klassikoihin ennen ja jälkeen talvi- ja jatkosotien.

Teoksen artikkeleissa kohtaavat uusi ja vanha; niissä elävät rinta rinnan tutkimuksen nykyparadigmojen uudet lähetysmistavat ja klassikoiden omista tutkimuserinteistä kumpuavat ongelmanasettelut. Neljätoista ensimmäistä romaaniaanalyysia käsittelevät klassisia suomalaisprosaisteja, joiden tutkimisessa herättää kunnioitusta jo yksin se, että pystytään tuomaan esiin jotain uutta. Näistä ainakin Lassilan (Untolan) ja Huovisen kanssa painiskelevilla tutkijoilla on myös selvästi vielä monta uutta erää edessä.

Koska suosittelen *Kiviaholinn*aa nautiskeltavaksi itsenäisten hyvien artikkelien kokoelmana, todettakoon, että omat artikkelisuosikkini löytyvät Irma Perttulan *Kuolleista heränneen* innovatiivisesta analyysistä, Helena Ruuskan *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin mainioista nimipohdinnoista, sekä Jyrki Nummen *Talvisota*-kirjoituksesta, joka on syvälinen romaanin kerronnan, tyylin ja arvojen analyysi suhteessa vastaanoton kysymyksiin ja kontekstiin. Uudemman romaanin käsittelyssä mielestäni

erinomaisia ovat Saija Isomaan taitavasti useita romaaneja analysoiva artikkeli, jossa käsitellään kaltoinkohdellun lapsen hahmoa ja kertojuutta, sekä Vesa Haapalan elegantti ja äärimmäisen tarkkanäköinen ja -lukuinen analyysi Antti Hyryn *Aitasta*.

Teos on klassikkopainotteinen, eikä se katso tarkasti nykyaikaa. Seitsemässä artikkelissa käsitellään *nykyaikaisia* romaaneja Tuurista dekkarimainintoihin, mutta varsinaiset *nykyromaanit* ja niiden teemojen analyysit jäävät kalvakoiksi klassikoiden ja tradition käsittelyn rinnalla. Esillä ei ole yhtään postmodernistista romaania. Postmodernismia kuitenkin kommentoidaan kahdessa kohdin, ensin johdannossa ja sitten Sari Salinin artikkelissa, jossa käsitellään Sofi Oksasen *Stalinin lehmiä*. Johdannossa ihmetellään, miksei kokoelmaan tullut yhtään postmodernistista romaania tutkivaa artikkelia. Syyksi epäillään sitä, että postmodernismia on jo tutkittu paljon ja että suomalainen romaani on niin realismivoitoinen. Mutta entäpä jos syy onkin siinä, että Suomessa on vain vähän postmodernismia, koska sen keinoja ja ideoita sulautettiin suomalaisen kirjallisuuden kontekstiin ja omaksuttiin nykykirjallisuuteen vain osittain ja muuksi muunnellen? Näin ainakin itse sen nykyisin ymmärrän.

Salinin artikkelissa esitetään, että suomalainen postmodernismi on ”väsähtänyt” ennen kuin se on oikein kunnolla syntynytkään. Suomalaisessa romaanissa olisi näin muuta uutta ja pirteämpää meillä, sillä Salinille Sofi Oksasen tuotanto edustaa ”uutta realismia”. Salinin väitteet ovat periaatteessa hyviä ja kiinnostavia, mutta valitettavasti molemmat, postmodernismi ja uusi realismi, ovat artikkelissa turhan kursorisesti – vaikkakin oikein vauhdikkaasti – käsiteltyjä ja niiden maininta herättää lopulta enemmän kysymyksiä kuin se, jos ne olisivat jääneet maininnatta. Molemmat käsitteet ja niihin liittyvät ongelmat kaipaavat reippaasti kattavampaa käsittelyä ja pohdintaa. Mikä tekee Oksasesta ja nykyrealismista varsinaisesti ”uutta” ja missä mielessä? Entä mikä on postmodernismin suhde suomalaiseen nykyromaaniiin? Ja niin edelleen.

Jo pari vuotta kirjamarkkinoilla ollut *Kiviaholinn*a on ollut näkyvästi esillä arvosteluissa, myös päivälehdissä. Toivottavasti lukijatkin ovat löytäneet sen. Minulle teos näyttäytyi klassikkopainotteisena yksittäisten artikkelien rykelmänä, enkä kykene näkemään siinä suomalaisen romaanin historian linjojen ja suuntien kartastoa. Tällaisena ryppäänä teos on kuitenkin arvokas. Siitä löytyy suomalaisen romaanin puolikuva, uutta ja relevanttia tietoa muutamista kirjailijoista ja romaaneista niin kirjallisuuden tutkijoille ja opiskelijoille kuin muillekin suomalaisesta romaanista kiinnostuneille.

Kirjoittaja

*Mika Hallila, FT, dosentti, Suomen kirjallisuuden ja kulttuurin vierailuva professori, Uniwersytet Warszawski
(m.hallila[at]uw.edu.pl)*

OUTI OJA

Uusi perusjohdatus kirjallisuuden analyysiin

Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.): Johdatus kirjallisuusanalyysiin. Helsinki: SKS, 2013. 418 s.

Aino Mäkikallin ja Liisa Steinbyn toimittama muhkea oppikirja *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* perehdyttää kirjallisuuden analyysissa käytettävien keskeisten käsitteiden käyttöön ja tuntemukseen. Teos täydentää ja päivittää niitä tietoja, joita kirjallisuuden opiskelijat ovat aiemmin pöntänneet kirjallisuuden oppiaineen peruskursseilla sellaisten teosten opastamina kuin esimerkiksi *Runousopin perusteet* (1990), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* (2001), *Lentävä hevonen – välineitä runoanalyysiin* (2007) tai tuoreimpana *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (2010).

Monien kirjallisuuden opiskelijoiden käsissä kuluneiden Lea Rojolan ja Lasse Koskelan *Lukijan ABC-kirjan* tai Terry Eagletonin *Kirjallisuusteorian* kaltainen teos *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* ei ole. Kuten toimittajat jo saatesanoissaan toteavat, kyseessä ei ole oppikirja, joka esittelisi kirjallisuudentutkimuksen erilaisia teoriasuuntauksia, vaan teos, jossa pyritään tutustuttamaan lukija kolmen suuren päälain – kertomakirjallisuuden, lyriikan ja draaman – käsitteistöön. Kirjan lopussa käsitellään lyhyesti vielä sitä, mitä kirjallisuusanalyysi teoksen tekijöiden mielestä on.

Johdatus kirjallisuusanalyysiin jakautuu neljään isoon päälukuun. Niistä ensimmäisessä, joka on nimeltään ”Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus”, toinen kirjan toimittajista, professori Liisa Steinby esittelee kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen luonnetta. Kolme muuta päälukua on omistettu kirjallisuuden päälajeille: kertomakirjallisuudelle, lyriikalle sekä näytelmäkirjallisuudelle eli draamalle. Kuten Steinby avausosassa määrittelee, teoksen käsitys kirjallisuudesta on vahvasti tekstuaalinen.

Suurimman kirjoittajapanoksen kirjaan on antanut Steinby. Kertomakirjallisuuden osuudesta eli käytännössä johdatuksesta narratologiaan vastaavat hänen lisäksi Aino Mäkikalli ja Markku Lehtimäki, kun taas lyriikkaa erittelevät Steinby, Vesa Haapala, Siru Kainulainen ja Katja Seutu. Draamasta ovat Steinbyn ohella kirjoittaneet Katri Tanskanen, Hanna Meretoja ja Marja-Leena Hakkarainen. Kuten listasta voi havaita, seitsemästä kirjoittajasta suurin osa tulee Turun yliopistosta, mutta mukaan on saatu tutkijoita myös Joensuusta, Tampereelta ja Helsingistä.

Kirjan avausosassa ”Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus” Liisa Steinby johdattelee lukijat sekä kirjallisuudentutkimuksen käsitteeseen että kirjallisuuteen kulttuurisesti ja historiallisesti määräytyneenä terminä. Esittelystä välittyy näkemys, jonka mukaan kirjallisuuden analyysi ei ole pelkästään yksittäisten käsitteiden soveltamista kaunokirjalliseen tekstiin vaan kokonaisvaltaista toimintaa, jossa pitää ottaa huomioon niin tekstin rakenteelliset ja sisällölliset piirteet kuin ilmestymisajan kontekstikin.

Toisessa osassa käsitellään narratologian käsitteistöä sekä kertomakirjallisuuden lajeja, joista esitellään erityisesti eeposta, romaania ja novellia. Osion alkupuolta vaivaa käsitteiden runsaus. Erityisesti kertomisen analyysi -alaluvun sisältö runsaine käsitteistöineen voi olla perusopinto-opiskelijoille haastava. Teoksen kolmas osa keskittyy lyriikkaan: se lähtee liikkeelle lyriikasta kirjallisuushistoriallisena ilmiönä ja käsittelee kronologisesti lyriikan kehittymistä länsimaissa antiikista aina 2000-luvulle saakka. Historiallisen katsauksen jälkeen runon mitan ja rytmin analyysi, kuvallisuus sekä runon puhetilanteet esitellään perinteiseen tapaan.

Neljännessä osassa aiheena on draama. Lajin historia esitellään lyriikan tavoin antiikista lähtien, ja sen jälkeen perehdytään analyysin peruskäsitteisiin (rakenne, juoni, juonien tyypit, henkilöahmot, dialogi, aika ja tila). Luvun päättää Marja-Leena Hakkaraisen koostama esitys postdraamallisesta teatterista, johon draaman analyysin perinteiset käsitteet eivät enää päde.

Kirjan artikkeleita tuntuu yhdistävän ajatus siitä, että kaunokirjallinen teksti – kuului se mihin tahansa lajiin – on aina osattava suhteuttaa päälajiinsa ja myös historialliseen kontekstiinsa. Historiallisen kontekstin merkityksestä kertoo se, että jokainen pääluvuista alkaa lajin kirjallisuushistoriallisella esittelyllä. Kontekstuaalinen lähestymistapa näkyy toisinaan pikkutarkkana nippelitietona. Kirjallisuuden tarkasteleminen ilmestymisaikaansa vasten on positiivista, mutta siitä aiheutuu ongelmia. Esimerkiksi lyriikan kohdalla eri ismit esitellään peräkkäin, mistä kirjan ensisijainen kohdelukija – perustutkintotason kirjallisuuden opiskelija – saattaa päätellä, että yksi ismi kumoaa toisen.

Eri päälajien esittelyt ovat melko irrallaan toisistaan, vaikka ajoittain viitataankin yhdistäviin tekijöihin. Liiallisen laveuden välttämiseksi tällainen rajaus on ymmärrettävä. Mielenkiintoisia lisänäkökulmia olisi kuitenkin tarjonnut esimerkiksi sen tarkastelu, miten narratologian käsitteistöä voidaan käyttää muiden kirjallisuuden päälajien analyysissa.

Olen käyttänyt *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* -teosta omassa opetuksessani Tukholman yliopistossa Suomen kirjallisuushistorian kurssilla, johon on liittynyt myös kirjallisuuden päälajien perusanalyysia. Teos on antanut erityisesti draaman opetukseen hyvän käsitteellisen kertauksen ja jäsentelyn, vaikka jäin kaipaamaan vielä vahvempaa näkemystä draamasta performanssina. Teoksessa keskitytään nimenomaan kirjoitettuihin teksteihin, mutta draamaluvussa yhteyttä kirjoitettujen ja esitettyjen tekstien välillä olisi voinut avata enemmän. Käytännössä havaitsin, että peruskurssin ruotsinsuomalaisille opiskelijoille, joiden kielitaito ei aina ole suomenkielisen tasolla, kirjan peruskäsitteistö oli liian haastavaa. Esimerkiksi kertomakirjallisuuden peruskäsitteistön opettamisessa *Runousopin perusteet* on konkreettisuudessaan toimivampi, vaikka siitä puuttuu jälkiklassisen narratologian näkökulma.

Johdatus kirjallisuusanalyysiin ei käsittele konkreettista kirjallisuusanalyysin tekemistä ja kaunokirjallisen tekstin tulkitsemista niin painottuneesti kuin voisi olettaa sen tekevän. Haapalan kirjoittamassa runouden osuudessa kerrotaan (sinänsä asiantuntevasti) siitä, mitä

erilaiset runouden ismit (dadaismi, surrealismi, modernismi jne.) ovat, ja niistä annetaan asiallisia ja havainnollistavia esimerkkejä. Sitä, mihin runouden piirteisiin lukijan tulisi kiinnittää huomiota, kun hän lukee runoutta historiallisesti kontekstualisoiden, ei kuitenkaan käsitellä. Onko runouden analysoiminen sitä, että yksittäistä runoa tarkastellaan jotakin ismiä vasten? Orientoitumisen ongelma vaivaa mielestäni *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* -teosta laajemminkin. Mitä tekee lukija kaunokirjallista tekstiä analysoidessaan? Mihin hänen tulisi kiinnittää huomiota? Tällaisia kirjallisuusanalyysin konkreettisia kysymyksiä olisi kirjan johdannossa tai aloitusluvussa voinut nostaa esille.

Äidinkielen ja kirjallisuuden opettajilta olen kuullut positiivisia kommentteja teoksesta ja etenkin sen draamaosasta. On ilmeistä, että Mälikallin ja Steinbyn toimittama teos on eritoten draaman käsitteistön osalta paikannut alan kirjallisuuden puutteita. Runouden ja kertomakirjallisuuden osalta teos tarjoaa sopivasti tarkennuksia aiempiin opuksiin.

Kirjoittaja

Outi Oja, FT, universitetslektor i finska, Stockholms universitet
(outi.oja[at]finska.su.se)

SIRU KAINULAINEN

Modernismin runsaudensarvi

Tuula Hökkä: Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1341. Helsinki: SKS, 2013. 442 s.

Vaikka uutta modernismitutkimusta on ilmestynyt (esim. Vesa Haapalan, Anna Hollstenin ja Tuulia Toivasen artikkelit antologiassa *Työmaana runous. Runudentutkimuksen nykysuuntauksia*, SKS 2012), on suomalaisen runouden modernismi edelleen osin tutkimatonta maaperää. Siksi on hyvä kysellä, millaista modernismi kokonaisuudessaan on ollut. Tätä kysymystä tarkastelee runudentutkija Tuula Hökkä naisrunoilijoiden poetiikkaa käsittelevässä kirjassaan.

Modernistisia väyliä aukoneet ja tutkimuksen varjoon jääneet naispoeetat ovat olleet Hökän kiinnostuksen kohteena pitkään. Jo Hökän vuonna 1991 ilmestynyt, Eeva-Liisa Manneria keskittynyt väitöskirja käsitteli osittain 1940-luvulla aloittaneita naisrunoilijoita. Laajasti käy-

tössä oleva *Suomen kirjallisuushistoria 3* -teos (SKS 1999) sisältää Hökän laatiman osuuden sotienjälkeisestä modernismista.

”Miten ja missä kunkin lyyriinen naisääni puhuu”, Hökkä kysyy *Tuoksuville vuorille* -kirjansa alkajaisiksi. Hänen tavoitteenaan on ”kartuttaa tietoa suomalaisen runouden uudistumisesta ja näiden naislyyrikoiden merkityksestä siinä, heidän poetiikastaan ja kirjoittajantiestään”. Hökän kirja keskittyy Helvi Hämäläisen (1907–1998), Sinikka Kallio-Visapään (1917–2002) ja Tyyne Saastamoisen (1924–1998) tuotantoon 1940-luvulta 1960-luvun alkupuolelle. Sen ohella kirjassa käsitellään muitakin runoilijoita kuten Manneria ja sellaisia laaja-alaisia kirjoittajia kuten Mirjam Tuomista (1913–1967). Hökkä ei tyydy käsittelemään vain sotienjälkeistä modernismia vaan aloittaa aiheellisesti vuosisadan alusta. Ensimmäinen luku ”Kahden kielen modernismit” kartuttaa tietouttamme suomalaisen runouden modernismista. Hökkä luo katseensa erityisesti Edith Södergranin (1892–1923) vaikutukseen.

Erityishuomion kohteena Hökän kirjassa on Hämäläisen, Kallio-Visapään ja Saastamoisen monilajisuus sekä kytkökset suomenruotsalaiseen modernismiin ja kansainvälisiin taidevirtauksiin. Mainitut naiskirjoittajat suhtautuvat modernismiin omilla tavoillaan ja luovat sitä osin uusiksi; he ovat kääntyneet kielen monin keinoin lukijoihin päin – ja siksi heidät on usein suljettu pois ahtaasti määritellystä modernismipiiristä. Tätä näkemystä valottaa osaltaan Leena Kirstinän kirjoittama *Kunnas-elämäkerta Sateessa ja tuulessa – Kirsi Kunnas* (WSOY 2014).

”Modernismin lyriikkaan on liitetty pikemminkin älyllisyys, reflektio, kontrolli, tarkkuus mieluummin kuin kielellinen leikki, äänteellisyys, naivismi, tunteitten ja ilmaisun spontaanisuus”, kirjoittaa Tuula Hökkä. Tästä syystä moni naisrunoilija sai tuta olevansa ”vanhan” ja ”uuden” runon välimaastossa joutuessaan joidenkin 1950-luvun kriitikoiden kynsiin. Näkemys juurtui oudon pitkäksi aikaa suomalaiseen kirjallisuushistoriaan. Toisaalta, mihin Hökkä myös kiinnittää huomiota, arki ja arjen elementit olivat läsnä monen naislyriikon runoissa tukevasti jo ennen 1960-lukua.

Tuula Hökän tutkimuksen ytimessä on pyrkimys tuoda kirjallisuushistorian vakiinnuttaman käsityksen rinnalle uudenlainen tapa lukea. Hökkä asettaa erilaisia tekstejä rinnakkain ja etsii vähemmän huomioituja painotuksia. Esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin (1921–1995) kriitikontyö toimii hyvänä esimerkkinä kirjan tuoreista avauksista. Helvi Hämäläisen kuvataidemieltymykset ja hänen erityinen ”romanttinen moderninsa” sekä draama- ja proosateokset saavat seikkaperäisen selostuksen. Samoin kokeellisen ja filosofisesti virittyneen, kielteisiäkin tunteita hyödyntäneen Sinikka Kallio-Visapään toiminta kuvataidekriitikkona ja esseistinä tuodaan näkyviin. Tutkimuksessa uutta on myös ranskalaiseen kirjallisuuteen perehtyneen ja proosan ja runon vuorovaikutuksesta kiinnostuneen Tyyne Saastamoisen esittelemisen kokeellisen proosan kirjoittajana ja proosarunon uudistajana. Tuula Hökän vakuuttavan ja perustellun näkemyksen mukaan kirjoittaminen oli näille naisille kokonaisvaltaista ja elämyksellistä. Kirjassa hyödynnetty aineisto on pitkälti aiemmin tutkimatonta, ja siinä on mainiota lähdeaineistoa runsaasti.

Hämäläistä, Kallio-Visapäättä ja Saastamoista käsitteleviä päälukuja haittaa jossakin määrin jäsentymättömyys, joka näkyy aineiston selostamisena. *Tuoksuville vuorille* sisältää kokonaisuudessaan runsaasti kiinnostavaa informaatiota, paikoitellen tulvaksi asti.

Päättävä luku ”Naisääniä modernismin runoudessa” on antoisa, koska siinä päästään syvempiin merkitystasoihin aineiston kavetessa. Luvussa myös avataan ”lyyrisen äänen” käsitettä, vaikka sitä ehkä olisi odottanut jo alussa. Käsite kuvastaa käsiteltyjen naisrunoilijoiden tekstuaalisia ääniä, ja lyyristä ääntä voisi hyvinkin ajatella käsitteellisesti äänenä, joka esiintyy myös proosa- ja asiateksteissä. Se saattaisi soveltua myös monilajisen tekstuaalisen äänen tutkimukseen.

Yhteistä *Tuoksuville vuorille* -kirjassa käsiteltyjen naiskirjoittajien äänille on kirjassa vähitellen kehkeytyvän ajatuksen mukaan apostrofisuus, poissaolevan puhuttelu. Puhuttelun kohteita lähestytään erilaisin tuntein, asentein ja kielellisin keinoin. Kiinnostava johtopäätös on, että niin Kallio-Visapään, Saastamoisen, Tuomisen kuin Mannerinkin runoudessa suuntaudutaan pois päin minuudesta, mikä ilmenee runojen ei-minänä, minän yleisyytenä ja minättömyytenä. On siis korkea aika luopua käsityksestä, jonka mukaan modernismi tarkoittaa itseensä kietoutuvaa keskuslyriikkaa.

Kirjan loppuviitteistö näyttää Hökän lukutavan teoreettiset lähtökohdat. Lukutapa painottaa jonkin verran kohdetekstien semanttista sisältöä. Tästä seuraa, että runojen ”ideat” nousevat keskiöön, vaikka rytmiset ja muut ilmaisun keinot ovatkin mukana. Aivan kirjan loppuksi Hökkä luonnehtii käsittelemiensä naisrunoilijoiden poetiikkojen paikantuvan rytmiltään vapaaseen kirjoitukseen, joka rinnastuu lauluun ja puheluun. Tämä on sangen hedelmälliseltä tuntuvat näkemys, jonka senkin olisin mieluusti lukenut jo kirjan aluksi ja joka olisi tarjonnut välineitä kirjan jäsennykseen.

Tuula Hökkä keskittyy naisrunoilijoihin, mutta onko tällainen jako relevantti? On sikäli, että 50-lukulaisuudesta ylläpidetty näkemys on ollut omiaan syrjimään naisrunoilijoita. On siis syytä tarkastella heitä myös erikseen, varsinkin koska juuri monilajisuus kuten vaikkapa naistenlehtiin kirjoittaminen on nähty marginaalisena ”oikean” runoilijakuvan kannalta. Sikäli jako ei ole relevantti, että myös monet miesrunoilijat ovat kirjoittaneet monilajisesti ja lyyrisellä äänellä, joka problematisoi sukupuolta sisällöllisesti ja ilmaisun keinoin. Aaro Hellaakosken *Jääpeilin* isähahmot ovat unohtumattomia ja rytmiltään varioivia, Uuno Kailaan pallokentän laidan poika on eleetön klassikko ja Lauri Viidan miehet esiintyvät maagisen rytmikkäästi. Ja kuten Tuula Hökkä kirjoittaa: ”Björlingin dada, Hellaakosken kirjainrunot ja ruumiin rytmit, Viidan nonsenssi, Mannerin ja Kunnaksen äännekuviot ja lallatukset kantoivat avantgarden runokielen materiaalistamisen ja äänellisyyden ainesta ja muistoja läpi vuosikymmenien 1960-luvun lyriikkaan.”

Tuoksuville vuorille -kirjan teksti haastaa lukijan. Kirjoituksen syntaksi on vaihtelevaa, yhtäältä tiiviisti pakattua, päälauseiden rytmittämää tietotykytystä, toisaalta epälineaarista, aavistelevaa ja kompleksista. Hökän

kirja täydentää kirjallisuushistoriaa ja antaa virikkeitä sotienjälkeisen naislyyrikoitten uusia uria aukoneen tuotannon ja edelleen kiinnostavan modernismin lisätutkimukseen. Runsaudentarvi on avattu! Toivottavasti opiskelijat ja tutkijat tarttuvat sen antiin.

Kirjoittaja

Siru Kainulainen, dosentti, Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto
(sirkai[at]utu.fi)

ÅSA ARPING

Spännande metaberättelse om seglivade myter inom Södergran-forskningen

Agneta Rahikainen: Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergranbilden. Helsingfors: Helsingfors universitet, 2014. 269 s.

Berättelsen om författares liv och verk inbjuder till särskilda typer av berättande där relationerna mellan liv och verk, eller för all del mellan verk och död, uppträder i ett begränsat antal varianter. Någon med en Vladimir Propps känsla för systematik kunde kanske räkna ut i vilka transformationer författarbiografen materialiseras.

En annan rysk formalist, Boris Tomasjevskij, har myntat begreppet *biografisk legend*, som fångar hur biografen byggs upp av en räckta anekdotiska "mikro-narrativ" eller *biografem* (det senare begreppet är myntat av Roland Barthes), där centrala händelser återkommer och traderas i likartade versioner. Den biografiska legenden innebär ofrånkomligen ett möte mellan fakta och tolkning. Författarbiografen som framställningsform, som genre, uppvisar också starkt fiktiva drag, där den tuberkulösa eller suicidala baklängsläsningen (bilden av döden/dödsorsaken styr tolkningen av livet) och den barndomstraumatiska bakifrånläsningen (bilden av barndomen styr tolkningen av livet) hör till de mönsterbildande.

Då dessa författarbiografiska berättelser rymmer en hel del litteraturpolitik bildar de en tacksam utgångspunkt för motröster och revisioner – och för nya berättelser, som på ett metaplan undersöker och avslöjar övrigas blottor och försanthållanden. Agneta Rahikainens avhandling *Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergranbilden*, är en sådan metaberättelse. Underrubriken pekar mot

studiens metodiska huvudfokus, hämtat från biografiforskaren Michael Bentons studier kring hur myter uppkommer och muteras över tid. Ett annat centralt verktyg har hämtats från Petra Broomans Hayden White-inspirerade användning av "associativa ordfält" eller "strings", där frekvent återkommande ord eller fraser ställs samman för att avslöja underliggande stereotyper. Båda dessa redskap visar sig fruktbara i Agneta Rahikainens synnerligen systematiska och spännande studie över hur bilden av Södergran formuleras, förvaltas och förändras genom decennierna.

Rahikainen spårar livskraftiga felaktigheter tillbaka till själva urkällan och följer dem sedan genom den fortsatta litteraturhistoriska förmedlingsprocessen. Det hela startar i den samtida kritiken, reduceras ner ytterligare i minnesorden och de tidiga eftermälena, för att därefter med smärre variationer traderas i översiktsverk och nya studier kring författarskapet. Redan nekrologerna skrivna av Elmer Diktonius och Jarl Hemmer "uttalar det mesta av det som kommer att utgöra de mest livskraftiga myterna om Södergrans liv och diktning", skriver Rahikainen (s. 77). Och det är nu, tillägger hon, som den verkliga kampen om att rätt tolka och placera författarskapet startar, med Hagar Olsson och Diktonius som självutnämnda förvaltare. Här blir Södergran det missförstådda geniet, undantagsmänniskan och sierskan. Kanoniseringen och mytologiseringen är igång.

Den här metaberättelsen om skapandet av Edith Södergranbilden bär på en stark dramaturgi, med Gunnar Tideström i skurkrollen. Tideströms mönsterbildande biografi från 1949 likställer liv och verk, patologiserar, sexualiserar, exotiserar och styr in tolkningen mot det entydigt tragiska. Men även tidigare "apostlar" som Elmer Diktonius och Hagar Olsson sprider, visar det sig, en hel del desinformation som senare aktörer (bland dem just Tideström) plockar upp och reproducerar. I hjälterollen återfinns kvinnolitteraturforskningen under framför allt 1990-talet, med Ebba Witt-Brattström i spetsen.

Rahikainen navigerar med säker hand i materialet. Hon skriver medryckande och går in med nyktra och samtidigt kritiska kommentarer och tillrättalägganden. Hon inser att biografiskrivandet kräver ett visst mått av spekulation, samtidigt som hon insisterar på biografens förmåga att skilja på fakta och fiktion. Här finns spår av positivism, en tro på att om källäget bara var bättre – om inte centrala brev hade bränts – då skulle den sanna, avklarnade bilden träda fram. Jag tänker bland annat på den fylliga anteckningen ur kritikern Hans Ruins dagbok, som skildrar Edith Södergrans besök hos honom den 1 oktober 1917. Rahikainen upphöjer noteringen till "ett av de mest pålitliga vittnesmålen [...] eftersom det är nedtecknat följande dag", medan flertalet övriga dröjt flera decennier, "vilket förstås betyder att de inte är helt tillförlitliga". (s. 32).

Förutom att detta är en väl enkel distinktion är det rimligt att fundera över vem denna Edith Södergran var som så framfusigt navigerade i Helsingforsintelligentian – handlar det kanske snarare om "Edith Södergran", alltså om ett rolltagande? Rahikainen påpekar visserligen att

författaren deltog i mytbildningen kring sig själv, men i själva analyserna syns inte mycket av ett sådant performativt perspektiv.

Det förblir också en smula oklart varför forskaren i studiens början vill införliva en egen "kortbiografi", och framför allt vilken roll denna är tänkt att spela i helheten. För det är inte en enbart deskriptiv text; tvärtom går Rahikainen in med tydliga markeringar och tillrättalägganden. Därmed skriver hon också ofrånkomligen in sig själv i den mytologiseringsprocess hon föresatt sig att granska. Centrala biografem eller "strings" återfinns och vidareutvecklas också; sanatoriemiljön, den komplicerade väninnerrelationen till Hagar Olsson, Edith som den nya kvinnan som tar för sig och vet sitt värde. Rahikainen inser detta och placerar sig själv i Michael Bentons sista femte stadium i mytologiseringsprocessen, "den nutida biografens ambition att demytologisera genom att gå tillbaka till primärkällor och försöka skala bort alla mytologiska förhandsföreställningar". (s. 20). Det är uppfriskande att Rahikainen med hjälp av Benton i samma stund slår hål på det potentiellt naiva i ett sådant anspråk – myterna blir vi aldrig helt kvitt, därför kräver också varje tid nya biografier.

Det är knappast svårt att idag se bristerna i de programmatiskt biografisk-psykologiska läsningarna. Samtidigt kräver ett historiskt studium blick för olika typer av statusförändringar. Att Södergran i det tidiga eftermälet utnämndes till ett barn eller en sierska står visserligen inte högt i kurs i dagens estetiska klimat, men gjorde det då. Den tragiska hjälten vi nu betraktar som ett hjälplöst offer hade en annan potential för hundra år sedan. Här halkar den feministiska historieskrivningen lätt in i anakronismer.

Jag hade gärna sett en mer kritisk ingång i den kvinnolitterära revisionen av författarskapet. Även om denna "talking back" på många sätt innebar en välgörande nystart rymmer den också sina specifika typer av problem. Rahikainen är snabb med att hänga ut de forskare som inte tagit avstånd från Tideströms Södergranbild. Mot sin handledare Ebba Witt-Brattström är hon betydligt hovsammare och tillskriver denna "helt nya läsningar", dock utan att riktigt visa vari detta nya egentligen består.

Rahikainens avhandling inkluderar heller inte de mer samtida kontroverserna kring Södergrans författarskap. Jag tänker inte minst på den strid som rasade i svensk kulturoffentlighet 1997, kring Witt-Brattströms då nyutkomna bok *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse* i relation till Boel Hackmans licentiatavhandling "Diktens rum. Tradition och förnyelse i Edith Södergrans ungdomsdiktning" från året dessförinnan. Det är självfallet svårt för en doktorand att gå in i konflikter där handledaren är inblandad. Samtidigt hade det varit intressant att se hur kampen om och mytologiseringen kring författarskapet har fortsatt och ännu pågår.

Nu visar sig Agneta Rahikainens systematiska sätt att gå igenom receptions materialet nog så avslöjande och hennes resultat bör rimligen frammana självkritisk reflektion hos varje litteraturhistoriker. Och efter de senaste decenniernas produktiva kartläggningar av hur enskilda

kvinnliga författarskap behandlats i litteraturhistorieskrivningen börjar tiden kanske bli mogen för mer syntetiserande resonemang. Agneta Rahikainens ambitiösa avhandling om skapandet av Edith Södergranbilden bildar en mycket god grund till en sådan större berättelse.

Författare

Åsa Arping, universitetslektor, docent, Litteraturvetenskap, Göteborgs universitet
(asa.arping[at]lir.gu.se)

ELINA ARMINEN

Maanaisen tanssi

Toni Lahtinen: Maan höryävässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa. Helsinki: WSOY, 2013. 345 s.

Toni Lahtinen etsii tutkimuksessaan *Maan höryävässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa* tuoreita välineitä ymmärtää Mukan tuotannon avainteemoja. Mukan tuotanto on ollut viime vuosina vilkkaan uudelleenarvioinnin kohteena. Juha Ridanpään (2004), Leena Mäkelä-Marttisen (2008) ja Elina Armisen (2009) tutkimukset ovat nostaneet esiin Mukan tuotannon yhteiskuntakriittistä, romaanikerronnan keinoja koettelevaa ja pohjoista maisemaa aktiivisesti merkityksellistävästä puolta. *Maan höryävässä sylissä* jatkaa Mukan yhteiskuntakriittisten teemojen tarkastelua. Samalla Lahtinen kohdistaa huomion luonnon ja seksuaalisuuden teemoihin. Ne ovat paljolti määrittäneet kuvaa kirjailijan tuotannosta, mutta aiemmassa tutkimuksessa niitä ei ole tarkasteltu kovinkaan laajasti.

Tutkimuksessa *Maan höryävässä sylissä* tarkastelun keskipisteessä on Mukan tuotannossa toistuva metafora maasta naisena. Lahtinen osoittaa, kuinka maanaisen kuvissa risteävät käsitykset ihmisen, luonnon ja yhteiskunnan suhteista. Tutkimus laajenee myös muihin Mukan teosten luontosuhdetta jäsentäviin trooppeihin, kuten ihmissuteen, erämaahan ja apokalypsiin Siinä sovelletaan ekokriittistä ja kirjallisuushistoriallista näkökulmaa. Lahtisen lukutapa pohjautuu Greg Garrardin teoksessaan *Ecocriticism* (2004) esittelemään näkemykseen laajoista luonnon ja kulttuurin suhdetta jäsentävistä troopeista. Samalla hän suhteuttaa

Mukan teoksia 1960-luvun kirjallisuushistorialliseen kehukseen. Myös intertekstuaalisten suhteiden selvittämisellä on keskeinen sija. Mukan tuotannon taajat viittaukset aiempaan kirjallisuuteen, taiteeseen ja erilaisiin dokumenttiaineistoihin näyttäytyvät linkkeinä aikalaiskeskusteluihin ja luonnon esittämisen traditioon.

Lahtisen esitystavaltaan yleistajuisuutta tavoitteleva tutkimus tarjonnee antoisia lukuhetkiä sekä Mukkaan ja 1960-luvun kirjallisuushistoriaan perehtyneille että niitä vähemmän tunteville. Tutkimuksen tärkeänä ansiona on perusteellinen arkistotyö. Mukan koko kaunokirjallisen tuotannon lisäksi tarkasteltavana ovat kirjailijan lehtiartikkelit, julkaisemattomat käsikirjoitukset, kirjeet sekä muuta 1960-luvun dokumenttiaineistoa. Arkistoaineistojen perusteella Lahtinen avaa ansiokkaasti sitä, kuinka kirjailija itse jäseni työnsä merkitystä ja työsti samoja teemoja niin kaunokirjallisuuden, kuvataiteen kuin asiaproosankin keinoin. Erilaisten tekstien vuoropuhelusta syntyy tulkintoja Mukan tuotannon yhteyksistä pohjoissuomalaiseen kulttuuriradikalismiin, ydinsodan uhan herättämään levottomuuteen ja kirjasotien sähköistämään kirjalliseen elämään.

Trooppien analyysi toimii metodologisena välineenä hyvin, joskin tutkija käyttää paikoitellen käsitteitä trooppi ja metafora lomittain ja epätarkasti (esim. s. 26–30.) Metodi tekee tilaa Mukan unenomaiselle kuvakielelle ja samalla sitoo tulkintoja aikaansa. Sen avulla osoitetaan havainnollisesti maanaisen hahmon keskeisyys kirjailijan tuotannossa. Lahtisen romaanianalyysit ovat pääosin vakuuttavia. Erityisen vivahteikas on tulkinta teoksen maanaisen hahmon rakentumista suhteessa maalaus- taiteen klassikoihin ja Federico Garcia Lorcan runoihin teoksessa *Täältä jostakin*. Teoksen *Maa on syntinen laulu* runo- ja proosatasojen tulkinta on usein tuottanut kirjallisuudentutkijoille vaikeuksia ja analyysi on painottunut enemmän proosaosiin. Lahtisen tulkinnessa nämä tasot nivoutuvat läheisesti yhteen. Muutamissa kohdissa tekijä innostuu yksittäisistä intertekstuaalisista kytköksistä ehkä liikaakin. Lahtinen esimerkiksi tulkitsee *Kyyhkyä ja unikkaa* Samuli Paulaharjun tarinan ”Lussin Pieti ja kuninkaantytär” tietoisena mukaelmana. Koska viittauksen tärkeyttä painotetaan hyvin voimakkaasti, jäin lukijana kaipaamaan pelkkien temaattisten yhtymäkohtien osoittamista tarkempaa analyysiä siitä, kuinka Mukan romaani rakentuu Paulaharjun sadun varaan ja millaisia uusia merkityksiä tekstien kohtaaminen tuottaa.

Tutkimuksen *Maan höyryvässä sylissä* tehtävänasettelu ja valitut tulkintakontekstit herättävät joitakin kriittisiä ajatuksia. Tutkimuksen aihepiiri on laaja: luonnon ja ihmisen suhde osana Mukan maailmankuvaa. Laajuuteensa ja haastavuuteensa nähden tutkimustehtävä on muotoiltu varsin impressionistisesti. Laajimmillaan Lahtinen sisällyttää luontoon Mukan maailmankuvan ulottuvuutena kaiken, mikä linkittyy maanaisen trooppiin. Tällöin tarkasteluun sisältyvät väljästi kysymykset ihmisen ja luonnon suhteesta kuin yhteiskunnasta, isänmaallisuudesta, taiteilijakuvasta ja maaltamuutosta. Tämä tuottaa epävarmuutta siitä, mikä oikeastaan on tutkimuksen tärkein fokus. Hämmennystä tuottaa myös

se, että vaikka tutkimustehtävä koskee ihmisen, luonnon ja yhteiskunnan suhteita, tärkein konteksti on 1960-luvun kirjallisuushistoria. Varsinkin tutkimuksen alkupuolella Mukan teosten lehdistövastaanotto ja keskustelu kirjasodista dominoivat tulkintoja. Sen sijaan 1960-luvun luontokäsitysten ja ympäristökeskustelun konteksti, joka on ihmisen ja luonnon suhteiden tarkastelun kannalta tärkeä, saa yllättävän vähän tilaa. Näiltä osin tutkimustehtävän muotoilu ja aineiston rajaaminen olisi vaatinut tarkentamista.

Kritiikkinä mainittakoon myös, että tutkimuksen viittaustekniikka tekee paikoitellen monologisen vaikutelman. Koska aiempaa Mukkaa koskevaa tutkimusta on paljon, uusien tulkintojen suhteuttaminen aiempiin on tärkeää. Lahtinen tuntee muut Mukkaa käsittelevät tutkimukset hyvin ja viittaa niihin paljon. Hän mainitsee myös tavoitteekseen haastaa aiempia tulkintoja. Usein maininnat aiemmasta tutkimuksesta ovat kuitenkin loppuviitteissä tai viite koskee jotakin yksityiskohtaa vaikka asiaa olisi selvitetty laajastikin. Tällaisia ovat esimerkiksi groteskiin, pasifismiin sekä taidetta ja viihdettä koskeviin käsityksiin liittyvät teemat. Keskustelusta olisi syntynyt dynaamisempi vaikutelma, jos leipätekstissä olisi avattu selkeämmin näkymiä aiempaan tutkimukseen ja osoitettu, kuinka ihmisen ja luonnon suhteen huomioiminen avartaa tulkintamahdollisuuksia.

Kokonaisuutena *Maan höyryvässä sylissä* on innostava tutkimus. Lahtisen tapa tarkastella Mukan kaunokirjallisia tekstejä, kuvataidetta, varhaisia käsikirjoituksia ja artikkeleita lähestyy kiinnostavasti tuoretta tekijyyttä käsittelevää tutkimusta. Tällainen, erilaisten aineistojen ristiinvalottamiseen liittyvä lukutapa tarjoaisi paikkoja myös laajemmille metodologisille pohdinnoille.

Kirjoittaja

*Elina Arminen, FT, yliopistonlehtori, kirjallisuus, Itä-Suomen yliopisto
(elina.arminen[at]uef.fi)*

ANNE-MARIE LONDEN

Litterär flerspråkighet i fokus

Julia Tidigs: Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2014. 348 s.

Julia Tidigs har gett sin doktorsavhandling i litteraturvetenskap en spännande titel som omedelbart väcker intresse: *Att skriva sig över språkgränserna*. Men undertiteln *Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa* väcker också genast ett par frågor: Varför sammanförs Jac. Ahrenberg, en författare som få torde känna till i dag, med Elmer Diktonius? Varför undersöks fenomenet litterär flerspråkighet i just dessa två författares prosatexter inom ramen för samma avhandlingsprojekt?

Som skönlitterär författare har Jac. Ahrenberg (1847–1914) fallit i glömska, men Tidigs framhåller att han under sin livstid var mycket läst, också på finskt håll och i Sverige. Ahrenberg var född i det flerspråkiga Viborg. Han var verksam som arkitekt och samtidigt mycket produktiv som författare. Han skrev berättelser, noveller och romaner, de flesta med motiv från östra Finland, samt ett stort antal kåserier och tidningsartiklar. Största delen av hans skönlitterära texter kom ut på 1880- och 1890-talen, under en tid då en svensk nationalitetsrörelse småningom växte fram men då det ännu inte fanns någon enhetlig eller kodifierad norm för svenskan i Finland. Ahrenbergs skönlitterära prosaböcker fick emellertid redan från början också en del negativ kritik och det var främst på grund av språket. Flera recensenter påtalade hans bristfälliga och slarviga svenska. När hans *Samlade berättelser* skulle ges ut i början av 1920-talet blev texterna föremål för omfattande språkliga och även stilistiska revideringar.

Elmer Diktonius (1896–1961) debuterade 1921 med en samling aforismer och dikter. Vid den tidpunkten hade en norm för finlandssvenskan etablerats i och med Hugo Bergroths verk *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift* (1917). Termen finlandssvensk hade slagit igenom (som Tidigs påpekar kan Diktonius kallas finlandssvensk, men inte Ahrenberg) och modernismen hade trätt fram med Edith Södergran och Hagar Olsson.

Eftersom Ahrenberg debuterade i slutet av 1870-talet och Diktonius sista prosaverk kom ut 1943 spänner Tidigs undersökning över en lång tidsperiod, från 1870-tal till 1940-tal. Mellan de texter som undersöks, Ahrenbergs prosa som av Tidigs beskrivs som realistisk ”med en dragning åt det romantiska”, och Diktonius som hon uttrycker det ”vanvördiga expressionism”, finns det uppenbara och radikala skillnader (s. 27). Ett syfte med att undersöka två så olika författarskap som har så skilda förutsättningar är, framhåller hon, ”att visa upp något av den textuella flerspråkighetens väldiga mångfald och litterära potential” (s.17). Här får vi alltså en förklaring till Tidigs val av just dessa två författare.

Men hon betonar att de två författarskapen inte har valts som ”polära exempel” och att flerspråkigheten utgör en ”omistlig del” av bådas författarskap (s. 27, s.17).

Vad avser Tidigs då med litterär flerspråkighet, textuell flerspråkighet och litterär språkblandning, termer som används synonymt i avhandlingen? Det kan vara inskott i den svenska huvudtexten av ord, uttryck och fraser på andra språk – i materialet förekommer till exempel franska, finska, ryska, tyska, engelska och jiddisch – det kan vara hybridord och icke-idiomatiska uttryck och det kan vara ortografiska, syntaktiska och semantiska avvikelser. Också flerspråkighet som ett *motiv* i texterna betraktas av Tidigs som en manifestation av litterär flerspråkighet. En viktig aspekt i avhandlingen är vidare diskussionen om flerspråkighet i relation till begrepp som *modersmål*, *språktillhörighet*, *språkgränzers naturlighet*, *folk* och *nation*. Här utmanas många invanda föreställningar och gängse uppfattningar.

När Tidigs utforskar fenomenet litterär flerspråkighet i sitt material är det språkbruket, det konkreta bruket av olika språk som utgör utgångspunkten för analysen och diskussionen. Den fråga som genomsyrar undersökningen är: Vad gör, vad åstadkommer texten genom att vara flerspråkig, vilka är effekterna av att språk blandas? Det innebär att tillvägagångssättet är induktivt och att fenomenet inte kan analyseras utifrån någon på förhand uppgjord formell kategorisering; de flerspråkiga elementen måste kontextualiseras, relateras till texten som helhet. En intressant fråga här är vad en flerspråkig text kan åstadkomma som en enspråkig text inte kan. Förekomsten av främmande element i den svenska huvudtexten aktualiserar också frågor om integration och det som i avhandlingen kallas *glossering*. De främmande elementen kan vara grammatiskt integrerade i texten eller typografiskt markerade; de kan också stå som självständiga, separata enheter i den svenska texten. Med den närbesläktade termen *glossering* avses om de främmande inslagen översätts, parafrastras eller förklaras på något sätt eller om de helt enkelt lämnas oförklarade. Alla de här dragen inverkar på flerspråkighetens effekter.

Tidigs påpekar att tidigare forskning om litterär flerspråkighet (åtminstone i Finland) i första hand har varit en angelägenhet för språkvetare. Språkvetenskapliga undersökningar har emellertid tenderat att betrakta litterär flerspråkighet som ”språkligt exempelmaterial” där intresset fokuserats på formella grammatiska kategorier och på avvikelser från språknormen. Språkvetare använder vanligen termerna *kod* och *kodväxling* när de studerar förekomsten av andra språk i en text – eller i ett samtal – och det är termer som Tidigs vill undvika. Man kan notera att hon skrev sin magisteravhandling (tryckt 2003) om Ahrenbergs roman *Familjen på Haapakoski* (1893) där inslag på bland annat franska förekommer, och att termen *kodväxling* ingår i den avhandlingens titel. Hon menar nu att en syn på språk som kod är problematisk att omfatta (i synnerhet när det gäller Diktonius); det vittnar om ett enspråksnormativt tänkande med en ”ren” kod som utgångspunkt (s. 68). Tidigs verkar

på det hela taget utifrån sitt litteraturvetenskapliga perspektiv förhålla sig tämligen kritisk till språkvetenskapliga undersökningar av litterär flerspråkighet. Men ämnet befinner sig i gränslandet mellan språkvetenskap och litteraturvetenskap, och det är svårt att se att litteraturvetare skulle klara sig utan någon form av språklig begreppsapparat (vilket Tidigs inte heller gör). Personligen hoppas jag att gränsen mellan de två disciplinerna ska vara öppen och att litteraturvetare och språkvetare låter sig inspireras av varandra.

En vanlig uppfattning om litterär flerspråkighet är att den är ett redskap för språklig realism, autenticitet och representativitet. Tidigs tar upp den här aspekten i många sammanhang i avhandlingen. Hennes ståndpunkt är klar: flerspråkigheten kan måhända sägas vara realistisk men autentisk är den inte – även om den kan resultera i ett ”sken av autenticitet”. Enligt min mening kunde det vara värt att reflektera lite mer över detta: Vad är det som gör att den textuella flerspråkigheten av (en del) kritiker och läsare inte sällan karakteriseras som ”äkta” – eller alternativt som icke trovärdig?

För avhandlingen har Tidigs utnyttjat ett rikhaltigt kompletterande material bestående av bland annat brev, recensioner och tidningsartiklar samt givetvis tidigare forskning. Också internationella utblickar över relevant litteratur på området ges. Det är inte möjligt att här gå in på själva undersökningen och dess resultat och slutsatser; ett par kommentarer bara. När det gäller Ahrenbergs författarskap är det tydligt att Tidigs är ute efter ett slags äreräddning (s. 211). Utifrån hennes framställning framstår hans prosaverk som intressanta ur många synvinklar; problemet är bara att man borde ha tillgång till originalutgåvorna. Kapitlet om Diktonius textuella flerspråkighet kastar nytt ljus över hans prosadiktning som förvånande nog inte hittills varit utforskad i någon större utsträckning. Jag vill här som ett exempel lyfta fram den lilla berättelsen ”Josef och Sussan” (ingår i andra samlingen av *Medborgare*, 1940) som handlar om en kontorsflicka från Sibbo och en judisk klädeshandlare. Läs berättelsen och läs sedan Tidigs analys och kommentarer!

Den digra avhandlingen är spänstigt skriven. Greppet är genomgående resonerande, ifrågasättande, utmanande och ställningstagande. Tidigs går i dialog med tidigare forskare och också läsaren dras med i denna dialog. Det är spännande att följa hennes beskrivning av hur Ahrenberg och Diktonius vid olika tidpunkter och på olika sätt skriver sig över språkgränserna.

Författare

Anne-Marie Londen, professor em., nordiska språk, Helsingfors universitet
(anne-marie.londen[at]helsinki.fi)

SANNA KARKULEHTO

Miten olla queer?

Mikko Carlson: Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa. Jyväskylä: Nykykulttuuri, 2014. 353 s.

Mikko Carlsonin väitöskirja kohdentuu Suomessa suhteellisen niukalti tutkittuun kotimaisen nykykirjallisuuden kauteen, 1970- ja 1980-lukuun, ja yhtä säästeliäästi tutkittuun Christer Kihlmanin kirjalliseen tuotantoon. Tutkielman aineisto koostuu Kihlmanin teoksista *Människan som skalv* (1971), *Dyre prins* (1975), *Alla mina söner* (1980), *Livsdrömmen rena* (1982), *På drift i förlustens landskap* (1986) ja *Gerdt Bladhs undergång* (1987) eli teoksista, joissa koetellaan julkaisuajankohtinaan uskaliaalla tavalla seksuaalisuuteen liitettyjä kulttuurisia normeja. Toisissa teoksissa normeja koetellaan näkyvämmiin, toisissa peiteltyihin. Carlsonin mukaan teema on kuitenkin luettavissa niistä kaikista. Väitöskirjan tutkimustavoitteissa tartutaan juuri tähän: tavoitteena on tarkastella, miten normienvastainen tai antinormatiivinen seksuaalisuus jäsentyy ja merkityksellistyy Kihlmanin 1970–1980-luvun romaaneissa. Tutkimus pyrkii osoittamaan, että seksuaalisuuden esityksiä uudelleenjäsentämällä ja -merkityksellistämällä koko aiemmin tuotettu kuva Kihlmanin tuotannosta ja kirjailijuudesta muuttuu. Lisäksi tavoitteena on tutkia, miten seksuaalisuus, ja ennen kaikkea normeihin alistumaton seksuaalisuus ja seksuaalinen halu, representoituvat Kihlmanin teoksissa *tilallisesti*.

Väitöskirjan keskeisin teoreettinen viitekehys rakentuu queer-tutkimuksen pohjalle. Juuri queer-teoreettinen tausta tarjoaa mahdollisuuden niille uudelleisille tulkinnoille ja johtopäätöksille, joita työssä tehdään. Sama pätee tutkimusongelman ja sitä tukevien tutkimuskysymysten asetteluun. Muun muassa feministisestä teoriasta ja sukupuolentutkimuksesta ponnistava queer-teoria vaikuttaa tässä mielessä sekä koko tutkimuksen alkuasetelmaan että sen metodologiaan – siihen, mitä aineistoja tutkitaan (tutkimuskohde), mitä ja miten aineistolta kysytään (tutkimusongelma), miten sitä analysoidaan ja tulkitaan (tutkimuksen menetelmät) ja miksi tutkimusta ylipäätään tehdään (tutkimuksen motivointi ja merkitys). Tätä metodologista tutkimuksen ja sen taustojen esittelyä sekä reflektointia olisin toivonut työhön enemmänkin. Se olisi jäsentänyt rakenteellisesti itse tutkielmaa, selventänyt konteksteja ja edistänyt etenkin queer-teorian tulevaisuuden käyttömahdollisuuksia.

Tutkimustehtävää väitöskirjassa toteutetaan kolmesta, tutkimusaineistoja hieman eri kulmista lähestyviin tutkimusmenetelmiin sitoutuvasta näkökulmasta. Tavoitteena on yhtäältä lukea Kihlmanin teoksia tekstilähtöisesti, tekstuaalis-rakenteellisesti, temaattisesti ja kontekstuaalisesti. Toisaalta näitä ehkä jopa keskeisemmäksi tavoitteeksi tulee Kihlmanin tekijyyden/kirjailijuuden kriittinen tarkastelu kirjallisuusinstitutiossa ja sen osana. Carlson näkee Kihlmanin aseman suomalaisessa ja

suomenruotsalaisessa kirjallisuusinstituutiossa tilana, ”jonka yhteydessä kysymykset intellektuelli- ja homokirjailijuuden sidoksista avaavat reitin Kihlmanin ristiriitaisen kirjailijakuvan uudelleenarviointiin”. Hypoteesina esitetään, että seksuaalisuuden kulttuurinen moniselitteisyys sekä siihen liittyvä epävarmuus, rajattomuus ja häilyvyys ovat Kihlmanin teosten keskeisimpiä teemoja. Itse tutkimus osoittaa, että samat teemat koskettavat myös Kihlmanin kirjailijakuvaa. Samalla tilallisuuden käsite tulee osaksi teosten analyysijä ja tulkintaa sekä Kihlmanin kirjailijakuvan ja suomalaisen ja suomenruotsalaisen kirjallisuusinstituution tarkastelua.

Kihlmanin kirjailijakuva muodostuu toki ennen kaikkea hänen teostensa myötä, joten niitäkin on syytä hieman käsitellä. Carlsonin työ muistuttaa muun muassa siitä, että vuonna 1971 ilmestyneessä, omaelämäkerrallisen ja tunnustuskirjallisuuden konventioita hyväksyen käyttävässä, esseistiseksi tai pamfletiksikin helposti määriteltävässä *Människan som skalv*-teoksessa homoseksuaalisuuteen liittyvä tekstuaalisen tunnustamisen akti muodostui julkaisuajankohtanaan näkyväksi seksuaalipoliittiseksi teoksi. Näin kävi etenkin siksi, että kirja on kirjoitettu ja julkaistu aikana, jolloin homoseksuaalisuus vielä miellettiin Suomessa tabuksi ja rikokseksi. *Dyre prins* ja *Gerdt Bladhs undergång* puolestaan muodostavat *Människan som skalv* -teoksesta ainakin pinnallisesti tarkasteltuna poikkeavan teosparin, jossa kuvataan enimmäkseen ironiseen sävyyn yläluokkaisen mahtisuvun rappioitumista. *Alla mina söner*, *Livsdrömmen rena* ja *På drift i förlustens landskap* puolestaan liittyvät Kihlmanin tuotannon kiusallisena pidettyyn kauteen, jolloin omaelämäkerralliset, ja nimenomaan seksuaaliset, ainekset puskiivat vastaanoton mukaan liikaa pintaan. Teokset tulkittiin *Människan som skalv*in palaaviksi, vanhan lämmittelyiksi sen sijaan, että ne olisi nähty autofiktiivisen kirjallisuuden lajijominaisuuksia haastavana jatkumona – puhumattakaan siitä, että niitä olisi pystytty julkaisuajankohtanaan pitämään osana autofiktiivistä kirjallisuutta, jossa hahmotellaan mahdollisuuksia saavuttaa tekstuaalisia ja queereja (halun) tiloja sekä paikkoja. Tai paikantuneita haluja, kuten Carlson asian ilmaisee. Carlsonin tutkimuksen kehyksessä Kihlmanin koko kirjallista tuotantoa läpäisevä lajirajojen aktiivinen haastaminen tulee sekin näkyväksi, ja sen hahmottaminen tilallisesti tuottaa uusia, mielenkiintoisia merkitysyhteyksiä myös Kihlmanin teosten sisällölliseen ja temaattiseen tarkasteluun.

Carlsonin tutkimus osoittaa, että tilan käsitteen avulla seksuaalisuuden moninaisuutta, häilyvyyttä, välitilaisuutta ja dynaamisuutta voidaan tarkastella uusia tulkintanäkymiä avaavalla tavalla. Tämän lisäksi Carlsonin tutkimusta kehämäisesti kiertäväksi lisätutkimustehtäväksi tai -ongelmaksi näyttäisi muotoutuvan kysymys siitä, miten olla queer ja miten olla sitä eri konteksteissa ja etenkin sellaisissa ajoissa ja paikoissa, jotka eivät lähtökohtaisesti normienvastaisuutta hyväksy. Näihin kysymyksiin työ tarjoaa vastauksia, joita lukija ei osaa ennalta edes odottaa.

Carlsonin väitöskirja on ajankohtainen lisä sekä kirjallisuuden- että queer-teoreettiseen tutkimukseen Suomessa. Se tarjoaa teoreettisesti uudenlaisen tavan lukea ja tulkita Kihlmanin teoksia sekä niiden kon-

tekstejä. Uusi näkökulma laajentaa tutkimuksen merkityspotentiaalia yksittäisen kirjailijan teosten tarkastelusta koskemaan laajemmin koko kotimaisen kirjallisuusinstituution sekä suomalaisen ja suomenruotsalaisen kirjallisuuden tutkimusta. Toivoa sopii, että väitöskirjan merkitys myös nähdään kotimaisen (nyky)kirjallisuudentutkimuksen ja suomenruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä.

Kirjoittaja

*Sanna Karkulehto, kirjallisuuden professori, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto
(sanna.karkulehto[at]jyu.fi)*

