

I SKRÄCKENS LUSTGÅRD

SKRÄCKROMANTIK I SVENSKA 1800-TALSROMANER

YVONNE LEFFLER



SKRIFTER UTGIVNA AV LITTERATURVETENSKAPLIGA
INSTITUTIONEN VID GÖTEBORGS UNIVERSITET NR 21

1 SKRÄCKENS LUSTGÅRD

In the Delightful Garden of Horror
The Gothic tradition in the Swedish nineteenth century novel

Doctoral dissertation by Yvonne Leffler, 1991.
Department of Literature, University of Gothenburg.
Swedish text with summary in English. 223 pp.

ABSTRACT

The main object of consideration in the thesis is the Gothic tradition in the nineteenth century Swedish novel. The importance of the Gothic tradition in different types of Swedish nineteenth century novels is demonstrated through textual analysis of novels from different periods of this century.

The Gothic novel as a genre is described and its narrative technique, themes, settings and characters discussed, based on a selection of English, German and French Gothic novels written in the eighteenth and early nineteenth centuries. The genre 'model' serves as a basis for the analysis and identification of the Gothic influence in the Swedish nineteenth century novel.

The introduction of the Gothic novel in Sweden during the eighteenth and early nineteenth centuries is described, and the influence of the Gothic novels written in other languages than Swedish on readers and writers in Sweden is discussed.

English, German and French Gothic novels were translated into Swedish in the early nineteenth century. These novels greatly influenced the Swedish writers of the time. The conventions and narrative technique of the Gothic novel were used in all types of fiction and by all kinds of authors.

The novels of the 1840s saw the most prolific use of Gothic conventions and narrative technique. This influence is exemplified through analysis of *Rosen på Tistelön* (1842) by Emilie Flygare-Carlén, *Gabriële Mimanso* by C.J.L. Almqvists and *Svarta handen* by Carl Fredrik Ridderstad.

In the late 1840s the literary debate had a profound influence on the Swedish novel and initiated a split between commercialized popular fiction and the literary novel. This development is illustrated by the Gothic novel *Hin Ondes hus* by Aurora Ljungstedt and the better known novel *Singoalla* by Victor Rydberg.

Rydberg made several revisions of *Singoalla* between 1857 and 1894, progressively shifting the novel towards higher literary quality. These changes also illustrate the development of the literary novel in the late nineteenth century and lead up to Selma Lagerlöf's famous ghost story *Herr Arnes penningar*.

Finally, the possible existence of a Swedish Gothic tradition is discussed as well as the different ways Gothic conventions and narrative technique were used in the Swedish novel throughout the nineteenth century.

Keywords

Swedish nineteenth century novel, Gothic novel, Narratology, Sociology of literature, Romantic novel, Introduction in Sweden, Criticism.

I SKRÄCKENS LUSTGÅRD

SKRÄCKROMANTIK I SVENSKA 1800-TALSROMANER

Yvonne Leffler

COPYRIGHT Yvonne Leffler 1991
Omslag och illustrationer B Leffler
Tryckt hos Graphic System, Göteborg

ISSN 0348-4653
ISBN 91-86270-23-0

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

	FÖRORD	9
1	INLEDNING	11
2	DEN UTLÄNDSKA SKRÄCKROMANEN OCH DESS KÄNNETECKEN	15
	SKRÄCKROMANTIK I ENGELSK, TYSK OCH FRANSK LITTERATUR	15
	Engelsk skräckromantik och den gotiska romanen	15
	Den tyska skräckromantiken och schauerromanen	18
	Skräckromantik i fransk litteratur och den svarta romanen	19
	SKRÄCKROMANENS KÄNNETECKEN	21
	Ingredienserna	23
	Tematik	24
	Miljön	27
	Personer och roller	30
	Komposition och berättarteknik	32
	Skräckromaner och romaner med skräckromantiska inslag	37
3	DEN SVENSKA PUBLIKENS MÖTE MED DEN SKRÄCKROMANTIKEN	41
	Den utländska skräckromanen och den svenska publiken	41
	Skräckromantik i svensk romantik	48
	De svenska marknadsförfattarna	52
4	ROSEN PÅ TISTELÖN AV EMILIE FLYGARE-CARLEN SKRÄCKROMANTIK I SVENSK FOLKLIVSSKILDNING	55
	Intrigen	57
	De dramatiska omkastens förberedelse och utveckling	59
	Havets demoni	62
	Brottslingarna och deras offer	63
	Rosen på Tistelön och skräckromanen	66

5	GABRIELE MIMANSO OCH SVARTA HANDEN SPÄNNING OCH SKRÄCK I SENSATIONSROMANEN.....	71
	Gabriële Mimanso och Svarta handen 74	
	Det fikionaliserade reportaget 75	
	Spänningsromanen 79	
	Spänningsgenererande motsättningar 87	
	Den svenska sensationsromanen och skräckromanen 90	
6	ROMANDEBATTEN OCH SKRÄCKROMANEN UTVECKLINGEN UNDER 1800-TALET'S SENARE HÄLFT.....	93
	Romandebattens följder och perioden efter 1850 98	
7	HIN ONDES HUS AV AURORA LJUNGSTEDT EN SVENSK SKRÄCKROMAN.....	105
	Mysteriet 106	
	Manuskriptet 108	
	Passioner, brott och destruktivitet 110	
	Mystifieringar och kausalitet 114	
	Hin Ondes hus och skräckromanen 118	
8	VIKTOR RYDBERGS SINGOALLA SKRÄCKROMANTIK I SVENSK SAGODIKT.....	121
	Genretillhörigheten och textupplagan 124	
	Människan och naturmakterna 125	
	Motsättningen som bärande kompositionselement 129	
	Blodssymbolik och vampyrism 132	
	Zigenarna och Digerdöden 136	
	Måne och vatten 138	
	Singoalla och skräckromanen 142	
	DE FYRA TEXTVERSIONERNA AV SINGOALLA. FRÅN FÖLJETONGSROMAN TILL NYROMANTISK KONSTPROSA.....	147
9	HERR ARNES PENNINGAR AV SELMA LAGERLÖF VÅR FÖRSTA THRILLER?.....	153
	Den dramatiska berättarstilen 155	
	Ödesdramat 158	
	Gengångare och varulvar 160	
	Herr Arnes penningar och skräckromanen 164	

10	ARVET FRÅN SKRÄCKROMANTIKEN.....	167
	Skräckromantikens försvenskning	167
	Från effektsökeri till symbolism.	170
	SUMMARY.....	173
	NOTER.....	177
	APPENDIX 1.....	199
	APPENDIX 2.....	201
	LITTERATUR.....	203
	REGISTER.....	215

FÖRORD

Avhandlingsarbete bedriver man i ensamhet, i varje fall om man väljer att syssla med skräckromantik och svenska 1800-talsromaner. Ändå har det funnits personer som följt och underlättat arbetsprocessen.

För stöd och uppmuntran under arbetsprocessen tackar jag min handledare professor Lars Lönnroth. I slutfasen av arbetet har jag också fått värdefulla förslag till förbättringar i avhandlingsmanuskriptet av professor Stina Hansson.

Intressanta kommentarer och inspirerande kritik på enskilda avhandlingsavsnitt har jag fått av lärare och kamrater vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg.

Med tacksamhet har jag också mottagit givande synpunkter på valda delar av avhandlingen av professor Bo Bennich-Björkman och hans litteratursociologiska seminarier i Uppsala.

Jag vill också tacka mina svärföräldrar Kerstin och Bengt Leffler som läst och kritiserat avhandlingsmanuskriptet.

Så vill uttrycka min uppskattning till mina närmaste vänner och släktingar vars vänskap och tålamod varit ett ovärderligt stöd.

Inte minst vill jag tacka min make Béla Leffler för att han läst, kommenterat och hjälpt till att färdigställa avhandlingsmanuskriptet.

Arbetet har färdigställts med bidrag ur Karl och Betty Warburgs donationsfond.

Kristinehamn mars 1991

Yvonne Leffler

KAPITEL 1

INLEDNING

Min inbillningskraft, som slumrat under ifvern att finna utgången, vaknade nu med full styrka, och alla Radcliffs gamla romaner med dess slott och ruiner fulla af allt möjligt sattyg, såsom likkistor, skeletter, skramlande kedjor, jemmerrop, falluckor och underjordiska fångelser, defilerade förbi mitt sinne i en lång, rysvärd rad.¹

Så beskriver berättaren sina upplevelser i Aurora Ljungstedts roman *Hin Ondes hus* (1852). Citatet räknar inte bara upp en del av skräckromanens standardingredienser, det illustrerar också 1800-talspublikens litterära referensram.

Skräckromantiken har ibland omnämnts i litteraturhistoriska studier av svensk 1800-talslitteratur, isynnerhet i samband med Carl Jonas Love Almqvist och då huvudsakligen i fördömande ordalag. Så har t.ex. Martin Lamm i "Studier i Almqvists ungdomsdiktning" (1915) och Fredrik Böök i "Almqvist och lånebiblioteksromanerna" (1916) beklagat Almqvists förkärlek för skräckromantiska riddar- och rövarromaner och för båda är *Amorina*, som Böök uttrycker det, "en afläggare af denna vulgära och groteskt osannolika skräckromantik".²

Bortsett från den här typen av nedvärderande omdömen har den skräckromantiska litteraturströmningen inte ägnats något större intresse i den svenska litteraturvetenskapliga forskningen. Ingen har närmare intresserat sig för den utländska skräckromantikens inflytande på svenska författare, skräcklitteraturens plats på den svenska bokmarknaden eller den inhemska skräcklitteraturen.

Det finns dock tre forskare som intresserat sig för 1800-talets spänningslitteratur. Elisabeth Tykesson har behandlat rövarromanen i *Rövarromanen och dess hjälte* (1942). Anders Öhman har undersökt 1840- och 1850-talens äventyrsromaner i *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859* (1990). Spänningselementens betydelse för just Almqvists prosaverk har dessutom studerats av Johan Svedjedal i *Almqvist -*

berättaren på bokmarknaden. *Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C. J. L. Almqvists prosafiktion kring 1840*(1987).

Tykessons avhandling är en brett upplagd litteraturhistorisk studie av såväl rövarromanens genrekarakteristiska drag som dess spridning och mottagande i Sverige. Studien begränsas emellertid till den typ av rövarromaner som har "den ädle rövaren" som hjälte och beskriver genren utifrån rövargestalten. Här behandlas vissa utländska rövarromaner som brukar karakteriseras som skräckromaner, t.ex. Christian August Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* och Francois Guillaume Ducray-Duminils *Victor eller skogsbarnet*, men deras förbindelse med skräckgenren diskuteras inte. Fastän Tykesson observerar genrens närhet till skräckromanen i avsnittet "Rövarromanen såsom skräckroman" anser hon att det är först på 1840-talet som skräckscener börjar förekomma i rövarromanen. Någon närmare diskussion av skräckinslagen i rövarromanen eller dess förbindelse med skräckromanen förekommer emellertid inte heller här.

Öhmans avhandling om den sociala äventyrsromanen är mer textorienterad än Tykessons. Fastän Öhman tar avstånd från tidigare forskares realism-inriktade estetik blir hans arbete ännu ett arbete i den realism-orienterade forskningstraditionen. Hans avsikt är att undersöka intrigen men hans textanalyser visar att det inte är dess spänningskapande funktion som intresserar honom. Istället ser han intrigen som författarens redskap för att ge en mångfacetterad samhällsskildring och belysa olika ideologiska ståndpunkter. Romanernas skurkgestalter blir bärare av negativa ideologiska värden medan deras betydelse för spänningsuppbyggnaden nonchaleras. Fastän Öhman betonar intrigens betydelse för 1840- och 1850-talens författare blir det således, liksom i tidigare studier av dessa 1800-talsromaner, miljö- och personskildringen och romanernas tendens som fokuseras.

Spänningseffekternas betydelse i 1800-talets litteratur har däremot poängterats av Svedjedal. Hans avhandling är en litteratursociologisk studie och hans berättartekniska analyser syftar främst till att visa hur Almqvist utnyttjade en spänningskapande berättarteknik i kommersiellt syfte. Trots detta innehåller hans undersökning några av de mest genomarbetade berättartekniska analyserna som gjorts av 1800-talets spänningsfiktion.

En studie som inte behandlar romangenren men dock en romantisk episk 1800-talsgenre och därför är värd att nämnas här är Ingrid Elams "...i kärleken blott hjelte...". *Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820-1850*(1985). Studien har varit av intresse, dels därför att den ger ett försök till genredefinition, dels därför att vissa av iakttagelserna om det romantiska verseposets genrekarakteristiska drag överensstämmer med vad som

förekommer i skräckromanen. Elam har dessutom påpekat skräckromantikens förbindelse med versepikens 'romantism'.

Naturligtvis har andra tidigare forskare påpekat den svenska 1800-talspublikens smak för skräcklitteratur. Så t.ex. ges inledningsvis en bakgrundsteckning av tidens litterära strömningar i Gunnar Tideströms *Runeberg som estetiker*(1941). Likaså presenterar Ingrid Elam i notisen "Dystra slott och isande skrin" i *Den svenska litteraturen*(1988) den utländska skräckromantiken och påpekar Erik Johan Stagnelius' och Almqvists anknytning till den.

De skräckromantiska inslagen i 1800-talets prosafiktion har också noterats i enskilda textstudier. Victor Svanberg har i *Rydbergs Singoalla*(1923) observerat vampyrmotivet och påpekat zigenar- och pestskildringens betydelse för skräckstämningen men då huvudsakligen utifrån ett motihistoriskt perspektiv. I *Emille Flygare-Carlén*(1932) har Alf Kjellén i samband med *Rosen på Tistelön* behandlat ödesstämningen och de 'romantiska spänningsmedeln', isynnerhet i skildringen av Anton-gestalten. Lars Wendelius har i "Pengar, brott och andeväsen"(1985) påpekat vissa likheter mellan Aurora Ljungstedts verk och enskilda kända skräckromaner.

Trots att Svanberg, Kjellén och Wendelius uppmärksammar vissa enskilda skräckromantiska motiv gör de dock ingen närmare undersökning av texternas skräckromantiska stildrag eller förbindelse med skräckromanen.

Min avsikt med denna avhandling är att påvisa skräckromantikens betydelse i den svenska 1800-talsromanen. Visserligen finns det få renodlade skräckromaner men ändå innehåller 1800-talets romanlitteratur mycket skräckromantik. Jag avser att visa dels hur skräckromantiska stildrag uppträder i olika typer av romaner, dels hur det sker en förändring i användningen av den egentliga skräckromanens genrekonventioner under 1800-talet. Dessutom vill jag teckna den svenska publikens möte med den utländska skräckromanen och de konsekvenser romangenrens popularitet fick för den tidiga svenska romanlitteraturen.

En behandling av skräckromantiken i svenska 1800-talsromaner är förknippad med vissa problem. Dels finns det få renodlade svenska skräckromaner,³ dels är begreppet 'roman' i sig inte oproblematiskt under 1800-talet.

Trots frånvaron av rena skräckromaner var skräckromantiken en fundamental del av såväl publikens som författarnas litterära föreställningsvärld. Våra första romaner skrevs

med skräckromanen som förebild och skräckromantiska inslag förekommer i många av tidens romaner. Det är därför nödvändigt att beakta dess betydelse för vår tidiga romanlitteratur. Detta gäller för såväl uppkomsten av den tidiga romanlitteraturen som dess utformning och utveckling.

Liksom alla litterära genrer under sin första utvecklingsperiod saknar den tidiga svenska romanen en fast, etablerad form. Gränserna mellan roman, novell och andra former av prosaberättelser är flytande. En längre prosaberättelse kunde under sin samtid kallas 'skiss', 'teckning', 'tavla', 'berättelse', 'romantisk skildring' eller 'roman'. Beteckningen är heller inte alltid knuten till textens längd även om 'roman' vanligtvis tycks avse en prosaberättelse på 300 sidor och uppåt, ofta upp emot 1000 sidor.

Det har naturligtvis i denna avhandling varit omöjligt att behandla alla 1800-talsromaner med skräckromantiska drag och jag har därför valt att närmare diskutera ett begränsat antal texter. Dessa texter är främst valda för att illustrera hur skräckromanens ingredienser utnyttjas på skilda sätt vid olika tider och i olika typer av romaner under 1800-talet. Varje text ska illustrera ett nytt sätt att utnyttja skräckromantiska inslag och visa hur dessa romaner knyter an till den skräckromantiska traditionen.

Avhandlingen inleds med en bakgrundsteckning av den utländska skräckromanen. Därefter följer ett försök till beskrivning av genren, skräckromanen, vilken avslutas med en diskussion av begreppet skräckroman respektive roman med skräckromantiska inslag. Denna genrebeskrivning ligger till grund för min studie av skräckromantiken i 1800-talets svenska romaner.

Den del av avhandlingen som behandlar svenska förhållanden inleds med en beskrivning av den utländska skräckromanens mottagande i Sverige och den betydelse den fick för de tidiga svenska romanförfattarna. I textanalyser av några utvalda romaner visar jag skräckromanens betydelse för 1800-talets svenska romanlitteratur, såväl för utformningen av utpräglade underhållningsromaner som 'höglitterära' verk samt den utveckling arvet från skräckromantiken genomgår i den svenska romanlitteraturen under 1800-talet. Till sist diskuteras vad som utmärker skräckromantiken i den svenska 1800-talsromanen och i vad mån det finns en allmän utvecklingslinje i romanlitteraturen under 1800-talet.

KAPITEL 2

DEN UTLÄNDSKA SKRÄCKROMANEN OCH DESS KÄNNETECKEN

SKRÄCKROMANTIK I ENGELSK, TYSK OCH FRANSK LITTERATUR

För att förstå bakgrunden till skräckromantiken i den svenska litteraturen är det nödvändigt att se på dess ursprung; den europeiska litterära skräckromantiken och skräckromanen från 1700- och 1800-talet.

I svensk litteratur refererar begreppet skräckromantik ofta till samma fenomen som engelskans 'Gothic'. Det verkar då mest adekvat att utgå från den engelska gotiska romanen¹ men det är också nödvändigt att beakta inflytandet från både den tyska 'schauerromanen'² och den franska 'svarta romanen'.³

Engelsk skräckromantik och den gotiska romanen

Vår moderna skräcklitteratur anses stamma från den skräckromantiska strömning som uppkom i England och Tyskland i slutet av 1700-talet. Skräckinslag i berättelser är dock säkert äldre än så.⁴ Övernaturliga inslag förekommer i myter, legender, dramer, medeltida romanser och muntligt traderade sagor.⁵ Inte heller i det elisabetanska dramat saknas skräckeffekter. Det var just William Shakespeare som de engelska och tyska författarna åberopade som sin läromästare när de skulle försvara sina produkter.⁶

Skräckromantikens teoretiker framför andra blev, enligt flertalet forskare, Edmund Burke med *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756).⁷ Burke anslöt sig till 1700-talets uppfattning om det sublimum som en estetik om naturens oändlighet och själens storhet.⁸ Han bröt därmed med den engelska empirismens uppfattning om själen som passiv mottagare av sinnesintryck.⁹ Istället betonades själens

inneboende krafter, fantasi och inspiration blev begrepp som förhärligades. Ett konstverks kvalitet kom inte att ligga i det skickliga hantverket utan i det mystiska och oförklarliga, det som låg bortom sinnevärlden.

Burkes teoretiska system byggde på motsättningen mellan smärta och njutning, det förre som en förutsättning för det sublimala och den senare för skönhet. Smärta kan, menade han, förenas med njutning då den upplevs på avstånd och han gjorde därmed ett antagande som ligger till grund för alla skräckeffekters berättigande:

The passions which belong to self-preservation turn, on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; [...].¹⁰

Med Burke fick skräcken på så sätt estetisk betydelse, den blev ett medel att framlocka kvaliteter inom människan som var omöjliga att nå via förnuftet. Burkes redogörelse för hur vissa föremål och egenskaper framkallar en känsla av sublimitet baserad på skräckupplevelsen framstod som en direkt anvisning för de gotiska författarnas skräckskildringar.¹¹

Den mest betydelsefulla förutsättningen för skräckromantiken var nog tidens nya naturuppfattning och dess medeltidsintresse. Detta resulterade i att den symmetriska franska trädgården ersattes av den engelska parken med dess arrangerat vilda landskap med anlagda klippsprång, vattenfall och ruiner. Samtidigt fick också den gotiska byggnadskonsten en renässans i England.¹²

Tidigare forskare har främst sett skräckromantikens uppkomst som ett resultat av en ideologisk omorientering under 1700-talet bort från förnuftsdyrkan.¹³ Tidens intresse för människans starkaste passioner, isynnerhet skräcken, har framhållits.¹⁴ Skräckromantiken kan dock inte bara ses som en reaktion mot upplysningens rationalism och fransklassicismens formstränghet utan bör också uppfattas som en reaktion mot samtidens sentimentala litteratur. De gotiska författarna reagerade mot det triviala och vardagliga i den sentimentala familjeromanen. De ville tillfredsställa läsarens behov av något utöver vardagen.¹⁵

Denna ideologiska nyorientering, eller förromantik,¹⁶ bör också sättas i samband med den sociala och ekonomiska omvälvning som ägde rum under 1700-talet i England. En begynnande industrialisering började lösa upp det feodala samhällets hierarkiska struk-

tur och medförde förändrade levnadsvillkor för stora delar av befolkningen.¹⁷ Kanske kan förrömantiken ses som resultatet av en framtidschock och en reaktion mot en kaotisk samhällsutveckling. För att värja sig mot de sociala och ekonomiska förändringarna vände man blicken inåt mot det egna jaget och människans oanade möjligheter och bakåt mot myterna om gångna tider.

Handlingen i vad som anses vara den första gotiska romanen, Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764)¹⁸ är en medeltida släktfejld där den maktgalne, tyranniske Manfred slutligen tvingas överlämna Otranto till dess rättmätige arvinge. Det nya i romanen är inte intrigen i sig utan de skräckupplevelser som förmedlas av de övernaturliga inslagen och miljöskildringen. I de tidiga gotiska romanerna är det, liksom hos Walpole, huvudsakligen miljön som ligger till grund för skräckskildringen. Den gotiska byggnaden intar en central roll och de agerande personerna framstår snarare som offer för den omgivande miljön än som på eget initiativ handlande individer.

Det brukar anses att den engelska skräckromantiken nådde sin höjdpunkt med Ann Radcliffes romaner, främst *The Mysteries of Udolpho* (1794) och *The Italian* (1797), och tiden efter Radcliffe betraktas som en nedgångsperiod.¹⁹ Ett framgångsrikt exempel på den nu alltmer effektsökande skräckromanen är Matthew Lewis' skandalsuccé, *The Monk* (1796).²⁰ Med den introducerades en mer naturalistisk skräckskildring med drag av tysk skräckromantik, ofta kallad 'Schauer-romantik'.²¹

Några mer anmärkningsvärda gotiska romaner publicerades inte förrän Mary Shelleys roman *Frankenstein* och Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer* utkom, 1818 respektive 1820. *Frankenstein* är den gotiska roman som bäst överlevt, inte så mycket som romantext men väl som begrepp och myt. Den inledde den naturvetenskapligt baserade skräckromanen och kan, som Ellen Moer påstår, ses som en övergångsform mellan den gotiska romanen och science fiction-litteraturen.²² Här är det gotiska slottet eller klostret utbytt mot laboratoriet och den grymme slottsherren eller liderlige munken har förvandlats till den galne vetenskapsmannen. Istället för en mystikomspunnen medeltida gestalt är huvudpersonen en modern, materialistisk människa som sätter sig upp mot de fysiska lagarna och den etablerade ordningen.

Den tyska skräckromantiken och 'schauerromanen'

Den tyska skräckromantiken har troligen utvecklats oberoende av den engelska gotiska romanen. Redan på 1770-talet fanns skräckromantisk dramatik i Tyskland och snart utvecklades också den tyska s.k. schauerromanen.²³

I Tyskland märks skräckromantiken först i balladdiktningen och dramat under 1760- och 1770-talen.²⁴ Generellt kan man konstatera att till skillnad från den tidiga engelska skräckromanen är den tyska baserad på personskildringen.²⁵ I den tidiga tyska schauerromanen dominerar demoniska kraftnaturer och en naturalistisk skildring av bloddrypande döds- och mordscener. Mot seklets slut minskar emellertid de naturalistiska skräckscenerna och det mystiska och övernaturliga gör sitt intåg. Det är nu de övernaturliga makterna eller de hemliga ordenssällskapen driver sitt spel med människan.²⁶

Sturm und Drang-tidens riddar- och rövardrama fick säkert betydelse för schauerromanen. Leonhard Wächters schauerromaner, t.ex. *Männerschwur und Weibertreue* (1785-86),²⁷ anses påverkade av Johann Wolfgang Goethes riddardrama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773).²⁸ Friedrich Schillers rövardrama *Die Räuber* (1781) föregriper den tyska skräckromantikens mest populära produkt, rövromanen.²⁹ Av den mängd rövromaner som gjorde sig gällande kring sekelskiftet är Christian August Vulpius' roman *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptman* (1798) den mest kända. Den är, menar Einar Nylén, "den verkliga stamfadern för alla de hundratals rövromaner, som trängdes på de tyska mässorna ända fram till 1840-talet".³⁰

Det hemliga sällskapet har en framträdande plats i schauerromanen. Med Schillers *Der Geisterscher* (1789) som förebild utvecklades en ordensroman, en s.k. bundesroman.³¹ I denna är skildringen av det hemliga sällskapets intrigerande i det fördolda avgörande för skräckstämningen. Därtill präglas bundesromanen av en bristande tro på den enskilda individens förmåga och av en deterministisk ödestro.³²

I den senare schauerromanen blir skildringen av övernaturliga fenomen en viktig del av skräckskildringen. Det övernaturligas inträde i schauerromanen brukar tillskrivas Christian Heinrich Spiess.³³ Dualismen inom människan blir samtidigt ett allt vanligare motiv i romanerna. Isynnerhet Ludwick Tiecks gestaltning av temat i *Abdallah* (1795) förebådar t. ex. E. T. A. Hoffmanns skräckroman *Die Elivire des Teufels* (1816).

I Frankrike skapades inte någon inhemsk skräcklitteratur och fastän Walpoles *The Castle of Otranto* översattes till franska redan 1767 var det först efter den franska revolutionen, på 1790-talet, som fransmännen fick smak för litterära skräckskildringar. Goethes *Götz von Berlichingen* och Schillers *Die Räuber* översattes 1792, Spiess' *Petermännchen* 1795 och Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* och *The Italian* samt Lewis' *The Monk* kom i fransk översättning 1797.³⁴ Tydligen var det, att döma av Alice Killens undersökning, främst den engelska gotiska romanen, och då isynnerhet Radcliffe, som tilltalade den franska publiken.³⁵

En av de första och mest kända författarna till det som i Frankrike kom att kallas 'romans noirs' eller svarta romaner var Francois Guillaume Ducray-Duminil. Några av hans mest populära och översatta romaner, *Victor ou l'Enfant de la Forêt*(1796), *Coelina ou l'Enfant du Mystère*(1798) och *Paul ou la Ferme Abandonnée*(1799) är mysterietäta berättelser med demoniska skurkar. Just *Coelina* blev en oerhörd succé, inte minst som teaterpjäs i René-Charles-Guilbert de Pixérécourts omarbetning.³⁶

Den skräckromantiska strömningen genomsyrade stora delar av franskt kulturliv runt 1820 och frågan är om inte översättningar av engelska och tyska författare hade del i detta. Den franska teaterrepertoaren bestod av skräckdramer som t.ex. Lemerciers *Deux Filles spectres*(1827).³⁷ I *L'Almanach des Muses* förekom åtskilliga skräckromantiska dikter.³⁸ Emilie Deschamps skrev skräckballader som "Noce d'Elmance"(1818) och Victor Hugo alluderade på Lewis i "Ballade de la Nonne"(1822).³⁹ Vicomte d'Alincourt skrev svarta romaner, som *Le Solitaire*(1821).

Flertalet av tidens franska författare började sin författarkarriär med skräckromantiska verk. Honoré de Balzac inledde sitt författarskap 1822 med ett antal svarta romaner: *L'Héritière de Birague*, *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif*, *Le Centaïre ou les deux Beringheld* och *Le Vicaire des Ardennes*.⁴⁰ Victor Hugo inledde sin författarkarriär med *Han d'Islande*(1823)⁴¹ och George Sand fick sitt genombrott med *Léila*(1833).⁴² Fastän varken Balzac, Hugo eller Sand stannade inom genren innehåller deras senare författarskap inslag som visar hur de påverkats av genrens motiv och berättarteknik. En del av Balzacs titlar i *Comédie Humaine*, som t.ex. *Bretèche ou les trois Vengeances* eller *Les Dangers de l'Inconduite* skapar onekligen förväntningar på mysterier och spänning. Inte heller saknas mysterier, skräckscener och demoniska maktgalningar i verk som *Le Père Goriot*(1834-35) och *Splendeurs et Misères des Courtisanes*(1834-35). Än mer skräck-

romantik märks i Hugos *Notre Dame de Paris*(1831) där skildringen av dubbelnaturen, munken Claude Frollo, monstret Quasimodo och Notre Dames gotiska byggnad för tankarna till den engelska gotiska romanen. Mysterier och skräckromantiska effekter förekommer också i George Sands senare författarskap, t.ex. i följetongsromanen *Château des Déserts*(1851),⁴³ vars titel tydligt signalerar genren.

Fram mot 1840-talet skrevs allt färre svarta romaner. Istället blev den s.k. sensationsromanen tidens mest populära romantyp. Denna kan beskrivas som en omfångsrik och mångskiftande roman, där stildrag från olika genrer utnyttjas. Här serveras spänning och romantik, samhällsinformation och reformförslag. Genrens stora roman, Eugène Sues *Mystères de Paris*(1842-43), kan karakteriseras som en kombination av skräckromantisk spänningsroman, dokumentärdrama och socialreportage.⁴⁴ I denna förvecklingstäta roman sker en sammanflätning av realistiska och fantastiska element i ett ständigt växelspel av uppladdningar och upplösningar.⁴⁵

Utmärkande för sensationsromanen är att den till skillnad från den svarta romanen utspelar sig i samtida miljöer. Hjältens och hjältinnans äventyr i olika samhällsmiljöer leder till sensationella avslöjanden om sociala missförhållanden och politiska intriger. På så sätt blandas skräckromantik med inslag av samhällsreportage till en spännande underhållningsroman.

SKRÄCKROMANENS KÄNNETECKEN

Många forskare har intresserat sig för den tidiga skräckromanen, isynnerhet den engelska gotiska romanen, men få har gjort något allvarligt försök att definiera romangenren. Flertalet arbeten kan karakteriseras som genrepresentationer. I de verk där det litterära textmaterialet diskuteras begränsas undersökningen oftast till genrens teman och motiv. Det saknas alltså en fungerande genrebeskrivning utifrån vilken skräckromanen kan identifieras och särskiljas från andra romantyper.

En tidig undersökning av den gotiska genren är Alice Killens *le Roman "terrifiant" ou roman "noir" de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature Française jusqu'en 1840*(1915). Förutom att presentera de mest betydande engelska gotiska romanerna behandlar Killen också deras betydelse för franska författare och för skräckromantiken i Frankrike. Killen gör en komparatistisk studie med den engelska gotiska romanen som utgångspunkt. Hon är mer angelägen att reducera de franska verken till engelska epigonverk än att undersöka den franska skräckromantikens egenart.

En annan tidig introduktion till den gotiska litteraturen i England är Edith Birkheads *The Tale of Terror*(1921). Här ges en utförlig och kronologisk presentation av de mest betydande romanerna.

Också Devendra Varmas *The Gothic Flame*(1966) kan snarare karakteriseras som en genrepresentation än som ett arbete där genren underkastas någon bestämd tes eller analysmetod. Till skillnad från Birkhead försöker Varma också placera in genren i ett kulturhistoriskt sammanhang. Hans svepande framställning är emellertid bitvis förvirrande, t.ex. när han jämför genren med konstströmningar som surrealismen utan att närmare utreda förhållandena.

Kulturhistoriskt inriktade arbeten om den tidiga skräckromanen är Einar Nyléns *Skräckromantik. Studier i tysk och engelsk förromantik*(1924), Jakob Brauchlis *Der englische Schauerroman um 1800*(1928), Maurice Lévy's *Le roman "Gothique" Anglaise 1764-1824*(1968) och David Punters *The Literature of Terror*(1980).

Som framgår av titeln är det såväl den tyska som engelska skräckromantiken Nylén behandlar och här ges en vältäckande idé- och litteraturhistorisk redogörelse för den skräckromantiska strömningen samtidigt som Nylén presenterar de betydelsefulla verken.

Till skillnad från Nylén begränsar Brauchli sin studie till romanen och inleder med att göra en snävt kategoriserande och för den följande framställningen helt omotiverad indelning av genren i olika romantyper, som t.ex. spökröman och historisk skräckroman. Brauchli återkommer inte till sin genreindelning i de följande avsnitten, där han behandlar utländskt inflytande på genren, publikförhållanden och tidens bokmarknad i England. En av de största förtjänsterna med Brauchlis studie är bibliografin över gotiska romaner i slutet av avhandlingen. Här ges en översikt över utgivningen av gotiska romaner och allmän information om den engelska bokmarknaden, t.ex. om författare, format, pris, förläggare m.m.

Lévys avhandling om den gotiska romanen är ett digert kulturhistoriskt och sociologiskt inriktat verk. Hans utgångspunkt är den gotiska renässansen inom arkitekturen och dess betydelse för den gotiska romanen. Han behandlar de välkända författarna utförligt samtidigt som han tar upp mindre kända namn och parodier på genren. Avhandlingen avslutas därtill med en omfattande bibliografi.

PunTERS studie är ett mer allmänt inriktat litteraturhistoriskt översiktsverk. Här behandlas genrens sociologiska och litterära historia, förhållande till andra strömningar, utveckling såväl i engelsk som amerikansk litteratur, betydelse för skräckfilmen och hur genren påverkat moderna författare. Punter ger en bred redogörelse för genrens historia samtidigt som han behandlar representativa verk ur olika perspektiv. Liksom Nylén, Brauchli och Lévy ser Punter de gotiska verken huvudsakligen som symptom på eller speglingar av sin samtids idéströmningar och sociala förhållanden. De enskilda verken får därmed inget egenvärde som litterära texter utanför sitt tidssammanhang.

Flertalet arbeten om den äldre skräckromanen är emellertid tematiskt eller motivhistoriskt inriktade. Många forskare har inventerat och analyserat genrens karakteristiska drag.

Eino Railos *The Haunted Castle*(1927) är en traditionell motivhistorisk studie, där det grundläggande motivet för undersökningen är 'det hemsökta slottet'. Studien är inte begränsad till skräckromanen utan behandlar romantisk litteratur i allmänhet.

I Hansjörg Gartes *Kunstform Schauerroman*(1935) görs en detaljerad katalogisering av den gotiska romanens motiv och konventioner samtidigt som Garte diskuterar deras berättartekniska funktion.

Garleff Zacharias-Langhans gör också en tematisk studie av skräckromanen i *Der unheimliche Roman um 1800*(1968). Till skillnad från flertalet tidigare och senare arbeten baserar han sin studie på tyska romaner och bidrar med en bibliografi över tyska

verk från tiden runt 1800. Han analyserar inte bara genrens traditionella motiv, miljöer och personroller utan behandlar också typiska handlingsstrukturer. Zacharias-Langhans avslutande indelning av genren i två huvudkategorier, skuldroman och svärmarroman, är emellertid varken övertygande eller praktiskt användbar.

Också Judith Wilts *The Ghosts of the Gothic. Austen, Eliot & Lawrence*(1980) och Elizabeth MacAndrews *The Gothic Tradition*(1979) är tematiska studier. I Wilts arbete blir ofta texternas genretypiska teman och motiv palimpsester för psykologiska förhållanden och moraliska budskap. Detta gäller såväl när hon beskriver den äldre gotiska romanen som då hon undersöker hur Jane Austen, George Eliot och D. H. Lawrence utnyttjar genrens teman i sina texter.

Den psykoanalytiskt påverkade MacAndrew gör däremot en ingående analys av den gotiska romanens konventioner, ofta med jämförelser till den samtida sentimentala romanen. Den gotiska romanen blir huvudsakligen ett medel för att undersöka människans undermedvetna. Genrens konventioner blir för MacAndrew därför symboler för psykologiska föreställningar och fenomen. Hennes tolkningar av genretypiska motiv och enskilda texter är dock både intressanta och uppslagsrika men tyvärr förvandlas ofta de litterära texterna till rebusliknande allegorier över psykologiska förhållanden och arketypiska föreställningar.

Ingredienserna

Det gemensamma för alla skräckromaner är skräcken, såväl skildringen av skräckfyllda skeenden och upplevelser som framkallandet av skräckkänslor hos läsaren. Genren brukar förknippas med vissa ingredienser: gotiska byggnader, övernaturliga skeenden, ett stereotypt persongalleri och en suggestiv, spänningsskapande berättarteknik. Trots att vissa återkommande teman, motiv och miljöer utmärker denna genre är det inte dessa ingredienser i sig som skapar en skräckstämning. Istället är det hanteringen av ingredienserna och deras samverkan med intrig och berättarteknik samt den effekt detta kan tänkas få på läsaren som är det väsentliga. Detta innebär att man måste studera genrens ingredienser och deras användning i intrig och berättarteknik för att få en användbar beskrivning av skräckromanen.

All skräckfiktion har som gemensam nämnare avsikten att framkalla skräckkänslor hos läsaren. I en studie av skräckromanen går det därför inte att undvika att spekulera

över den effekt vissa grepp avser att framkalla hos läsaren. Med 'läsare' avser jag i det följande en berättartekniskt bestämd och historiskt uppfattad konstruktion, dvs. en läsare som reagerar så som berättargreppen anvisar och som delar samtida genreförväntningar. Med 'läsare' avses alltså inte en specifik, faktiskt läsare eller en extremt bildad läsare som Michael Riffaterres "super-läsare".⁴⁶ Det är inte heller tal om en läsare med en för samtiden avvikande genreuppfattning och udda läsvanor, en som t.ex. skrattar åt seriöst konstruerade skräckscener eller börjar med att läsa slutet av romanen.

Nedanstående beskrivning av skräckromanen bygger på en studie av ett tjugotal texter (se appendix 1) och är ett försök att ge en deskriptiv modell av genren. Den ger en 'definition' av skräckromanen och därmed en möjlighet att identifiera de romaner som är skräckromaner eller har skräckromantiska inslag. Studien baseras huvudsakligen på de klassiska engelska gotiska romanerna och tyska schauerromanerna kompletterade med franska svarta romaner. Exempler är oftast tagna från dessa romaner men ibland har för tydlighetens skull även senare romaner utnyttjats. I min undersökning av skräckromanen tar jag först upp genretypiska ingredienser, som teman och motiv, miljö och persongalleri, för att därefter undersöka komposition och berättarteknik och hur de genretypiska ingredienserna utnyttjas här.

Tematik

Skräckromanens teman och motiv har diskuterats i åtskilliga studier och jag ser ingen anledning att här ge ännu en uppräknings av genretypiska teman och motiv utan hänvisar till tidigare forskning.⁴⁷ Däremot anser jag det befogat att diskutera något som ofta förbigås i tema- och motivstudier; skräckromanens grundläggande och genrekonstituerande tematik. Jag menar alltså att utöver en spänningsskapande berättarteknik är vissa grundteman nödvändiga för en suggestiv skräckskildring.

Gemensamt för alla skräckromaner är att de gestaltar människans känsla av maktlöshet inför något hon varken kan besegra eller fly ifrån, dvs. hennes möte med något oundvikligt och samtidigt skräckfyllt. Skräckskildringen bygger, som Zacharias-Langhans observerat, snarare på den antydda faran än en realistisk skildring av en verklig situation:

Die Wirkliche Gefahr löst einen Schrecken aus, der mit dem Kampfe verfliegt. Sie hat nichts Unheimliches. Die mögliche Gefahr dagegen, die keine Gestalt annimmt, kann unheimlich sein.

Unheimlich ist also nicht jede fremde und bedrohliche Gegend, sondern bloss die, in der die Gefahr noch nicht wirklich und sichtbar ist.⁴⁸

Skräckromanen gestaltar således temat 'människan som utlämnad åt något hotande'. Hotet kan vara av antingen yttre eller inre karaktär. Då hotet verkar utifrån blir huvudpersonen ofta ett offer för en yttre ond makt, personifierad i en demonisk motståndare. Huvudpersonen kan emellertid också befinna sig utlämnad åt det okända i form av Ödet, ett hemligt sällskap eller en främmande varelse. Det viktiga är att det okända upplevs som något hotande och farligt av den som utsätts för det. I de fall det är frågan om ett inre hot gestaltas temat som dualismen inom människan och kampen mellan det goda och onda inom samma individ. Här är det alltså inte en yttre makt, t.ex. en ond demon, som tar huvudpersonen i besittning. Istället är huvudpersonen utlämnad åt sin egen inre ondska eller i varje fall åt sidor av sin personlighet som han eller hon inte vill kännas vid.

De mer preciserade teman som brukar diskuteras i samband med skräckromanen kan alla underordnas denna grundtematik. Teman som 'den förföljda jungfrun' och 'det förflutnas hämnd' skildrar människan som utlämnad åt ett hot, oftast ett yttre sådant. I det första fallet skildras hur den unga, försvarslösa hjältinnan råkar i en illasinnad persons våld. I det andra fallet handlar det ofta om hur någon straffas för sina förfaders brott och ondskan skildras som något nedäryt, en arvssynd, som måste sonas hur oskyldiga offren än är. I vissa fall träffar straffet också den skyldige, dvs. synden straffar sig själv. Redan Walpoles *The Castle of Otranto* bygger på temat 'det förflutnas hämnd'. Här blir inte bara usurpatorn Manfred straffad för sitt och sin förfaders brott, utan hans båda oskyldiga barn måste också offras för att sona dessa brott.

Två andra vanliga teman är 'Faust'- och 'Frankenstein'-temat. Såväl Faust som Frankenstein är gudatrotsare som söker förbjuden kunskap och blir straffade för sin hybris. Faust går i förbund med Djävulen för att nå utöver sin mänskliga begränsning och Frankenstein sätter sig upp mot naturen och dess Skapare, när han själv försöker skapa en människoliknande varelse. I båda fallen skildras människor som försöker nå utöver sina, av en högre ordning, naturen, ödet eller Gud, givna begränsningar.

I äldre skräckromaner gestaltas oftast djävulspakten så att huvudpersonen och Djävulen är två stridande kontrahenter. Fastän huvudpersonen själv valt att försvära sig åt Djävulen för att nå sitt mål finns i dessa romaner en klar uppdelning mellan de båda. I Tiecks roman *Abdallah*, exempelvis, leds huvudpersonen med samma namn till att ingå ett förbund med ondskans representant Omar för att vinna sin älskade. Abdallah förleds således av Djävulen, alias Omar, att försvära sig åt det onda och först därefter får ondskan makt över honom.

I senare skräckromaner gestaltas ondskan sällan i den traditionella djävulsgestalten. Istället manifesteras den i någon för djävulen ställföreträdande representant som vampyren eller varulven.⁴⁹ Skräcken ligger då vanligen i förföljelsemomentet. I en del moderna skräckromaner blir emellertid någon eller några av huvudpersonerna smittade av ondskan. Skräckskildringen bygger då på hur det onda, mot huvudpersonens vilja, får makt över jaget och gradvis tränger ut den ursprungliga personligheten, dvs. det yttre hotet förvandlas till ett inifrån verkande hot.⁵⁰

Det finns inte alltid en tydlig uppdelning mellan gott och ont i den senare skräckromanen. Huvudpersonen jagas då inte av någon ond skurk utan befinner sig snarare utlämnad åt okända krafter. Isynnerhet i moderna science fiction-betonade skräckromaner baseras skildringen på människans skräck inför det okända, t.ex. rädslan inför mötet med främmande livsformer. Just Shelleys *Frankenstein* har ansetts inleda och peka fram emot den moderna science fiction-litteraturen.⁵¹ Frankenstein ger sig inte ut i rymden på jakt efter nya världar och livsformer men hans forskningsexperiment medför att något främmande och outforskat förs in i den jordiska vardagen. Hans dröm om att kunna ge liv åt redan döda kroppar och om att själv skapa en mänsklig varelse slår över i mar-dröm. Straffet för att sätta sig upp mot den givna ordningen låter heller inte vänta på sig. Monstret utvecklas till en bitter och ondskefull varelse och inleder sin hämndaktion mot Frankenstein. Det främmande och okända utvecklas med andra ord till något hotande.

I äldre skräckromaner framställs däremot ofta det okända som lika med det övernaturliga och detta märks särskilt tydligt i den tyska bundesromanen. Skräckskildringen bygger här på människans alienation och maktlöshet. Huvudpersonen, t.ex. prinsen i Schillers *Der Geisteseeher*, tror sig vara utlämnad åt övernaturliga makter men det visar sig att han är ett offer för ett hemligt sällskaps agerande. Han är utlämnad åt ett intrigspel han är oförmögen att förstå eller påverka.⁵²

Dualismen inom människan, dvs. människan utsatt för ett inre hot, har kanske fått sin mest slående utformning i Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Även om Stevensons roman tidsmässigt är alltför sen för att närmare behandlas här anser jag det befogat att nämna den som exempel. Motsatsparet Dr Jekyll och Mr Hyde utgör ett välkänt exempel på personlighetssplittring och uppdelningen i en god och en ond sida.

I många äldre skräckromaner skildras uppdelningen i ett gott och ett ont jag inte lika distinkt. Det onda inom t.ex. riddar Rudolf i Spiess' *Petermännchen* tar smygande överhand och någon egentlig uppdelning eller direkt kamp mellan det ädla och det lastbara inom honom skildras aldrig. Inte heller munken Medardus i Hoffmanns roman *Die Elixire des Teufels* är tydligt tudelad utan har hela tiden ett bättre och ett sämre jag inom sig. Inom honom bortträngs stegvis den goda och fromma munken, samtidigt som den njutningslystne och samvetslöse skurken tar herraväldet.

Just denna typ av gradvis förändring inom huvudpersonen är relativt vanlig inom den moderna psykologiska skräckfiktionen. Det behöver då inte nödvändigtvis finnas en uppsplittring mellan klart onda och goda sidor utan det kan också handla om en mer komplex personlighetsklyvning.⁵³

Utformningen av grundtematiken illustrerar också skräckromanens utveckling generellt. De tidiga engelska skräckromanerna handlar främst om människan som utlämnad åt en yttre ondskas medan de senare mer individcenterade engelska och tyska skräckromanerna gestaltar dualismen, dvs. kampen mellan det goda och onda inom människan. I modernare skräckskildringar, isynnerhet i de science-fiction-betonade, bygger skräckskildringen inte så mycket på hotet från en ond makt som på människan som utlämnad åt det okända. Det som gestaltas är människans skräck inför mötet med något totalt främmande, vars handlingar och reaktioner hon inte kan förutse och därmed inte skydda sig mot.

Miljön

Skräckromanen brukar förknippas med kusliga miljöer som gotiska borgar,⁵⁴ underjordiska kryptor och ödsliga landskap. Det är ett stämnings- eller uttryckslandskap som målas upp med miljöns hjälp.⁵⁵ Genom miljöskildringen uttrycks hot, ondskas eller fridfullhet. De scener där huvudpersonen hotas föregås av oroväckande moln eller plötsliga

oväder. Det är under ovädernätter och i spöklika miljöer som de onda makterna driver sitt spel, så att den omgivande miljön och de upproriska naturmakterna bildar en effektiv bakgrund till handlingen.

Den yttre miljön deltar i händelseförloppet och skräckstämningen utvecklas i spelet mellan två kontrasterande sfärer. De romantiska återhämtningsscenerna utspelar sig under dagtid i blomstrande trädgårdslandskap eller välkända inomhusmiljöer. Dessa 'goda' miljöer ligger utanför det ondas verkningskrets och kan därför erbjuda huvudpersonen en fristad. Skräckscenerna och de avgörande händelserna förläggs däremot till dramatiska bergslandskap eller kusliga byggnader, där de övernaturliga inslagen är en del av uttryckslandskapet. Det är med andra ord isolerade, otillgängliga miljöer, belägna i civilisationens utmarker eller på mystikomspunna platser, som är skräckens hemvist.

Skräckromanens kontrasterande miljöer står i relation till den dualistiska personskildringen. Rolluppdeleningen motsvaras av en uppdelning av de miljöer som behärras av de olika huvudaktörerna. Miljöerna blir därmed en del av karakteriseringen.⁵⁶ Hjältens eller hjältinnans hemvist står i motsättning till skurkens. Medan de förra hör hemma i mänskliga hemmiljöer och idylliska kulturlandskap förknippas deras motståndare med avskilt belägna spökslott, skumma stadsmiljöer, hemliga laboratorier och karga, vilda landskap.

Skurken är emellertid inte begränsad till sina domäner. På samma sätt som den traditionella djävulsgestalten har han förmågan att uppenbara sig i skiftande skepnader i olika miljöer. Det är skurken som tar initiativet till kampen med hjälten eller hjältinnan och gör de offensiva utspelen. Detta sker genom att han uppsöker och hotar huvudpersonen på en plats som tillhör hans eller hennes miljö, för att sedan locka eller tvinga med sig offret till sitt eget revir eller själv göra sig till härskare över offrets miljö.

Inom skurkens domäner härskar ondskan och huvudpersonen upplever här en tid av fasa. Det är en miljö som vid skräckens inträde sluter sig kring sitt offer både i psykisk och fysisk bemärkelse. Ofta drivs huvudpersonen av ett inre tvång att uppsöka och utforska skräckens domäner. Huvudpersonen blir fången i den förborgade delen av skurkens revir, en nattlig skräckmiljö, där övernaturliga skeenden blir en del av den yttre miljöschildringen. Först när skurkens hemlighet avslöjats och ondskan besegrats öppnar sig den slutna miljön och huvudpersonen kan återvända till sin egen sfär och sitt vardagsliv.



Skräckromanen kännetecknas av ett fast persongalleri med klart avgränsade roller, där rollerna och de värden dessa är bärare av bestäms av romanens grundtema. I de romanerna där huvudpersonen är utlämnad åt ett yttre hot är detta ofta personifierat i huvudpersonens motståndare, skurken. Skräckstämningen bygger då på skildringen av denna ondskans representant och det hot denne utgör gentemot huvudpersonen.

Något som utmärker skurken är beräkning och en näst intill oinskränkt makt. Han är en respektingivande man som obesvärat rör sig i de mest skilda miljöer. Trots hans extremt manliga attraktionskraft upplevs han som frånstötande av de goda personerna. Hans ofta aristokratiskt manliga ansikte röjer vid närmare granskning ett drag av grymhet och ondska. Om inte annat så avslöjas han av sin skarpa genomträngande blick.⁵⁷ Men skurken kännetecknas inte så mycket av sitt utseende som av sina otyglade lidelser.⁵⁸ Till skillnad från den lagom känslösamma hjälten och hjältinnan behärskas skurken av sina rasande passioner. Om dygden, hedern och kärleken är hjältens och hjältinnans attribut,⁵⁹ styrs skurken av äregirighet, förtärande hämndlystnad och fanatism.

Fastän hjälten står i motsättning till skurken finns den egentliga motsättningen mellan skurken och hjältinnan. Hjälten kan visserligen tyckas maktlös och handlingsförlamad men han är inte lika skoningslöst utlämnad åt skurkens godtycke som hjältinnan. Hjälten kan själv kämpa mot sin fiende och har, i motsats till hjältinnan, en möjlighet att försvara sig. Hjältinnan är däremot alltför öskuldsfull och försvarslös för att kunna erbjuda motståndaren annat än ett bräckligt, passivt motstånd. Hon hamnar snart i skurkens våld och står därmed under dennes förmyndarskap.

Det kvinnoideal hjältinnan representerar är vanligen den goda, förlåtande och oegenlyttigt älskande kvinnan, en passiv, asexuell jungfrugestalt. Hennes kvinnliga motpol är den onda kvinnan.⁶⁰ Denna är skurkens kvinnliga motsvarighet och liksom för honom är det passionerna som blir hennes fall. Till skillnad från hjältinnans milda skönhet har den onda kvinnan oftast en vild tjuskraft som väcker sexuell åtrå hos männen. Hon framstår som farlig för mannen därför att hon är sexuellt lockande. Genom att hon vet att utnyttja detta behärskar hon honom och får makt över honom. Ett lysande exempel på en sådan ond, maktgalen kvinnogestalt är Eufemia i Hoffmanns *Die Elixire des Teufels*. Tack vare sin skönhet och sin bedrägliga skådespelarkonst förvrider hon huvudet på alla män. När hon träffar munken Medardus förför hon honom och uppväcker hans lustar och makthunger. Eufemias destruktiva inflytande på Medardus blir emellertid hennes

fall. Hennes krav på absolut underkastelse leder till att han mördar henne för att befria sig från hennes välde.

Motsättningen i den äldre skräckromanen gestaltas alltså huvudsakligen i spelet mellan huvudpersonen och motståndaren. Vanligtvis tillhör de bipersoner som förekommer antingen de goda eller de onda. De är ställföreträdande för antingen huvudpersonen eller motståndaren och är bärare av några av den huvudpersons egenskaper som de är associerade med. Det förekommer dock ibland två bipersoner som inte enbart är ställföreträdande för huvudaktörerna. På grund av deras berättartekniska funktion har jag valt att kalla dem 'sanningsbäraren' och 'sanningsbekämparen'.

Sanningsbärarens kännedom om sanningen bidrar till att avslöja en hemlighållen händelse som är av avgörande betydelse för intrigens upplösning. Trots att sanningsbäraren intar en betydelsefull roll i romanens intrig är dennes funktion till en början dunkel för läsaren. I *The Mysteries of Udolpho* tjänar t.ex. den sinnessjuka nunnan Agnes som sanningsbärare. Det hon biktar för Emily på sin dödsbädd ger förklaringen till några av romanens många gåtfulla händelser och dolda sammanhang. Nunnans bikt binder samman Emilys äventyr och får skenbart betydelselös information att bli betydelsefull för intrigens upplösning.

Sanningsbekämparens roll är däremot att förhindra att sanningen avslöjas och har som funktion att komplicera och bromsa händelseutvecklingen. Sanningsbekämparen är ofta nära knuten till huvudpersonens motståndare. Skurken och hans medhjälpare har alltid något att dölja och agerar därför som sanningsbekämpare. Men även andra personer kan ha denna roll utan att vara i maskopi med skurken. Emilys far St. Aubert i *The Mysteries of Udolpho* inser t.ex. inte att Emily behöver känna till hans systers tragiska livsöde trots att detta kan ha fundamental betydelse för Emilys framtida liv.

I skräckromaner som handlar om dualismen inom människan finns vanligen en uppdelning mellan ett gott och ett ont jag, en dag- och nattsida inom en och samma person. Uppdelningen behöver inte vara lika genomgående som i andra typer av skräckromaner. Den dualistiska gestaltningen begränsas ofta till huvudpersonen och de övriga aktörerna behöver därför inte ha någon ställföreträdande roll för endera av huvudpersonens personligheter. Fastän t.ex. Mr Utterson och Mr Enfield i *Dr Jekyll and Mr Hyde* tar avstånd från Mr Hyde intar de mer rollen av detektiver än ställföreträdande bipersoner till Dr Jekyll. Båda är utanförstående iakttagare som försöker avslöja mysteriet utan att själva ta del i händelseutvecklingen.

I Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* kan också några av bipersonerna betraktas som opartiska åskådare till munken Medardus' och hans dubbelgångares handlingar. Eftersom skräckskildringen är koncentrerad till striden inom munken så blir bipersonerna i den yttre miljön projektioner av hans dualism. Hans dubbelgångare framstår som hans onda jag men det visar sig att denne inte är en Mr Hyde-gestalt inom Medardus. Istället är dubbelgångaren en galning som har en påfallande yttre likhet med munken och som utnyttjar detta. Skildringen av Medardus och hans dubbelgångare blir en yttre projektion av Medardus' mörka jag som speglar splittringen inom honom på berättelsens yttre plan. Genom dubbelgångaren sammanförs händelseförloppet med skildringen av Medardus som person och gränsen mellan intrig och personskildring upphävs.

Skräckromaner som gestaltar dualismen inom människan får ofta en tragisk upplösning. Kampen mellan det goda och det onda inom huvudpersonen leder i regel till att det onda jaget tar överhand och förgör det goda, som i *Dr Jekyll and Mr Hyde*. För en positiv utgång krävs att huvudpersonen förmår förena och leva med de båda motstridiga krafterna inom sig. Detta brukar dock inte lyckas. När den inre uppsplättningsprocessen påbörjats blir den självgenererande och avståndet mellan personligheterna ökar. Det ena jaget tillväxer på det andras bekostnad, det enas seger leder till det andras undergång och i skräckromanen är det vanligen de mörka, tidigare undertryckta krafterna som tar överhanden.

Komposition och berättarteknik

Den äldre skräckromanen utmärks av en komplicerad intrig med mer eller mindre fristående parallellhandlingar. Maturins *Melmoth the Wanderer* kan t.ex. karakteriseras som en samling berättelser inom en omgivande ramberättelse medan Lewis' *The Monk* består av ett antal skräckberättelser löst knutna till huvudintrigen. Huvudpersonernas äventyr skildras ofta parallellt innan aktörerna konfronteras i de avgörande scenerna. Dessutom innebär dessa ständiga perspektivskiften att läsaren kan följa händelseutvecklingen på flera olika plan. Läsaren får information om vad som parallellt händer de olika romanpersonerna och kan därför förutse vilken betydelse detta kan få för huvudpersonerna. Genom att läsaren i det längsta undanhålls vissa upplysningar, samtidigt som denne får mer information än personerna i romanen, ökar spänningen. Ofta kombineras denna kompositionsteknik också med s.k. cliff-hangers, dvs. genom att händel-

seutvecklingen avbryts mitt i en dramatisk scen. Läsaren drivs därmed att fortsätta sin läsning för att "se hur det går".⁶¹

Skräckromanens komposition är uppbyggd kring mysteriet. Från början antydda mysterier djupnar under handlingens gång för att sedan gradvis avslöjas utan att helt förklaras förrän i slutet av romanen. Intrigen inleds med en mystisk händelse, t.ex. en främlings gåtfulla uppträdande gentemot huvudpersonen, samtidigt som läsaren leds att uppmärksamma händelser som till en början verkar betydelselösa men som visar sig ha betydelse för händelseutvecklingen. Efterhand som mysteriets karaktär framträder verkar huvudpersonen alltmer hotad samtidigt som läsaren i det längsta hålls i osäkerhet om farans karaktär eller kanske t.o.m. om innebörden av de händelser som skildras. De avslöjanden som görs är till en början skenavslöjanden som snarare innebär att mysteriet förtätas än att det sker något närmande till dess lösning. Dessa skenavslöjanden följs av ytterligare mystifieringar i ett ständigt växelspel fram till den scen där huvudpersonen står inför en livshotade oundviklig fara. I samband med detta nås en vändpunkt i romanen och mysteriet går mot sin lösning.

Trots mysteriets betydelse för skräckstämningen är dess lösning inte det centrala i skräckromanen. Eftersom mysteriet är av känslomässig, inte av intellektuell karaktär, uppmanas läsaren inte till att själv lösa det, som i detektivromanen, utan till inlevelse och till att ge sig hän åt händelseförloppet. Mysteriet genomgår ständiga förändringar genom ytterligare mystifieringar och överraskande avslöjanden, så att läsaren inte får tid att fundera över enskilda detaljer utan måste acceptera mysteriet under de förutsättningar som ges. Skräckromanen kan alltså inte likställas med den senare detektivromanen av intellektuell pusselkaraktär, typ Agatha Christie. Skräckromanens tjuvning är mindre intellektuell än emotionell. Läsarens fascination ligger inte så mycket i att avslöja mysteriet som att låta sig dras med in i en värld av mystik, eller som J.M.S. Tompkins uttrycker det: "The reader is not invited to unpick a knot, but to enjoy the emotion of mystery".⁶²

Skräckromanen förknippas ofta med ett överflöd av blod, spöken, lik och monster. Dessa ingredienser verkar som skrämseffekter som förstärker de hemskheter som skildras. Skräckstämningen baseras emellertid mindre på denna typ av rekvisita än på en suggestiv berättarteknik. Anticipationstekniken, dvs. att läsaren försätts i en förväntansfull stämning och får ana de kommande händelserna, är en viktig del av den spänningskapande berättartekniken.⁶³ Nyfikenheten på innehållet i ett försvunnet manuskript,

ovissheten om hjältens rätta börd, en persons gåtfulla förflutna och mystiska förbindelser mellan vissa personer verkar spänningsskapande. Skräckupplevelsen bygger på att läsaren känner till genrens konventioner och reagerar på de signaler som ges i texten. Mycket av informationen ges aldrig direkt i texten utan verkar genom att vädja till läsarens fantasi. Många av genrens stående ingredienser är informationssegment, formler och symboler, som är betydelsefulla genom den dolda information de ger och de förväntningar de skapar. Ett exempel på detta finns i *The Mysteries of Udolpho*. När Emily anländer till slottet Udolpho får hon höra tjänsteflickan Annette berätta att det i en av salarna hänger en tavla som är dold av ett svart förhänge. Enligt vad Annette hört är det något så fasansfullt som döljer sig bakom förhänget att ingen av slottets tjänare vågar sig i närheten av det. Emily blir både skrämdd och nyfiken av berättelsen och uppsöker en dag den omtalade tavlan:

Emily passed on with faltering steps; and having paused a moment at the door before she attempted to open it, she then hastily entered the chamber, and went towards the picture, which appeared to be enclosed in a frame of uncommon size, that hung in a dark part of the room. She paused again, and then with a timid hand lifted the veil; but instantly let it fall - perceiving that what it had concealed was no picture; and before she could leave the chamber she dropped senseless on the floor.⁶⁴

Scenen avslutas med en cliff-hanger. När Emily kommer till medvetande lämnar hon salen utan att läsaren får någon förklaring till hennes skräck. Upptrampningen inför scenen och Emilys reaktion då hon tittar bakom förhänget väcker nyfikenhet och får läsaren att misstänka att det som döljs bakom förhänget ska sättas i samband med andra händelser på Udolpho. Scenens uppbyggnad får läsaren att förutsätta att den är av central betydelse för intrigens upplösning.

Den suggestiva stämningen i skräckromanen skapas av fördröjda och uppskjutna avslöjanden och på så sätt byggs en förväntansfull stämning upp inför det slutgiltiga avslöjandet. I t.ex. *The Castle of Otranto* byggs spänningen upp inför flertalet av spökscenerna genom att händelseförloppet bromsas.⁶⁵ Detta sker framför allt genom att dessa scener berättas indirekt av någon tjänare, som försöker redogöra för sina skräckfyllda upplevelser. Genom ständiga avbrott och långa digressioner bromsas berättelsen. Samtidigt sker en successiv upptrampning inför avslöjandena genom att läsaren tror sig ana deras innebörd.

I skräckromanen skapas också en förväntansfull stämning av att läsaren förbereds på den kommande skräckskildringen genom illavarslande profetior, aningar och drömmar.⁶⁶ De övergripande spådomarna finns i början av romanen för att genast väcka läsarens nyfikenhet, samtidigt som de ofta har en strukturerande funktion. Budskapet är alltid vagt formulerat och är mer till för att skapa en olycksbådande stämning än att avslöja händelseutvecklingen.

Som exempel på profetior eller profetiska drömmar som har en kraftigt strukturerande funktion kan Frankensteins dröm i *Frankenstein* nämnas. Den får under handlingens gång en alltmer precis innebörd och föregriper händelseutvecklingen. Frankenstein berättar om hur han samma natt som monstret väckts till liv störs av mardrömmar om sin älskade Elizabeth:

I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the graveworms crawling in the folds of the flannel.⁶⁷

När Frankenstein vaknar ur drömmen får han se monstret stirra ner på sig med ett förvridet grin i ansiktet. Sambandet mellan drömmens budskap och monstret anas och föregriper de konsekvenser monstret får för Frankenstein. I drömmen skildras inte så mycket det egentliga händelseförloppet i romanen som resultatet av det. Frankensteins kysst blir dödsbringande för Elizabeth, men på vilket sätt hon kommer att dö avslöjas inte i drömmen, även om ett samband med det nyss fullbordade monstret kan anas.

Natur- och miljöskildringens huvudsakliga funktion i skräckromanen är att skapa stämning och att förbereda läsaren på de spänningsladdade scenerna, inte att skildra ett verkligt landskap. Det finns en genretypisk uppdelning mellan dag- och natthändelser.⁶⁸ Skräckscenerna och de för intrigen avgörande händelserna utspelar sig huvudsakligen under natten. De händelser som äger rum på dagen blir en avslutning av föregående natts händelser eller en förberedelse för nästkommande natts scener. De idylliska scenerna, den eventuellt lyckliga upplösningen, där de goda besegrar de onda, sker under dygnets ljusa timmar. På så sätt finns en klar uppdelning mellan olika personers

förbindelse med dag respektive natt, ljus respektive mörker. Ondskan och skurkarna förbinds med mörker och natt, medan det goda och huvudpersonen förknippas med ljus och dag. När hjälten eller hjältingen självmant agerar på natten är det vanligen för att avvärja motståndarens angrepp eller få kännedom om något som står i förbindelse med denne. Genom denna uppdelning mellan dag- och nattskeenden kommer läsaren att förknippa natten med skräck och bygga upp förväntningar inför de händelser i romanen som kan tänkas utspela sig under dygnets mörka tid.

Liksom miljöskildringen har de övernaturliga inslagen ofta en stämningsskapande funktion. De blir vanligtvis en del av den suggestiva miljöbeskrivningen och fungerar som symboler för det förflutnas hemskheter. Förutom att skapa stämning har de övernaturliga inslagen ibland också en varnande och bestraffande karaktär. Så t.ex. hemsöks och hotas Manfred i *The Castle of Otranto* av såväl sin faders som den förre borgherrens gengångare.

I skräckromaner med klart avgränsade roller underlättar genrens vagt tecknade hjältar och hjältingar läsarens identifikation genom att läsaren kan fylla i de egenskaper som han eller hon vill se hos hjälten och hjältingen. Hjälten eller hjältingen uppträder och reagerar så som läsaren förväntar sig och som den litterära normen bjuder. De representerar och bekräftar en idealiserad jag-uppfattning hos läsaren.⁶⁹ Huvudpersonen är både bättre och mer framgångsrik än läsaren, samtidigt som han eller hon utsätts för allmänmänskliga upplevelser som vädjar till läsarens inlevelse och identifikation. Hjältens eller hjältingens känslor och upplevelser av t.ex. förföljelse, orättvisa, maktlöshet eller skräck inför det onda och döden är starka och existensiella upplevelser som för läsaren känns som självupplevda och därmed uppmärksammar till identifikation. Trots alla de favorromanpersonerna utsätts för är det en idealtillvaro med klart avgränsade roller som skildras, en ordnad, kompromisslös värld, där huvudpersonernas handlingar är storslagna och betydelsefulla. Hjälten och hjältingen låter sig inte korrumpas och krossas utan blir snarare förädlade av sina lidanden.

Skräckromanen bygger till stor del på konventioner, symbolspråk och formler. Personerna karakteriseras genom vissa drag i sitt utseende eller den miljö de vistas i. Skarpa, blixtrande ögon signalerar häftiga passioner och ondska, ett öppet ädelt ansikte godhet; en kusligt belägen spökborg betyder att innehavaren har något att dölja, en prunkande idyll tyder på att invånarna är ädla och goda. Olika inslag eller tecken ger läsaren an-

tydningar om det kommande händelseförloppet. Mörka ovädersnätter och olycksbådande spådomar föregriper de dramatiska händelserna medan en skildring av idylliska trädgårdslandskap inleder de ljuva kärleksscenerna.

Den kommersialiserade skräckromanen kan ses som formelbaserad litteratur, skapad enligt en väletablerad och standardiserad schablon och producerad för att svara mot publikens behov. En välkänd form skänker läsaren tillfredställelse och trygghet. Nöjet av läsningen ligger inte i det överraskande utan i det invanda och välkända. Det intressanta för läsaren blir att se hur grundmönstret och de obligatoriska ingredienserna varierar. Mycket av nöjet består i att försättas i spänning, samtidigt som läsaren är försäkrad om händelsernas utgång.

Den formelbaserade litteraturens förmåga att roa och erbjuda verklighetsflykt har av John Cawelti och Umberto Eco träffande jämförts med lekar och spel, där det enskilda fallet är en individuell variant av ett generellt mönster, definierad av en uppsättning regler.⁷⁰ För skräckromanen utgörs dessa regler, genrens stomme, av de berättartekniska konventionerna och vissa grundteman medan gestaltningen av enskilda motiv, miljöer och personer ger det individuella fallet, den enskilda romanen.

Skräckromaner och romaner med skräckromantiska inslag

Med skräckroman avser jag en romantyp som förenar de gemensamma och genrekaraktäristiska dragen från den engelska gotiska romanen, den tyska schauerromanen och den franska svarta romanen. Termen skräckroman kan alltså ses som ett allmänt genrebegrepp och en samlingsbeteckning för ovanstående romaner.

Inför den följande undersökningen av skräckromantik i svenska 1800-talsromaner är det nödvändigt att diskutera vilka kriterier som måste uppfyllas för att en roman ska tillhöra genren och benämnas 'skräckroman'. Det som ligger till grund för alla skräckromaner är avsikten att skapa skräckstämning. För att frammana skräck inför den hotande faran krävs en suggestiv berättarteknik som med en framåtsyftande antydningsteknik stimulerar läsarens inlevelse och fantasi. I skräckromanen är det just det utsagda i texten, det som Wolfgang Iser kallar "Leerstellen", som stimulerar läsaren att själv, genom att kombinera informationssegment som ges i texten, klargöra en innebörd.⁷¹ Det är mer en stämningsskapande berättarteknik, där skräckromantiska genrekaraktäristiska ingredienser utnyttjas, än vissa motiv, miljöer och romanfigurer i sig som skapar en

skräckskildring. Den suggestiva berättartekniken kan, tillsammans med en viss grundtematik, ses som det bärande bjälklaget vid konstruktionen av en verkningsfull skräckskildring. Skräckromanens traditionella motiv, miljöer och persongalleri fungerar där emot enbart som utfyllnad eller som mer eller mindre nödvändigt konstruktionsmaterial för den slutgiltiga utformningen.

Med en skräckroman avser jag en roman som uppfyller följande fem kriterier:

1. intrig och komposition är baserad på mysteriet
2. berättartekniken är spänningsskapande och uppmanar till känslöengagemang
3. romanen ger läsaren en känslomässig upplevelse av mysterium/mystik
4. romanens tema faller under ett av skräckromanens grundteman
5. romanen utnyttjar skräckromanens genrekonventioner vad gäller person- och miljöteckning

För att jag ska definiera en roman som en skräckroman måste samtliga av ovanstående kriterier gälla. En roman som gestaltar något av skräckromanens grundteman, har skräckromanens miljö- och personschildring, en spänningsskapande berättarteknik samt uppmanar till känslöengagemang men vars intrig och komposition inte är baserad på *mysteriet* eller ger läsaren en känslomässig upplevelse av mysterium eller mystik är inte en skräckroman. *Snarare* är det en roman med skräckromantiska inslag.

Som 'en roman med skräckromantiska inslag' räknas emellertid inte varje roman som uppvisar ett eller några av skräckromanens kännetecken. För att jag ska definiera en roman som en roman med skräckromantiska inslag gäller att berättartekniken i bärande scener eller avsnitt är spänningsskapande och uppmanar till känslöengagemang samt att skräckromanens genrekonventioner utnyttjas vad gäller person- och miljöskildringen. Till skillnad från i en skräckroman är intrig och komposition i en roman med skräckromantiska inslag inte nödvändigtvis baserad på mysteriet och dess tema behöver inte falla under något av skräckromanens grundteman. En roman vars övergripande tema är t.ex. den politiska människans seger och vars intention är att skildra det industriella samhällets fördelar gentemot det feodala samhället är inte en skräckroman. Inte ens om den uppfyller genrekonventionerna vad gäller miljö- och persontekning,

har en spänningsskapande berättarteknik som uppmanar till känslöengagemang samt t.o.m. innehåller skräckscener. Däremot kan denna typ av roman mycket väl beskrivas som en politisk roman med skräckromantiska inslag.

Den avgörande skillnaden mellan en skräckroman och en roman med skräckromantiska inslag är alltså huruvida dess intrig och komposition är baserad på ett känslöengagerande mysterium. Definitionens tredje kriterium hänger nämligen intimt samman med detta första kriterium. Även om en roman uppvisar samtliga av de övriga kriterierna men dess intrig inte är baserad på mysteriet, och därmed inte kan ge läsaren en känslomässig upplevelse av mysterium eller mystik, kan den aldrig definieras som en skräckroman. Den uppfyller däremot alla krav på en roman med skräckromantiska inslag.

KAPITEL 3

DEN SVENSKA PUBLIKENS MÖTE MED SKRÄCK- ROMANTIKEN

Det är först i slutet av 1830-talet som svenskproducerade romaner börjar konkurrera med utländska om den svenska publiken. De tidiga svenska romanförfattarna var naturligtvis påverkade av den populära utländska romanlitteraturen och då inte minst av skräckromanen. Vid mitten av 1800-talet var svenska läsare sedan länge förtrogna med genren, isynnerhet genom den tyska, franska och engelska skräcklitteraturen. Det är därför befogat att inleda med en översikt över skräckromantikens ställning i Sverige i början av 1800-talet.

Den utländska skräckromanen och den svenska publiken

Redan runt år 1800 tycks skräckromantiska historier ha fångat den svenska publikens intresse. Till stockholmsteatrarna drogs publiken med tidningsannonser om pjäser som *Camilla eller det underjordiska hvalfvet* (1797) och *Kloster-offren* (1797).¹ Ann Radcliffes roman *Italienaren* omarbetades till pjäsen *Eleonora Rosalba eller ruinerna i Paluzzi* och spelades på Arsenalen 1801-02. Francois Guillaume Ducray-Duminils skräckroman *Victor eller skogsbarnet* omarbetades för teatern och spelades på Arsenalen 1803-04 och på Operahuset från 1812 till 1838.² Bokhandlarna lockade kunder med annonser som "Celina eller det hemlighetsfulla barnet", "Slottet Grassville", "Maria i Tornet, en Rid-dare-Historia af Spiess" samt "Det hemliga Dömsförbundet".³ Radcliffes *Italienaren, eller Ruinerna vid Paluzzi*, Friedrich Schillers *Andeskådaren*, Ducray-Duminils *Victor eller skogsbarnet* och Christian Heinrich Spiess' *Lilla Peter* annonserades vid flera tillfällen.⁴ Ett av tidens mest framgångsrika förlag, Lindh i Örebro, satsade på utländska skräck-romaner i svensk översättning.⁵

Den svenska skönlitterära bokmarknaden i början av 1800-talet dominerades av utländska romaner. Bokbeståndet hos Carl Conrad Behns kommersiella lånebibliotek i Stockholm bestod kring 1800 huvudsakligen av litteratur på tyska och franska.⁶ Att läsa fransk och tysk skönlitteratur på originalspråket var naturligt och kanske i viss mån prestigefyllt för de bildade, samtidigt som det gav god språkträning. Dessutom var nog skönlitteratur på originalspråk att föredra eftersom översättningarna till svenska oftast var dåliga.⁷ De kommersiella lånebiblioteken fortsatte också långt in på 1800-talet att utvidga sitt sortiment av skönlitteratur på tyska, franska och i viss mån engelska, även om litteratur på svenska blev allt vanligare. Troligen dominerade tysk underhållningslitteratur under 1800-talets första decennier.⁸ Enligt Bo Bennich-Björkmans undersökning av tiden 1830-1859 var det främst tysk prosalitteratur som översattes under perioden 1830-1839 medan fransk dominerade 1840-1849, för att under 1850-1859 slås ut av engelsk litteratur.⁹

I och med framväxten av en stor läskunnig medelklass skapades ett behov av att utge utländsk skönlitteratur i svensk översättning. Detta speglas såväl i förlagens satsningar som i lånebibliotekens växande sortiment av titlar på svenska, ofta med flera dublett-exemplar av de mest populära romanerna i svensk översättning.

I slutet av 1700-talet hade utgivningen av underhållningslitteratur, dvs. romaner, biografier, reseskildringar och teaterpjäser, ökat kraftigt och den övervägande delen kom från utlandet.¹⁰ En stor del av den utländska litteraturen importerades säkert privat.¹¹ Vad gäller den svenska bokutgivningen 1700-1829 finns det numera en tillförlitlig källa, Kungliga bibliotekets bibliografiska databas. Några upplagesiffror finns däremot inte i databasen och det enda som indikerar att ett verk blev populärt är registreringar av nyutgivning eller omtryck av samma verk.

Det är svårt att veta vad den svenska publiken verkligen läste i början av 1800-talet. Utgivningsförteckningar, bokannonser och lånebibliotekens sortiment ger emellertid en viss uppfattning om publikens smak. I den samtida pressen, främst *Dagligt Allehanda*, *Stockholms-Posten* och senare *Aftonbladet*, utannonserades säkerligen bara den typ av böcker bokhandlarna ansåg det lönt att spendera annonskostnader på. De satsade på den typ av litteratur deras kunder efterfrågade och var villiga att betala för.



Tidens kommersiella lånebibliotek skulle vara ekonomiskt lönande.¹² Boksortimentet speglar därför med stor sannolikhet den verkliga litteratursmaken hos kunderna. Fastän författare som Bengt Lidner, Olof Dalin, Gustav Philip Creutz, Samuel Richardson, Henry Fielding och Voltaire var representerade hos Behns lånebibliotek verkar de havarit föga populära bland låntagarna. Samtliga dessa författare fanns med i det något föråldrade bokutbud Carl Behn startade med 1793 men att döma av senare förteckningar tycks de mest ha samlat damm på hyllorna. Deras verk ingick definitivt inte bland de böcker Behn måste efterlysa i *Dagligt Allehanda* för att återkräva från låntagarna.¹³ Inte heller var de så populära att han med åren ansåg det lönt att införskaffa dublett-exemplar.

Annorlunda förhöll det sig med de populära utländska romanerna där August Lafontaine som enskild författare intog en särställning. Under 1797-1801 stod Lafontaine som författare till var tredje tysk roman som översattes till svenska.¹⁴ Hans popularitet avspeglas också i Behns boksortiment. Inte nog med att biblioteket kunde erbjuda ett 30-tal titlar av denne författare i svensk översättning; hans verk fanns oftast i minst två exemplar och inte sällan i tre, fyra eller t.o.m. fem exemplar.¹⁵

Att döma av Behns katalog från 1801 tycks emellertid Lafontaines romaner redan då ha fått träda tillbaka för två andra kategorier av romaner; rövarromanen och skräckromanen.¹⁶ Vad gäller den senare kategorin uppvisar katalogen över tyska verk titlar som *Die eisernen Jungfrau, eine Geister-Geschichte*(1797), *Die Männer der Finsterniss*(1795) och *Golifano, der irrende Dämon*(1804).¹⁷ Prenumeranter på den svenska och franska katalogen från 1801 respektive 1802 erbjöds samma typ av skräckfyllda läsoplevelser att döma av titlar som *Klostret Grasville*(1800), *Midnattsklockan* (1802), *Det hemliga Domsförbundet. Andehistoria utur de okändes handskrifter*(1802), *le Château de Duncan ou l'Homme invisible*(1802), *Celina, ou l'Enfant de Mystère*(1803) och *Les Capucins ou le Secret du Cabinet noir, Histoire véritable*(1802).¹⁸

De största namnen bland de engelska gotiska författarna saknas inte heller hos Behn i 1801-1802 års kataloger. Av Radcliffe erbjöd lånebiblioteket i svensk översättning två exemplar av *Adeline eller Skogsromanen*(1800) och två exemplar av *Italienaren eller Ruinerna vid Paluzzi*(1803). Av den senare förekom dessutom ett exemplar på tyska och ett på franska.¹⁹ Av Matthew Lewis' *Munken* fanns tre exemplar på svenska, ett på tyska och ett på engelska.²⁰ Horace Walpoles roman *The Castle of Otranto* fanns visserligen inte på svenska men väl ett exemplar på engelska och ett på tyska för de språkkunniga låntagarna.²¹

Om romansortimentet hos Behn inte räckte till för att tillfredsställa publikens behov av spänning så fanns det dessutom ett ganska rikt utbud av tryckta dramer att läsa, där *Den hemliga Domstolen* (1795) och *Camilla, eller det underjordiska hvalfvet* (1797) kan vara värda att nämna.²²

Den bild Behns lånebibliotek ger av den samtida publikens smak för rafflande historier överensstämmer också med Elisabeth Tykessons undersökning. Hon menar att, förutom Lafontaines *Feodor och Maria*, så var sådana skräckromaner som Lewis' *Munken*, Radcliffes *Julia, Rövvarslottet i Appenninerna* och *Italienaren*, Ducray-Duminils *Celina eller det hemlighetsfulla barnet* och Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* tidens mest populära romaner.²³

Också Märta Helena Reenstiernas notiser i dagboken från åren 1793-1839, mest känd som Årsta-dagboken, bekräftar den samtida publikens smak för spännande utländska romaner. Läsning av skönlitteratur tycks ha varit fru Reenstiernas käraste fritidssysselsättning och ibland omtalar hon också i dagboken vad hon har läst. Påfallande ofta är det rafflande populärromaner, som *Rinaldo Rinaldini*, *Midnattsklockan* och *Klostret Grasville*, som dagboksförfattarinnan anser värda att omnämna.²⁴ Just Lewis' roman *Munken* tycks ha gjort ett så starkt intryck på henne att den blir föremål för en ovanligt utförlig anteckning i dagboken den 3. mars 1801:

Jag läste idag om Dramen Christina, samt då den var slutad började jag läsa en ny piece kallad Munken, som jag fick låna utaf Magister Viborg hvaraf dock blott 2ne delar ännu vore utgifna. Den var putslustigt rolig, men på sina ställen både bedröflig och spöksam.²⁵

Under 1810-talet skrevs inte mycket prosafiktion i Sverige. Förutom Fredrik Cederborgs *Uno von Trassenberg* (1809-10) och *Ottar Trallings Lefnads-Måhning* (1810-18) är de exempel som finns trevande försök i den utländska underhållningsromanens stil. E.F. von Saltzas romanförsök *Johan von Tourneisen* (1810) är en riddar- och rövarroman i den tyska traditionen.²⁶ Christin Bergers små häftespublicerade berättelser om äventyrsförföljda kärleksparns prövofyllda väg till lycka, t.ex. *Trollgottan* (1816) och *Albert och Louise eller den dubbla upptäckten* (1817), för tankarna till tidens mest populära tyska och engelska romaner.

Trots dominansen av tyska romaner fick under 1820- och 1830-talen ett antal engelska romaner stor spridning. De litteraturkritiker som tidigare klagat över bristen på "goda

Romaner²⁷ såg nu den engelska litteraturen som "ett ganska godt korrektif mot det sjukliga Tyskeriets ensidighet".²⁸ Edvard Bulwer-Lyttons mångskiftande romanproduktion och Walter Scotts historiska romaner översattes och blev omåttligt populära,²⁹ vilket avspeglas i tidningarnas bokannonser och recensioner.³⁰ Scotts genomslagskraft märks också i lånebibliotekens sortiment. Carl Westmans "Fortsättning af svenska katalogen" visar att Westman, efter att ha övertagit Behns lånebibliotek, satsade stort på Scotts nyutgivna romaner.³¹ Anmärkningsvärt är emellertid att Scotts arbeten inte tycks ha införskaffats i dublettexemplar som Radcliffes och Lewis' romaner. Någon utgallring av de äldre skräckromanernas dublettexemplar har inte heller gjorts.

Den samtida litteraturkritikern Wilhelm Fredrik Palmblads uttalande om att Scotts genomslagskraft berodde på publikens "öfvermätthet på Lafontainiskt svärmeri, Kotzebuisck glitterdygd, Spiessiska spökuppträden och Rinaldo Rinaldinska röfvarbragder"³² bekräftas alltså inte av de samtida lånebibliotekens sortiment. Troligen åtnjöt såväl de äldre skräckromanerna som Scotts historiska romaner stor popularitet bland låntagarna under större delen av 1800-talet. Förteckningarna från Wiborgs lånebibliotek från 1830-talet innehåller såväl diverse skräckromaner av Radcliffe, Lewis, Ducray-Duminil och Hoffmann som nyöversatta romaner av Scott.³³ Som ett exempel på skräckromanens fortsatta popularitet kan nämnas att Radcliffes *Bergsslottet Athlin och Dumbaye eller blodskuldens hämnare* utkom i svensk översättning 1826, Lewis' *Den blodiga nunnan. Spökeshistoria* och berättelsen *Vedhuggaren eller den äfventyrliga natten i skogen. Röfvarhistoria* utkom i svensk översättning 1834 respektive 1827. Den senare berättelsen av Lewis utkom dessutom på nytt i en andra utgåva redan 1830. Därtill kom en ny upplaga av *Munken* 1874.

Trots Scotts oerhörda betydelse för romangenrens utveckling är det nog fel att, som Palmblad, påstå att "Walter Scotts genius skapat ett nytt rike i roman-litteraturen".³⁴ Inte heller kan man, som litteraturhistorikern Erik Lindström, hävda att Scott kom att ersätta den tidigare "sensationsromanen".³⁵ Scotts inträde på den svenska bokmarknaden kan snarare ses som en vidareutveckling och ett litterärt lyft av romangenren än som ett brott med tidigare romanlitteratur. Inflytandet från såväl den engelska gotiska romanen som den tyska rövarromanen är ofrånkomligt i Scotts romaner och bidrog säkert till hans popularitet.³⁶ Det verkar ha varit just den romantiska och spännande äventyrsskildringen i hans historieskildringar som attraherade hans tidiga efterföljare i Sverige.

En av de första svenska författare som gör en ansats till historisk teckning, "Fröken R***", dvs. C.C.A. Strussenfelt, skildrar i romanen *Sigrid Thuresson Ryning*(1831)

Engelbrekts befrielsekrig. Här förekommer åtskilliga skräckromantiska ingredienser,³⁷ t.ex. i den scen där den skräckslagne hjälten vandrar genom en mörk lönngång bland döds skallar, ormar och ödlor och föreställer sig "huru ormarna nära sina ungar af hans halffrätta kropp, och se huru ödlorna leka med hans murknade ben".³⁸

Likaså märks inflytandet från skräckromantiken i Nils Wilhelm Lundeqvists roman *Familjen Ehrenflykt* (1828), av Lindström kallad "den första historiska originalromanen i Sverige".³⁹ Här används skräckromanens mystifierande berättarteknik och en av huvudpersonerna tecknas efter genrens modell med ögon vilkas vilda glans påminner om "djefvulens eldslåga, flammande öfver ett svartnadt och förhårdadt människohjerter".⁴⁰

Den läsande publikens förtjusning i skräckromantiska äventyrsromaner märks än mer under 1840-talet. Även om Charles Dickens romaner började översättas till svenska under 1840-talet, t.ex. *Nicolas Nickelbys lefnad och äventyr*, *Oliver Twist* och *Barnaby Rudge*, slog de troligen inte igenom hos publiken förrän något decennium senare. Istället var det den franska sensationsromanen som gjorde sitt intåg på den svenska bokmarknaden,⁴¹ samtidigt som den inhemska prosaberättelsen vann terräng. Det nya i den franska romanen var att den äventyrsfyllda intrigen utspelade sig i en samtida storstadsmiljö och svarade mot tidens intresse för en tendensbetonad samtidsroman.⁴² Den franska romanlitteraturen förknippades med författare som Eugène Sue, Alexander Dumas(d.ä.) och Victor Hugo, alla författare i den skräckromantiska traditionen.⁴³

Arvet från röver- och skräckromanen är hos Sue än mer påtagligt än hos Scott. Visserligen har Vulpius' rövare och Radcliffes borgherrar och munkar ersatts av brottslingar i en samtida storstadsdjungel men de spännande äventyren, de demoniska skurkarna och de sensationella skräckeffekterna är desamma och tydligen mer gångbara än någonsin.

Flertalet av litteraturkritikerna var redan från början kritiskt inställda till den franska sensationsromanen men för publiken och de svenska författarna blev framför allt Sue det stora namnet.⁴⁴ Hans *les Mystères de Paris* översattes 1844 och blev den mest populära översatta romanen i Sverige. Den inspirerade svenska författare till försök i genren, som exempel kan Edvard Sjöbergs *Stockholms hemligheter* (1843-44) och Carl Fredrik Ridderstads *Samvetet eller Stockholms-mysterier* (1851) nämnas.⁴⁵

Dessutom fick den franska skräckromantiken en oerhörd genomslagskraft i de svenska tidningarnas följetongsmaterial. De svenska följetongsförfattarna var inte sena att lära av sina utländska kollegor. Under 1844-45 publicerades i *Östgötha Correspondenten* Ridderstads skräckladdade historia *Frenologen* och år 1848 fanns Viktor Rydbergs *Wampyren* i *Jönköpingsbladet*.⁴⁶

Den snabbt växande inhemska produktionen gjorde att den franska romanen aldrig kom att dominera bokmarknaden i samma utsträckning som den utländska romanlitteraturen tidigare gjort. Frågan är emellertid om inte just Sue kom att betyda mer för tidens svenska romanförfattare än någon tidigare utländsk romanförfattare. Det var troligen främst den franska sensationsromanen som skolade de svenska författarna i bruket av skräckromantiska effekter.

Skräckromantik i svensk romantik

De svenska romanförfattarna var ingalunda de första att introducera skräckromantiken i svensk litteratur. Skräckromantiska stämningar och ingredienser är inte ovanliga i den romantiska diktningen. Redan i Bengt Lidners poesi förekommer suggestiva nattstämningar och våldsamma skräckfyllda händelseförlopp. Inledningen till "Yttersta domen" (1788) skildrar en gravplats nattetid med skräckromantikens rekvisita: tröga knarrande gångjärn, flämtande lampsken, rytande storm, uvars hoande, rovlystna vargar och irrande vålnader.⁴⁷ Något av samma dramatiska inledning har Frans Michael Franzéns "Sång över Grefve Gustav Philip Creutz", som prisbelönades av Svenska Akademin 1797. Här är det emellertid inte gravplatsen och döden som skildras utan den vilda barbariska forntiden och dess primitiva vildar. I inledningsstroforna skildras hur en demonisk bardgestalt står "på klippans brant" och i raseri kväder en hemsk sång medan det på hans harpa "Stänktes blod af slagna kämpars tropp".⁴⁸

Samma syn på gångna tiders hedningar märks hos den unge Erik Gustaf Geijer, i t.ex. dikterna "Den siste kämpan" och "Den siste skalden" (1811). Det är inte svårt att, som Anton Blanck, se "en anstrykning af den populära, nattliga skräck-romantiken" i "Den siste kämpan".⁴⁹ Dikten inleds med en skildring av kämpan med skräckromantikens dramatiska landskap som fond.

I natten tindra blixternas sken:
på klippans spets sitter kämpan allen,
det väldiga svärd vid sin sida.
En ny tid kommer. -Hans tider förgå,
hans styrka är bruten, hans hjässa är grå:
vi skulle han längre förbida?

Från branta fjället han trotsigt ser
i stupande forsens avgrund ner:
av längtan tänds honom bloden.
I vågens damm tyckas vålnader stå,
ur djupet röster manande gå:
hell den, som får vara hos Oden!⁵⁰

"Den siste kämpan" kan ses som en förstudie till dikten "Den siste skalden".⁵¹ Också i den senare märks den skräckromantiska diktningens suggestiva stämning, isynnerhet i den strof då skalden efter sin nattliga vandring inträder i kungens sal.

In trädde skalden. -Dörren knappast rymde
den gamles majestätiska gestalt.
En okänd fruktan lagets glädje skymde,
och tyst som graven blev i salen allt.
Snällt mången mö bakom sin granne rymde,
av bävan månet tignarhjärta smalt.
Men tyst, en vålnad lik från andra världen,
stod gästen där med ögat fäst på värden.⁵²

Säkerligen har denna strof, som Blanck påpekar, inspirerats av gästbudsscenen i William Shakespeares *Macbeth*, som Geijer översatte till svenska.⁵³ *Macbeth* framhölls av de engelska och tyska skräckromantiska författarna som deras starkaste inspirationskälla. Geijers översättning av just detta Shakespeare-drama antyder att det, liksom för de skräckromantiska författarna, var *Macbeth* som gjort starkast intryck på honom.

De svenska romantiker som mest anknyter till den engelska och tyska skräckromantiken är emellertid Erik Johan Stagnelius och Carl Jonas Love Almqvist. I en stor del av deras diktning märks den fascination för gångna tiders hemskheter och det okända inom människan som utmärker den skräckromantiska litteraturen. I sin medeltidsnovell "Urnan"(1838) anknyter Almqvist i både motiv och berättarteknik till den tyska skräckballaden och i versberättelsen *Karmola*(1817)⁵⁴ används olycksbådande omen för att skapa en suggestiv ödesstämning.

Än mer framträdande är de skräckromantiska dragen i Almqvists novell "Palatset"(1838).⁵⁵ Berättelsens komposition är uppbyggd kring mysteriet, men inte detektivromanens logiska intellektuella gåta utan skräckromanens fantasieggande symbolmättade mysterium. Novellen inleds med att huvudpersonen upplever ett antal oför-

klarljga händelser där den viktigaste är mötet med vagnen. Berättarens färd med denna vagn blir en resa in i en okänd mystikomspunnen värld. Hans ankomst till palatset blir, liksom för skräckromanens hjälte eller hjältninna, ett inträde i en avskild och skrämmande värld behärskad av okända lagar. Liksom det gotiska slottet består palatset av mardrömmens vindlande gångar, smala oändliga trappor och stora ödsliga salar som innehåller obehagliga överraskningar. Palatset tycks, liksom det gotiska slottet, vara en metaforisk inramning åt dess härskare och hans demoni, dvs. det som hotar huvudpersonen. Huvudpersonen måste möta en mängd faror innan han når fram till den sal där palatsets härskare väntar honom. Väl här står han inför det värsta hotet, utförandet av den tjänst som hans värd avkräver honom.

Den svenska romantikens mest renodlade skräckromantiska verk är dock Stagnelius' s.k. skräckdramer från 1821.⁵⁶ I dessa gestaltas den skräckromantiska litteraturens tema "dualismen inom människan". Såväl fursten Rheinfels i *Riddartornet* som Lauretta i *Glädjeflickan i Rom* och Julia i *Albert och Julia* mister kontrollen över sina passioner, vilket leder till brott och undergång. I *Riddartornet* ger Rheinfels efter för sina incestuösa böjelser, i *Glädjeflickan i Rom* driver Lauretta med sin girighet sin älskade till stupstocken och i *Albert och Julia* leder Julias kärlek till Albert till att hon hamnar i helvetet.

I Stagnelius tre dramer finns ett samband mellan kärlek och skräck och det största hotet mot huvudpersonen är hans eller hennes egen sexualitet. I *Riddartornet* gestaltas den mest centrala och fasansväckande av alla skräckromantikens tabubelagda passioner; den incestuösa böjelsen. För att straffa sin otrogna hustru har Rheinfels spärrat in henne i riddartornet. Samtidigt som han är besatt av hat och hämndlystnad saknar han den hustru han en gång haft. Kärleken till hustrun överförs till dottern Mathilda och han försöker tvinga henne att bli hans brud. Mathilda blir, liksom skräckromantikens förföljda jungfru, ett oskyldigt offer för en demonisk fadersgestalts maktmissbruk. Eftersom ett nej till fadern kommer att göra henne till sin mors mördare blir enda utvägen för Mathilda att begå självmord. Liksom i skräckromanen blir Mathildas självmord en konfliktfylld död präglad av längtan och avsky, befrielse och skräck. Den blir skräckfylld inte bara för att den är våldsam och som självmord ett till fördömelse ledande dödssätt utan också därför att den är förbunden med tabubelagda passioner.

Något av samma problematik och inre splittring gestaltas i skildringen av Sturm und Drang-gestalten Johannes i Almqvists *Amorina* (1822). Johannes naturliga godhet går inte att förena med hans törst efter blod. Han är, som Olle Holmberg skriver, "en tragisk

Schicksals-hjälte" som är "bestämd till brott före sin födelse".⁵⁷ Han betraktar sig själv som slav under sitt öde och som en produkt av faderns sadism gentemot modern under graviditeten. Liksom hos skräckromantikens vampyr väcker åsynen av blod en okontrollerbar lustfylld törst hos honom och han måste dricka nytt friskt blod för att överleva.

Även om Stagnelius' och Almqvists tidiga verk innehåller skräckromantiska teman och motiv är det dock främst i komposition och berättarteknik de anknyter till den skräckromantiska genren. Mycket av ödesstämningen i Stagnelius' och Almqvists texter skapas av illavarslande profetior och suggestiva upprepningar. I *Glädjeflickan i Rom* vet Lauretta att hon den kommande natten får besök av sin döde älskare och att hon denna tredje gång måste följa honom ner i avgrunden. I *Riddartornet* har Mathilda sedan barndomen plågats av olycksbådande drömmar om borgens riddartorn och anar att det döljer hennes "Iefnadsgåta" och något ont som kommer att påverka hennes öde. I *Amorina* måste tvillingbröderna Rudman och Herman såväl som Amorina uppfylla det öde som förutspåtts deras släkt.⁵⁸

Skildringen av huvudpersonerna och deras handlingar i Stagnelius' och Almqvists verk bidrar än mer till ödesstämningen. Mellan huvudpersonerna finns förbindelser som får dem att framstå som marionetter i ett ödesdrama. Eftersom Mathilda i *Riddartornet* är en avbild av sin mor tvingas hon av fadern att inta moderns plats samtidigt som hon i sin kärlek till Ludvig sviker fadern och därmed upprepar moderns äktenskapsbrott.

I *Amorina* gestaltas skräckromantikens dubbelgångarmotiv i historien om tvillingbröderna Rudman och Herman. Dessa ter sig som en och samma person uppsplittrad i ett gott och ett ont jag, vilka p.g.a. kärleken till systemen, Amorina, inte kan existera oberoende av varandra. Rudman tror att Hermans död ska göra honom till en hel och oberoende individ men då Herman dör i fysisk bemärkelse dör Rudman andligt. Han blir vansinnig och oförmögen att särskilja sig själv från Herman. Ju mer Rudman och Herman sammansmälter desto mer avslöjas det osäkra och föränderliga i deras karaktär. De båda bröderna tycks sammansmälta till en gestalt för att åter splittras och fördubblas på ett sätt som får dem att bli något annat än de från början var. Händelseförloppet verkar förutbestämt och liksom huvudpersonerna i den skräckromantiska litteraturen framstår Rudman och Herman som alltmer ofria och tvingade att fullborda det öde som är förutsagt av släktprofetian.

Medan Stagnelius i sina skräckdramer diktar inom den skräckromantiska genrens ram intar Almqvist en mer komplicerad och dubbel hållning. Stagnelius anpassar sig till de skräckromantiska konventionerna i komposition, miljö- och personteckning samt berätt-

tarteknik. Almqvist å andra sidan utnyttjar bara vissa skräckromantiska konventioner för att skapa spänning och mystifiera händelseförloppet. Stagnelius' dramer är arvtagare till det tyska skräckdramat medan Almqvists verk, isynnerhet *Amorina*, i vissa avseenden för tankarna till E.T.A. Hoffmanns skräckromaner. Liksom Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* består *Amorina* av blodskam och brodermord, förväxlingar och förklädningar, vansinne och brott. Gränserna mellan de olika personerna, deras yttre och inre verklighet, är upphävda. Läsaren lämnas i en mardrömslik osäkerhet, där allt är möjligt och där de normala fysiska lagarna tycks satta ur spel. Men till skillnad från Hoffmann utnyttjar Almqvist bara skräckromanens berättargrepp i vissa scener av *Amorina* medan han i andra parodierar dess genrekonventioner. Så t.ex. tecknas scenen med Falkenburgs ande enligt skräckromanens genrekonventioner medan samma scen parodieras när Fyrings syster tvingas förklä sig till Amorinas mors vålnad för att övertala Amorina att gifta sig med Fyring.⁵⁹

De svenska marknadsförfattarna

Det var främst under den s.k. efterromantiken,⁶⁰ under 1830- och 1840-talen, som den svenska romanlitteraturen började ta upp konkurrensen med den utländska skönlitteraturen.⁶¹ Kommersialiseringen av den framväxande romanen ställde höga krav på säljande produkter. Publiken ville ha spännande underhållning. Äventyrsromaner och brottsmålshistorier med rafflande intrig och nervkittlande skräckeffekter blev två av de mest populära romantyperna.

För många böcker, liksom för de framväxande tidningarna, blev nyhetsvärdet nyckeln till framgång hos publiken. Redan på 1830-talet blev det viktigt för bokhandlarna i landsorten att ha fått in boken när en nyutkommen roman annonserades i *Aftonbladet*.

Än mer accentuerades böckernas nyhetsvärde med de kommersiella läsebiblioteken. Redan 1833 startade Lars Johan Hierta sitt romanbibliotek "Läsebibliothek af den nyaste utländska litteraturen i svensk översättning". Efter utländskt mönster påbörjade han en serieutgivning av bestsellers uppstyckade i häften som kunderna kunde subscribera på för en relativt billig penning. Abonnenterna band sig för ett helt år och betalade sedan efter hand som häftena utkom, dvs. vanligen en gång i veckan till en kostnad av 8 skilling banco. Varje häfte omfattade alltså bara en del av en roman och vanligen, beroende på romanens omfång, krävdes 4-7 häften för en hel roman. Därtill kunde Hierta

genom att utge sina romaner som häften utnyttja postens portosystem och paketpostlinjer för att sänka distributionskostnaderna. Därmed försäkrade han sig om snabba leveranser, vilket innebar att även abonnenter i landsorten snabbt fick de utannonserade nyheterna.⁶² Detta system gav förläggaren ekonomisk trygghet och säker avsättning för sina upplagor och sänkte därmed priset.

Härtas billighetsromaner blev en framgång och fler förläggare följde hans exempel. Redan 1835 började Niklas Thomson med "Kabinettsbibliotheket af den nyaste litteraturen" som fortsatte fram till 1846. Albert Bonnier startade 1846 sitt romanbibliotek "Europeiska följetonger" som fortsatte, om än under något förändrade former, ända fram till 1910.⁶³ Romanbiblioteken fick stor betydelse för spridningen av skönlitteratur och i början av 1850-talet publicerades inte mindre än 60-70% av skönlitteraturen på svenska som periodiska utgåvor.⁶⁴

Huruvida den omfattande romanimporten i början av seklet verkade inspirerande eller hämmande på de svenska författarna är svårt att avgöra. Den utländska romanens intåg innebar efterfrågan på översättare och översättningsarbete blev en försörjningsmöjlighet för framför allt språkkunniga ensamstående damer med ringa krav på ersättning.⁶⁵ Romanbiblioteken och den ständiga efterfrågan på ny säljande litteratur ledde så småningom också till en organiserad utgivning av inhemska romaner och gynnande på så sätt de svenska författarna, inte minst de kvinnliga. Många kvinnliga författare började publicera sina verk i följetongsform i tidningarna eller romanbiblioteken. Detta innebar att de måste anpassa sig till publikens krav och tillfredställa läsarnas smak för spänning och sensation. Thomsons romanbibliotek satsade på svenska romaner och här debuterade tidens mest populära romanförfattare, Emilie Flygare-Carlén, med *Waldemar Klein* (1838). Thomson var inte sen att inse vilken berättartalang han vunnit i denna storsäljande och högproduktiva författare.

Flygare-Carlén är ett framgångsrikt exempel på 1840-talets nya marknadsförfattare. Under 6-7 år var hon knuten till "Kabinettsbibliotheket" men insåg snart sitt värde och sina möjligheter att spela ut förläggarna mot varandra. Efter succén med *Rosen på Tistelön* (1842) bjöd Östlund & Berlin troligen över Thomson när de knöt författarinnan till den nationellt klingande serietiteln "Orginalbibliotek i den sköna litteraturen av utmärkta författare och författarinnor inom fädernelandet". De närmaste åren därefter tycks Östlund & Berlin och Thomson ständigt ha konkurrerat om hennes verk. Under sin produktiva tid, 1838-51, skrev hon 14 romaner för Thomsons bibliotek, sex för Östlund & Berlin och ytterligare tre som hon publicerade på annat sätt. Efterhand fick hon

minst 33 riksdaler banco per tryckark. På en normallång roman tjänade hon ungefär 1000 riksdaler banco och var då troligen, med hänsyn till sin produktivitet, Sveriges bäst betalda författare.⁶⁶

Så gott som alla romanförfattare vid mitten av 1800-talet skrev för något romanbibliotek. Detta gäller såväl kända yrkesförfattare som Almqvist och Flygare-Carlén som mindre kända namn som Sophie Bolander och Niklas Thomson. Romanbibliotekens författare hämtade huvudsakligen sina litterära förebilder från den samtida utländska romanlitteraturen. Det blev bland tidens mest populära författare, Lafontaine, Vulpius och Sue, som de hittade sina läromästare.

Få av de svenska 1800-talsromanerna kan klassificeras som renodlade skräckromaner i stil med den engelska och tyska skräckromanen. Istället kan den svenska arvtagaren till skräckromanen betraktas som en hybridform. Den kan, i likhet med tidens populära franska roman, beskrivas som en äventyrs- eller familjeroman med skräckromantiska inslag. Detta kan ha sin förklaring i underhållningsromanen produktionsformer vid denna tid.

De periodiskt utgivna läsebibliotekens krav på säljande produkter fick troligen stor betydelse för underhållningslitteraturens utformning. De krävde omfattande produkter vars utgivning i avsnitt kunde löpa under en längre tid. För att vara kommersiellt gångbara måste romanerna också passa en bred publiks smak för såväl romantik, spänning och brott som samtidsskildring och samhällsdebatt. Redan 1852 märktes en tillbakagång för romanbiblioteken,⁶⁷ kanske delvis orsakad av att myndigheterna inskränkte möjligheterna för den portofria utgivningen av periodiska publikationer. Utgivningen av hela romaner minskade medan kortare berättelser gynnades av familjetidskriftens framväxt på 1860-talet.⁶⁸ Den kortare berättelsen ställde krav på ämneskoncentration och en stram komposition och det är också i den kortare berättelsen som den skräckromantiska genren kom att få sin mest renodlade utformning i svensk prosafiktion.

KAPITEL 4

ROSEN PÅ TISTELÖN AV EMILIE FLYGARE-CARLÉN

Skräckromantik i svensk folklivsskildring

Emilie Flygare-Carlén har av Victor Svanberg setts som vår första borgerliga realist.¹ Inte minst hennes genombrottsroman *Rosen på Tistelön* (1842) har av många med Henrik Schück hyllats som ett "litet mästerverk i realistisk konst".² Johan Mortensen lovprisar romanen i *Från Aftonbladet till Röda rummet. Strömningar i svensk litteratur 1830-1879* (1905) som "en naturalistisk roman, innan ännu naturalismens program var uppställt i Sverige".³ Karl Warburg skriver i *Essayer* (1918) att det här är "första gången folklivet i en svensk skärgård vardt föremål för en konstnärlig skildring".⁴ I biografiskt inriktade studier som Maria Holmströms *Emilie Flygare-Carlén. Västkustromanens ryktbara författarinna* (1918) betonas förankring i författarinnans barndomsmiljö.⁵ I stilistiska studier av dialogen i verket, som t.ex. Stephen Arthur Mitchells *Dialogue in the Early Swedish Novel: Studies in the Presentation of Speech from Cederborgh to Flygare-Carlén* (1980), framhävs dennas verklighetstroga karaktär.⁶

Också i det mest ambitiösa arbetet om Flygare-Carléns författarskap, Alf Kjelléns *Emilie Flygare-Carlén. En litteraturhistorisk studie* (1932), betonas den etnografiska realismen i *Rosen på Tistelön* och romanen anses vara vår första skärgårdsroman.⁷ Kjellén ägnar sig främst åt komparativa motivstudier i sin närläsning av romanen och berör bara kortfattat de spänningsskapande verkningmedlen och romanens skräckromantiska drag.

I Lars Lönnroths studie "Tistelön och societetshuset. Emilie Flygare-Carléns västkustromaner som läsning för 1800-talets badortspublik" (1983)⁸ ses romanen som en västkustskildring avsedd att läsas från samtidens borgerliga badortssocietets synvinkel. Romanens samtidsförankring betonas och Lönnroth visar hur den melodramatiska folklivsskildringen kombineras med en liberalistisk tendens.

Det är riktigt att *Rosen på Tistelön* anknyter till tidens folklivsskildring. Genren uppkom på 1830-talet och har, enligt Erik Lindström, sin bakgrund i tre andra genrer:

den etnografiska sockenbeskrivningen, till vilken "hembygdsminnena" närmast anknyta sig, en pedagogisk allmogeskildring med rötter i 1700-talets socialpedagogik och slutligen, av väsentlig betydelse för den konstnärliga utformningen och den lokalpatriotiska färgen, den historiska romanen i Scotts anda.⁹

I den svenska folklivsskildringen på 1830- och 1840-talen finns en ambition att dokumentera det svenska folket, främst allmogen, i dess specifika miljöer. Här tecknas bygden och dess seder och bruk. Redan Johan Ludvig Runebergs *Elgskyttarne* från 1832 kan karakteriseras som en folklivsskildring på vers om den finska landsbygden.¹⁰ År 1835 påbörjades utgivningen av *Läsning för folket*, som innehåller allmogeskildringar av didaktisk karaktär.¹¹

Det är emellertid först mot slutet av 1830-talet som folklivsskildringen slår igenom i den svenska prosaberättelsen. Bland de tidigaste diktarna i genren märks Carl Jonas Love Almqvist. I *Kapellet*(1838) skildrar han den småländska kustbefolkningen, brottshistorien i *Skällnora kvarn*(1838) utspelar sig i uppländsk allmogemiljö och i *Målaren*(1840) tecknar han bygden kring Mälaren.

Till skillnad från flertalet av samtidens folklivsskildringar utspelar sig Flygare-Carléns *Rosen på Tistelön* i en för tiden nyupptäckt och romantikomspunnen geografisk miljö, den svenska västkusten. Den bohusländska skärgården började vid denna tid intressera konstnärer och den kurortsresande över- och medelklassen, som om somrarna sökte sig till Västkusten för att njuta sunda bad och idka sällskapliv.¹²

Romanen skiljer sig också från flertalet samtida folklivsskildringar genom att handla om en 'ny' befolkningskategori, Västkustens lägre samhällskikt, dvs. tulltjänstemän, handelsmän, sjöfolk och fiskare.

Men *Rosen på Tistelöns* popularitet berodde säkert inte huvudsakligen på dess kvaliteter som västkustskildring. Romanens komposition är sådan att den borde appellera till en vid läsekrets, eftersom den kombinerar inslag från flera av sin samtids populära romangenrer. Den är därför ett bra exempel på Flygare-Carléns författarskap, vilket kan beskrivas som en kombination av vardagsskildring och sensation, humoristisk realism och skräckromantik. Medan romanerna *Kamrer Lassman*(1842) och *Pål Värning* (1844) främst kan karakteriseras som humoristiska vardagsskildringar, är *Rosen på Tistelön* och

En natt vid Bullar-sjön (1847) romaner där de rafflande och skräckromantiska inslagen dominerar.

Redan i ett av Flygare-Carléns tidiga verk, *Kyrkoinvigningen i Hammarby* (1840-41), märks att hon är påverkad av skräckromanen. Romanen är bitvis överlastad med genrens mest sensationella effekter. Den ger därmed prov på många av de skräckromantiska inslag som senare, i exempelvis *Rosen på Tistelön*, utnyttjas med större berättarteknisk finess.

Intrigen

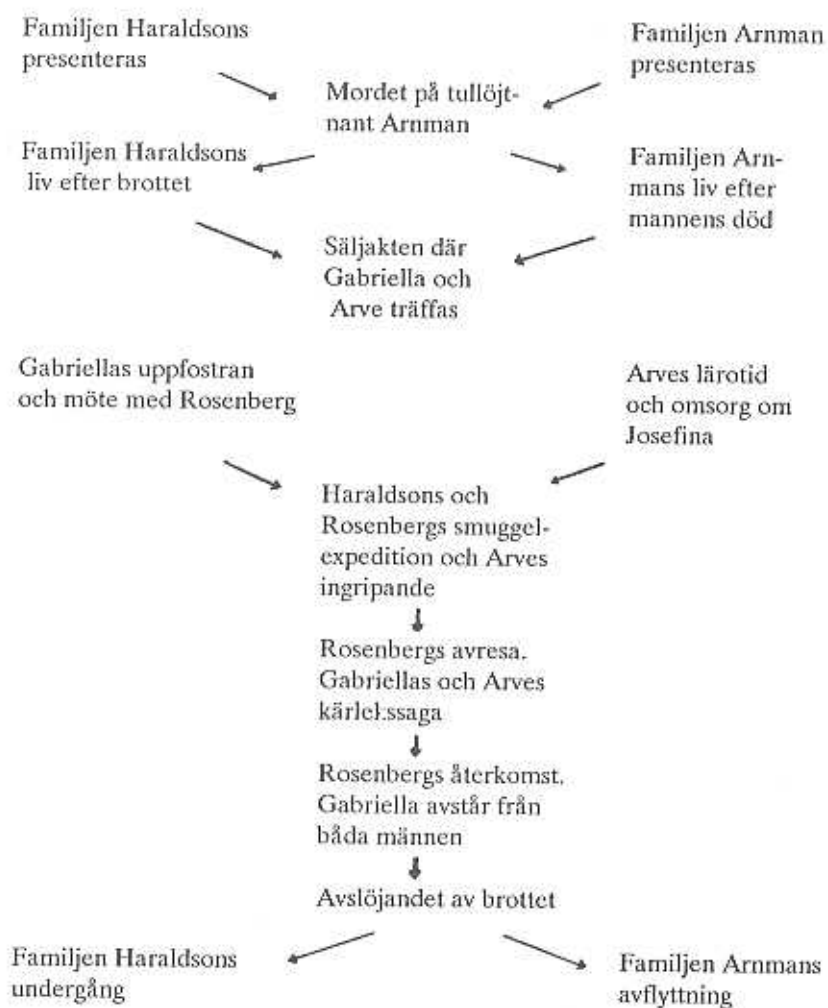
Intrigen i *Rosen på Tistelön* bygger på en brottshistoria som författarinnans bror, strömstadsjuristen Edvard Smith, anses ha hittat i gamla rättegångshandlingar.¹³ Enligt dessa hade två smugglare, far och son, vid en smugglarfärd ute vid Paternosterskären mördat en tullöjtnant och hans män samt sänkt tulljakten. Enda vittnet till dådet hade varit den äldre gärningsmannens yngste son, en sinnessvag yngling, som många år efteråt angivit fadern och brodern. Fastän denna brottmålshistoria bildar underlag för romanen har Flygare-Carlén diktat fritt kring sitt uppslag. Sammanvävd med brottmålshistorien finns en romantisk kärlekshistoria som skildrar den framväxande kärleken mellan den äldre gärningsmannens dotter och den mördade tullöjtnantens son.

I romanen använder Flygare-Carlén en något ovanlig kompositionsteknik. I skräckromanen brukar brottet i det förflutna gradvis avslöjas och handlingen baseras därmed på mysteriet. Hos Flygare-Carlén inleds däremot handlingen med att Håkan Haraldson och sonen Birger mördar tullöjtnant Arnman och hans män. Här är det alltså inte mysteriet med det hemlighållna brottet som ligger till grund för intrigen. Här bygger spänningen istället på ovissheten om vilka konsekvenser brottet får för huvudpersonerna.

Strukturen i *Rosen på Tistelön* är relativt komplicerad. Två familjers öden, Haraldsons och Arnmans, skildras parallellt, för att sedan sammanföras i de avgörande scenerna. De sammanvävs slutligen genom kärlekshistorien mellan Håkan Haraldsons dotter Gabriella och den mördade tullöjtnantens son Arve Arnman. Dessutom förekommer ett antal bihandlingar, som vid första påseendet kan synas onödiga för huvudintrigen. Skildringen av exempelvis Arve Arnmans utbildning hos tullförvaltaren tycks alltför utförlig men i de enskilda scenerna skildras hur han successivt uppfostras till ett förlåtande ädelmod. Arves lärotid motsvaras av skildringen av hur Gabriellas styvsinta natur mild-

ras genom svägerskan Erikas påverkan. Härigenom understryks parallellerna mellan Gabriella och Arve och deras möte förbereds.

Nedanstående schema visar hur de båda familjerna sammanförs och hur intrigen är uppbyggd av parallellhandlingar och konfrontationsscener.



Flygare-Carlén använder här skräckromanens kompositionsteknik. Haraldsons och Arnmans öden skildras parallellt medan familjerna konfronteras i de avgörande scenerna. Läsaren känner visserligen till det hemlighållna brottet men inte vilka följer detta kommer att få trots de framåttekande antydningar som ges i texten. Genom parallellhandlingarna och de ständiga perspektivskiftena kan läsaren följa händelseutvecklingen på flera plan samtidigt och därmed förutse händelsernas betydelse för huvudpersonerna. I *Rosen på Tistelön* förekommer däremot inga cliff-hangers. En scen avbryts inte förrän den har nått klimax och fått sin upplösning. Spänningen skapas främst av händelseutvecklingen inom de enskilda scenerna och hur dessa är ordnade inom romanens komposition. Parallellhandlingarna förbereder konfrontationsscenerna som i sin tur förebådar och leder fram till den slutliga katastrofen.

De dramatiska omkastens förberedelse och utveckling

I *Rosen på Tistelön* finns en tydlig uppdelning mellan hav och land och mellan kvinnornas hemmiljö och männens utomhusliv till sjöss.¹⁴ De avgörande händelserna på det yttre handlingsplanet utspelar sig utomhus med männen som huvudaktörer. Romanens nyckelscen är mordet på tullöjtnant Arnman, medan andra avgörande scener är Birgers räddning av den skeppsbrutne kapten Rosenberg, smuggeläventyret där familjen Haraldson och Arve Arnman sammanförs samt familjen Haraldsons flyktförsök, dvs. scener som huvudsakligen utspelar sig till sjöss under mörka stormiga ovädersnätter.

Det är emellertid i de scener som domineras av kvinnorna, i de vardagliga situationerna i hemmen, som intrigen byggs upp och en psykologisk skräckstämning skapas. Vid skildringen av romanpersonernas inre konflikter och spelet mellan personerna förs intrigen fram på ett underliggande psykologiskt plan. Det är här som brottets konsekvenser framträder och spänningen byggs upp inför handlingens nästa dramatiska omkast.

I *Rosen på Tistelön* är mordet på tullöjtnanten den mest sensationsmättade och dramatiska scenen. Efter en inledande prolog följer en stämningsskapande beskrivning av Tistelön och dess invånare. Den ger en uppladdning inför mordet och suger in läsaren i händelseförloppet med den skräckromantiska genrens mest rafflande effekter.

Ännu syntes ingenting; men de förfärliga bränningarne hördes som en aflägsen åska, och ju närmare båten nalkades skären, desto belåtnare och ljusare blef uttrycket i Haraldsons grymma drag. "Hör du hur det ryter, hafstrollen spela och dansa; det är en lustig lek!" sade han till Birger, som låg bredvid honom och dystert stirrade utåt det hemlighetsfulla svalget.(I, s. 59-60)¹⁵

/---/

Far och son voro rysliga att åse, då de, efter slutadt blodsarbete, tysta som vålnader stodo der i den halfdunkla skymningen och kastade på hvarandra blickar, förrådande ömsesidigt hat och afsky. "Det är nu gjordt som gjort är!" sade slutligen den äldre Haraldson, och öfvervann sig sjelf genom antagandet af en fräckhet, hvilken kunde liknas vid det sista afklädandet af alla mänskliga känslor.(I, s. 64)

Det är senare, när det skildras vad som tilldrar sig hos familjen Haraldson efter mordet, som innebörden av handlingen framträder och spänningen inför ett eventuellt avslöjande byggs upp. Detta sker genom att mordet aktualiseras och att läsaren påminns om vilka konsekvenser det kan få. Inför skildringen av kapten Rosenbergs skeppsbrott är likheterna med mordkvällen så tydliga att spänningen huvudsakligen orsakas av detta. Avsnittet inleds med en beskrivning av hur kvällens oväder påverkar tistelöbornas sinnesro, inte minst genom att frammana minnen från mordnatten.

Men icke blott på Erikas, äfven på männernas stormvanda sinnen tycktes denna aftons mörker hafva lägrat sig med en viss hemskhet. Det var liksom den uppretade naturen här utöfvat sin underbara förmåga öfver människohjertat och ur natten af det förflutna uppmanat alla förfärliga minnen till strid.(I, s. 229)

Spänningen i romanen byggs upp med dystra varsel och naturstämningar som speglar romanpersonernas sinnesstämningar och föregriper eller accentuerar handlingen. Det är främst kvinnorna som är mottagliga för varslen och som på ett tidigt stadium förutser de kommande olyckorna. Det är också de som oroas över de moraliska konsekvenser som mordet kan få.

Romanens mest betydelsefulla varsel är Kathrina Arnmans dröm natten efter säl-skyttet, då sonen Arve har träffat Gabriella för första gången. Först drömmer Kathrina att hon hör vågornas slag mot jakten, sedan ser hon maken "arbeta öfver mänskliga

krafter" och så tycker hon sig höra hans dödssuck, varefter hon hör honom säga: "Kathrina, vänd dig om och gråt!"(II, s 381) När hon vänder sig om sitter hon tillsammans med Arve på väg till hans bröllop. Efter en sväng känner hon igen Tistelön och hon ser bruden, Haraldsons dotter, stå i ett fönster. Men bruden hälsar inte, hon ser kall och orörlig ut och utmed hennes bleka kinder rinner tårar av blod. Så hör hon maken viska:"Kathrina, blodet, som du ser, är mitt!"(I, s. 382)

Budskapet i Kathrinans dröm blir tydligare och dess verkningskraft starkare då drömmen är både bakåt- och framåtpåkande. Eftersom första delen av den stämmer med vad som redan skett, kan läsaren förutsätta att resten också kommer att gå i uppfyllelse. Detta leder till en moralisk konflikt som skapar spänning genom att spela på läsarens moralmedvetande och ge en hotfull anstrykning åt Arves och Gabriellas kommande möte.

Fastän Håkan Haraldson påminner om skräckromanens skurk är det Anton som står för de flesta skräckromantiska effekterna. Som sanningsbärare är han ett orosmoment. Han är den oberäknelige dåren vars kännedom om brottet är det enda hotet om avslöjande för brottslingarna. Hans halvkvädna visor om mord och död bortförklaras av dem som är invidga i brottet med att han är galen. För läsaren bidrar hans beteende till den olycksbådande stämningen. Antons uppträdande får läsaren att lägga vikt vid händelser som annars skulle förefalla betydelselösa. Det är i honom fruktan för brottet i det förgångna och dess makt över nuet personifieras. Romanens suggestiva karaktär bygger på frågan: Kommer Anton att avslöja fadern och brodern eller väljer han att tiga?

Anton har dessutom en egendomlig förmåga att ana sammanhang långt innan någon av de andra personerna misstänker något. Innan Gabriella och Arve själva är medvetna om sin kärlek förutser han den kommande händelseutvecklingen. Hans fientlighet, epileptiska anfall och olycksdiga profetior tilltar med systemens växande kärlek till Arve. Hans uppträdande och hans varningars bristande effekt förstärker på så sätt den ödesstämning som omger Gabriellas och Arves kärlekssaga.

Eftersom romanen inleds med mordhandlingen tillmäter läsaren Antons uppträdande större betydelse än vad som är brukligt i skräckromanen. I denna är sanningsbäraren ofta bara ett passivt redskap för att avslöja sanningen. Anton spelar en betydligt mer aktiv roll. Han utvecklas efterhand till en skrämmande person som blir allt farligare för sin omgivning. I slutet av romanen är det dessutom han som på eget bevåg anger brottslingarna och därmed är det hans agerande som leder till romanens slutgiltiga upplösning.

Havets demoni

I *Rosen på Tistelön* märks inte bara en klar uppdelning mellan männens havsmiljö och kvinnornas inomhusvärld. Också Tistelön och fiskeläget framstår som två kontrasterande sfärer, där fiskelägets idylliska vardagsmiljö står i motsats till Tistelöns skräcktillvaro.¹⁶ Det är signifikant att de dramatiska och sensationsmättade scenerna utspelar sig på Tistelön och i dess farvatten. Mordet och Rosenbergs skeppsbrott sker vid Patermosterskären, dvs. så långt från land och fiskeläget som möjligt. Det är också påfallande sällan tistelöborna lämnar sin isolerade ö. Isynnerhet Haraldson tycks aldrig besöka fiskeläget. Han håller sig på sin ö eller i farvattnen runt den och snarare i riktning ut mot havet än in mot fastlandet.

Mellan familjen Haraldson och Tistelöns vilda karga natur finns en kuslig förbindelse. Medan inlandsbon Erika och den till kusten utflyttade familjen Arman förblir opåverkade av havets förvildande inflytande får tistelöborna, och då isynnerhet Håkan Haraldson, representera skärgårdens primitiva urbefolkning. Tistelön och fastlandet framstår alltså som väl separerade, både på en geografisk och moralisk nivå. Birgers hustru Erika har visserligen försökt överföra något av fastlandets tillvaro till ön, men eftersom hon är invigd i brottet och aktivt har tagit parti för brottslingarna blir det bara en skentillvaro hon lyckas skapa i hemmet på Tistelön.

Erikas självkontroll och moraliska styrka korresponderar med hennes förhållande till havet. Hon hör alltså inte hemma på den ogästvänliga Tistelön och i motsats till de infödda tistelöborna skyr hon havet. Betecknande för hennes inställning är att hennes favoritkammare vetter in mot berget och bort från havet. Här tillbringar hon sin tid med att stirra ut mot klippväggen, något fast och beständigt i motsats till det oberäknliga havet.

För Erika tycks havet förknippas med mordet vid Patermosterskären. Havet blir en symbol för det otyglade och vilda i människans natur som denna stormiga natt utlöste hos Birger, Haraldson och Anton.¹⁷ Det onda inom Birger har hon lyckats tygla genom självupppoffrande kärlek och därmed fört "den orolige, halfvilde mannen från de sysselsättningar, som fordom fängslat honom" (I, s. 136). Haraldsons vildhet tyglar hon genom sitt inflytande över Birger och tack vare den respekt Haraldson hyser för henne. Antons vansinne, utlöst av den stormiga mornatten, förlorar hon däremot gradvis kontrollen över.

Antons sinnelag står i ett mer uppenbart förhållande till havet än de övriga tistelöbornas. Liksom havet framställs Anton som oberäknelig och hotande och hans förbindelse med havet ökar i takt med hans sinnessjukdom. Han är det av Haraldsons barn som till en början verkar ha ärvt minst av faderns natur. Den veke pojken tvingas oväderskvällen före mordet delta i smuggelfärden, eftersom det inte duger "att han blir en sådan mes, som ständigt sitter och värmer sig vid spisen, medan far och bror hans ha arbete på sjön".(I, s. 14) Denna manliga initieringsrit blir traumatisk för Anton. Han blir vittne till faderns och broderns brott och flyr undan sina upplevelser in i sinnessjukdomen. Efter mordet fruktar han än mer havet och dess hemligheter och han söker skydd i hemmet hos kvinnorna.

Under handlingens gång utvecklas Anton alltmer till ett androgynt havsorienterat naturväsen.¹⁸ Han söker sig allt oftare ut på havet, där han i timmar sitter och stirrar ner i djupet. Han inbillar sig vara Näcken som, enligt Anton, tvingas leva på land i en riddares skepnad för att sona en stor synd innan han får återvända till sitt hem under vattnet. När Erika förlorar sin makt över Anton blir hans identifikation med Näcken än mer markant. Han beslutar sig för att ange Haraldson och Birger och först när han ser fadern och brodern avrättade anser han sig förlossad och fri att återvända och förenas med havet. Att Erika inte lyckas få något inflytande över Anton beror på att han ser sin känedom om mordet som ett brott. Han kan, som Kjellén påpekat, liknas vid de gengångare som "ej lå ro i graven, förrän deras brott sonats genom ättens undergång".¹⁹

Brottslingarna och deras offer

Trots att Haraldson och Birger är huvudpersonerna i den mest avgörande scenen är *Rosen på Tistelön* en roman om hur de anhöriga till brottslingarna och den mördade drabbas av brottet. Liksom i många skräckromaner utsätts kvinnorna för följderna av männens handlingar. Fastän familjen Haraldson lever i skuggan av det förflutna får brottet inte några djupgående följder för de egentliga utövarna förrän i slutet av romanen.

Anton är den som mest uppenbart drabbas av brottet men också Kathrina Arnman och Erika berörs av mordet. För Kathrina får makens död både social och ekonomisk betydelse. Hon och sonen måste flytta från tjänstebostaden till en mindre stuga. Hon

står som änka ensam att dra försorg om sonen och hans uppfostran. Därtill plågas hon av ovissheten om vad som hänt maken även om hon anar hans verkliga öde och misstänker Haraldsons inblandning. Hon känner därför en tilltagande oro, när hon får veta att Arve har träffat Haraldsons under säljakten och ser hur sonen tjusats av Haraldsons unga dotter. Den dröm hon har natten efter säljakten gör henne övertygad om att Haraldson medverkat till makens död. När Arve senare visar ett alltmer uppenbart intresse för Gabriella gör hon därför allt för att förhindra en förbindelse mellan sonen och Haraldsons dotter.

Mordet får också genomgripande följder för Erika som binds vid en mördare och får ta på sig hans skuld. Hon tror sig genom sin uppoffring kunna hjälpa Birger och få honom försonad med Gud. Vetskapen om vad som hände under mordnatten får henne att leva i ständig fruktan för att Birgers och Haraldsons brott ska uppdragas. Mordet leder också indirekt till Erikas död, då hon bränns inne vid brottslingarnas flyktförsök.

Samtliga av dessa inblandade är emellertid invigda i brottet på ett eller annat sätt. Anton har själv bevittnat det, fru Arnman har fått sina misstankar bekräftade i en dröm och Erika är invigd genom Birgers bikt. Det är bara Arve och Gabriella som är ovetande och därmed blinda för de äldres beteende och antydningar.

De båda unga utövar en oemotståndlig attraktion på varandra. Redan första gången de som barn träffas under säljakten dras de till varandra. När Gabriella som vuxen första gången får syn på jaktlöjtnant Arve Arnman börjar hon omedvetet göra sig attraktiv för honom fastän hon är trolovad med Rosenberg. Hennes kärlek till Rosenberg bleknar under hans frånvaro och hon blir besatt av Arve trots att hon oupphörligen försöker minnas fästmannen och utsätts för Antons spådomar om hans återkomst.

Gabriellas och Arves till synes vardagliga kärlekshistoria har, som Kjellén skriver, "en underström av skräckfylld fatalitet".²⁰ Kathrinas dröm och Antons profetior om deras kommande förening får deras kärlekssaga att te sig förutbestämd. På samma sätt som skräckromanens hjälte och hjältninna är Arve och Gabriella ovetande om det dolda brottet och förstår därför inte varför deras förening motarbetas av den äldre generationen. Arve vet att fadern omkommit under en spaningstur i skärgården men sätter ingen tilltro till sin mors farhågor. Gabriella misstänker inga dolda brott fastän hon ständigt utsätts för Antons anspelningar. I detta fall motsvarar hon skräckromanens unga, oskyldiga hjältninna; hon blir indragen i ett skeende som hon inte förstår, eftersom hon är ovetande

om motiven bakom omgivningens agerande. Trots alla antydningar envisas Gabriella med att förbli ovetande om familjehemligheten och vägrar ta del av den information om faderns förflutna som finns förborgad i huset på Tistelön.

Det finns paralleller mellan slottet i skräckromanen och huset på Tistelön. I början framstår Haraldssons bostad som ett sjörövarnäste, väl värdigt en vrakplundrare som Haraldson. Smugglarbostaden kan således, liksom skräckromanens slott, ses som en spegling av ägarens karaktär. Trots att Erika senare förvandlar huset till en respektabel bostad kan hon inte utplåna det förflutna. Som i skräckromanens slott finns det i Haraldsons bostad en obodd, avstängd avdelning, där familjehemligheterna är förborgade. Birgers och Erikas gemensamma hem är rest över Haraldsons smugglargoemma, vilket exempelvis blir uppenbart när Haraldson hämtar upp olika dyrgripar från sin vrakplundrartid för att förströ den sjuka Gabriella.

Det avstängda rummet i skräckromanens slott har, enligt Garte, betydelse för intri- gens upplösning. Slottet med dess förborgade del speglar det obekanta öde som förberetts för huvudpersonen. Det är därför hjältens eller hjältinnans plikt att närma sig denna plats för att få information om en hemlighet som har fundamental betydelse för hans eller hennes liv.²¹

På liknande sätt innehåller Haraldsons hemliga skattgömma ett budskap som är avgö- rande för Gabriellas öde. Gabriella vägrar emellertid att dra några slutsatser fastän hon förvånas över faderns märkliga vrak- och smuggelgods. Än mindre sammankopplar hon detta med Antons antydningar om ett brott, familjens motvilja mot hennes bekantskap med Arve och uppgiften att Arves far omkom vid samma tidpunkt som Anton förlorade förståndet.

Eftersom Gabriella är blind för den information som ges av omgivningens varningar och inte tar del av familjens hemlighet, går hon ett tragiskt öde till mötes. Hon bejakar sin kärlek till Arve trots att hon möter motstånd hos de sina och detta leder till katastrofen. Hennes ja till Arve ser Anton som ett svek och anger därför fadern och brodern för ett brott som säkerligen inte hade upptäckts på annat sätt. Genom avslöjandet utplånas familjen Haraldson så när som på Gabriella. Liksom för brodern medför vetskapen om brottet att hon blir sinnessjuk och därmed ett offer för den äldre generationens brott.

Fastän Anton och Gabriella till en början inte tycks höra hemma på Tistelön fram- kommer det efterhand att de båda ärvt Haraldsons sinnelag. Anton utvecklas till en far- lig dåre, vars våldsamma anfall och utstuderade slughet påminner om Haraldsons. Gabriella är både livlig och viljestark och helt olik tidens anemiska romanhjältinnor. I

ett par av de mest spännande scenerna är det hon som räddar de sina genom ett modigt ingripande medan männen då tilldelas passiva roller. Det framkommer på så sätt alltmär att Gabriella ärvt mycket av faderns styvsinta och handlingskraftiga natur och att det bara är genom Erikas uppfostran hon påtvingats ett mer ödmjukt sinnelag.

I skildringen av Gabriella har många av de drag som utmärker den onda kvinnan i skräckromanen givits en positiv klang, t.ex. hennes livlighet, viljestyrka, handlingsförmåga och självmedvetenhet. Det är just dessa egenskaper tillsammans med hennes skönhet som gör henne till den tjugande Rosen på Tistelön och gör att Arve så huvudstupa förälskar sig i henne. Fastän den självmedvetna och sprudlande Gabriella är den tillbedda skönheten och romanens självklara hjältinna blir hon, liksom den onda kvinnan i skräckromanen, bestraffad för sin natur.²² Som dotter till Haraldson och syster till Birger måste hon sona faderns och broderns brott genom många års lidande. Detta sker genom att hon blir berövad såväl sin skönhet som den kraftfulla natur hon fått i arv efter fadern, dvs. det som gör henne till Tistelöns ros. Hon blir en ful, sinnesslö gumma och får framleva sitt återstående liv på nåder instängd i en liten kammare.

För att Haraldsons och Birgers brott ska sonas måste alltså inte bara den i brottet invigde Anton offras utan också Gabriella, det skönaste Tistelön har. Som Tistelöns ros, rosen bland tistlarna, har hon haft sitt hem på ön och dragit näring av dess blodbestänkta jord. Trots att naturen i Gabriella uppenbarade sin "underbara förmåga att låta den ljufvaste blomman växa af den giftigaste rot" är det bara tack vare Erika som det goda inom henne "herrligt utvecklades och bar frukt". (I, s. 86) Hon är trots Erikas inflytande besmittad genom sitt ursprung och först när hon som den sista av sin ätt offrats är tistelöbornas brott sonat. Romanen bygger således på samma tema som så många skräckromaner, nämligen hur förfädernas synder förföljer barnen.

Rosen på Tistelön och skräckromanen

Fastän *Rosen på Tistelön* innehåller vardagsrealism och etnografiska inslag och skiljer sig från flertalet av samtidens skräckromantiska sensationsromaner anknyter den i hög grad till skräckromanens kontrasterande kompositionsteknik. De skräckfyllda äventyrs-scenerna står i kontrast till idylliska familjescener och mycket av spänningen skapas i växlingen mellan extrema ytterligheter såväl i handlingen som i person- och miljöskildringen.

Liksom i skräckromanen är intrigen uppbyggd kring ett hemlighållet brott. Till skillnad från vad som är vanligt i skräckromanen inleds romanen med en skildring av brottet varefter handlingen mattas för att sedan åter successivt stegras inför den dramatiska upplösningen. Brottet ger den kommande händelseutvecklingen en ödesmättad innebörd, isynnerhet då den ovetande hjälten och hjältinnan i all oskuld driver sig själva och sina anhöriga mot den slutliga katastrofen. Mycket av skräckstämningen skapas av att hjälten och hjältinnan framstår som offer för den äldre generationens synder och av deras maktlöshet inför de dolda och opåverkbara lagar som styr deras öden.²³ Till skillnad från Arve blir Gabriella inte bara straffad för sin förbjudna kärlek utan också, liksom brodern Anton, för faderns och broderns brott.

Eftersom mördarnas och den mördades familj får ta konsekvenserna av mordet vidgas i *Rosen på Tistelön* ett av skräckromanens vanligaste teman, det förflutnas hämnd, till att gälla alla inblandade. Den som inte hör till Haraldsons ätt men mest uppenbart drabbas av brottet är Birgers hustru Erika. Trots hennes outtröttliga frälsargärning på Tistelön och hennes omvändelse av Birger blir hon straffad för sin lojalitet mot mördarna. Hon brinner inne under Haraldsönernas flykt från Tistelön. Först efter hennes offerdöd förmår Birger att frivilligt överlämna sig själv och fadern åt lagens dom.

Trots att kvinnoporträtten i *Rosen på Tistelön* är mer nyanserade än i flertalet samtida romaner är det också här frågan om skräckromanens dualistiska persongalleri.²⁴ Mördarna och deras anhöriga står i motsättning till den mördades familj och medan de förra straffas för brottet belönas de senare för sina dygder. Flygare-Carlén bryter emellertid mot genrekonventionen genom att placera hjältinnan bland de onda personerna. Som dotter till mördaren, skurken, blir hon ställförträdande för honom och måste därmed straffas för brottet och sin nedärvda ondska.

Spänningen i *Rosen på Tistelön* byggs upp med skräckromanens antecipationsteknik. Onda varsel och dystra naturstämningar korresponderar med personernas sinnestämningar och föregriper eller förstärker handlingen. Haraldsons och Birgers mord på tullöjtnant Arnman tycks frambesvärjas av den mörka oktobernattens rasande naturkrafter. I *Rosen på Tistelön* härskar därigenom den tyska schauerromanens determinism där människan är utlämnad åt ödets makter.

Inte minst Anton är en del av den stämmingskapande berättartekniken. Han påminner om skräckromanens sanningsbärare på vilken brottets avslöjande och därmed också romanens upplösning beror. Hans oberäkneliga vildhet gör honom emellertid till en far-

ligare figur än skräckromanens traditionella sanningsbärare. Han framstår nästan som en personifikation av Nemesis eller åtminstone som dess redskap.

I romanen finns också skräckromanens tydliga förbindelse mellan människan och hennes omgivning. De kontrasterande miljöerna står i relation till den dualistiska personteckningen. Medan den goda och rättskaffens familjen Arnman bygger upp och välvilligt dominerar det idylliska fiskeläget behärskas den karga Tistelön och dess farliga farvatten av Haraldsönerna. I *Rosen på Tistelön* är det dock inte som i skräckromanen de onda personerna som är de gränsöverskridande och som uppsöker och hotar de goda och därmed sätter igång händelseförloppet. Istället är det tulköjtant Arnman och hans son Arve som uppsöker Haraldsönerna och i egenskap av statens och lagens representanter hindrar dem i deras verksamhet och försöker få dem att underkasta sig de värden de själva representerar. Haraldsönerna gör inte några offensiva utspel mot inkräktarna. Liksom skurken i skräckromanen har de ett brott att dölja men till skillnad från skurken behärskas de inte av någon hämndlystnad. Det är därför av självbevarelsedrift de undviker en konfrontation med sin motståndare.

Till skillnad från flertalet av de traditionella skräckromanerna utspelar sig *Rosen på Tistelön* i en specifik geografisk miljö, Bohusläns skärgård, och inte i ett genretypiskt, obestämt och mytiskt landskap. Fastän västkustmiljön ger en geografisk inramning åt handlingen är det knappast en realistisk bild av västkusten som ges i romanen. Den yttre miljöteckningen är påfallande sparsam. Framställningen av naturen och miljön är snarare stämningsskapande än informativ. Mördarnas boplats på den ogästvänliga Tistelön ställs i motsats till det idylliska fiskeläget där familjen Arnman lever. Även om realismen verkar mer framträdande i skildringen av fiskeläget än Tistelön är det också här, som Lars Lönnroth påpekar, fråga om "litterära genrebilder eller rentav om teaterkulisser, vars främsta funktion är att signalera invånarnas moraliska kvaliteter jämfört med Tistelöborna".²⁵ Västkustskildringen i romanen är precis tillräckligt utförlig för att ge handlingen lokalfärg och bygga upp en dramatisk scenbild. Trots att Flygare-Carlén förlagt romanen till ett specifikt geografiskt landskap motsvarar det karga klipplandskapet och det stormande havet skräckromanens sublimes landskap, vars fantasieggande storslagenhet försätter läsaren i rätt stämning inför den kommande händelseutvecklingen.

Rosen på Tistelön anknyter alltså i hög grad till samtidens internationella underhållningslitteratur men visar också samtidigt hur en svensk författare modifierar tidens litterära normer och anpassar dem för en inhemsk publik. Brotthistorien utspelar sig i en

bohuslänsk skärgårdsmiljö, vilket får den badortsbesökande publiken att känna igen sig och känna sig delaktig i den fantasieggande skildringen. Diskussionen om tullbestämmelser och handelsrestriktioner och dess konsekvenser för västkustbefolkningens försörjning aktualiserar skildringen och får den att anknyta till tidens liberala debatt. Den liberala tendensen framträder tydligt i skildringen av familjen Arnmans filantropiska verksamhet och bidrar till att karakterisera Arnmans som de goda och ansvarskännande samhällsmedborgarna, i motsats till de primitiva urinvånarna på Tistelön. Liksom miljö- och samhällsskildringen ger en geografisk och nationell inramning bidrar den etnografiska realismen och de folkliga inslagen till att ge handlingen en kulturell förankring. Beskrivningen av seder och bruk bland kustborna ger liksom skrock och sagor ur den lokala folktron miljöteckningen lokalfärg.

I *Rosen på Tistelön* kombineras inslag från familjeromanen, brottmålsberättelsen, utvecklingsromanen och folklivsskildringen med skräckromanens spänningsskapande berättarteknik. Fastän romanen hyllats som vår första västkustskildring och medelklassroman är det skräckromanens kompositions- och berättarteknik som binder samman romanens parallellberättelser till ett enhetligt verk.

Trots påverkan från skräckromanens person- och miljöteckning samt tydliga inslag av dess komposition och berättarteknik är *Rosen på Tistelön* knappast en renodlad skräckroman. De realistiska vardagsscenerna, den liberala tendensen och inslagen av folklivsskildring är alltför dominerande och självständiga element i romanen för att detta skall vara fallet. Den är snarare en blandroman i stil med den samtida franska sensationsromanen, där inslag från samtida populära romangenrer utnyttjades och kombinerades för att tilltala en bred läsekrets.

KAPITEL 5

GABRIELE MIMANSO OCH SVARTA HANDEN

Spänning och skräck i sensationsromanen

Decennierna runt mitten av 1800-talet kan karakteriseras som skräckromantikens tid i svensk romanlitteratur. Under 1840-talet blev en arvtogare till skräckromanen, den s.k. franska sensationsromanen, populär i Sverige. Isynnerhet Eugène Sues *les Mystères de Paris* blev en romansuccé och utkom i svensk översättning 1844 i Lars Johan Hiertas "Läse-Bibliothek". Det anses främst vara denna roman som gav upphov till 1840- och 1850-talens kommersiella romaner.

I svensk litteraturhistoria har dessa romaner oftast benämnts 'sensationsromaner'.¹ Anders Öhman kallar dem däremot i sin genrestudie *Äventyrets tid* (1990) sociala eller historiska äventyrsromaner, beroende på om äventyrsgenren kombineras med den sociala eller historiska romanens karaktärsdrag.² Eftersom jag inte finner Öhmans beteckningar mer lämpliga eller heltäckande än tidigare termer har jag valt att behålla den mest etablerade genrebeteckningen, 'sensationsroman'. Jag vill emellertid betona att jag inte använder beteckningen sensationsroman nedvärderande utan som en ren genrebeteckning. Romanerna skulle dels framkalla 'sensationer', dvs. sinnesrörelser och känsloupplevelser, hos läsaren, dels väcka sensation, uppseende, med sina överraskande avslöjanden. De skulle fungera både som känslöengagerande och spänningsfylld förströelselektyr och som bildande och avslöjande reportage. Det är ambitionen att ge publiken såväl känslomässiga sensationer som sensationella nyheter som ligger till grund för romantypens utformning.

Redan Carl Jonas Love Almqvists roman *Gabrièle Mimanso* (1841-42) framstår, som Johan Svedjedal skriver, "som det första större svenska försöket att åstadkomma något liknande den franska sociala sensationsromanen".³ Den mest utpräglade Sue-lärjungen var emellertid Carl Fredrik Ridderstad vars *Samvetet eller Stockholms-mysterier* (1851) är en direkt uppföljare till Sues *Parisiska mysterier*.

De svenska författarna tog efter Sues effektivt kontrasterande berättarteknik, förvecklingstäta intriger och negativa samhällssyn. Dessutom utspelar sig många av romanerna efter Sues modell i samtida miljöer bland brottslingar och prostituerade i storstädernas undre värld. Fastän en del av de svenska romanerna utspelar sig i historisk miljö är de mindre produkter i Walter Scotts anda än författarnas svar på Sues rafflande romaner, något som också Erik Lindström påpekat.⁴

Oavsett om händelserna i 1840- och 1850-talens svenska sensationsromaner utspelar sig i historiska eller samtida miljöer finns en ambition att dokumentera och ge en helhetsbild av den tid och det samhälle som skildras. Författarna till de historiska romanerna delade således inte romantikernas intresse för den götiska forntiden eller den katolska medeltiden. Det är sällan händelseförloppet förläggs till så avlägsna epoker. Det är mer närliggande händelser, t.ex. den franska revolutionen, som intresserar författarna. Deras ambition är mindre att gestalta ett historiskt händelseförlopp än att avslöja dolda sammanhang i samband med en fantasieggande historisk händelse. Det är intrigspelet bakom kulisserna, politiska finter och komplotter mot de fiktiva personerna snarare än den officiella förklaringen till historiska händelser som skildras. I dessa romaner märks alltså en strävan efter att avslöja och synliggöra det fördolda med samma nit som i ett tidningsreportage. De skulle bidra med nyhetsförmedlande inlägg i samhällsdebatten samtidigt som de skulle vara spännande och intressanta.

Parallellerna till den samtida journalistiken märks också i författarnas didaktiska ambitioner. Fastän händelserna utspelar sig mot en känd historisk bakgrund har 1840-talets liberala reformiver satt sin prägel på sensationsromanernas historieskildring. Ibland förvandlas romanerna till glödande inlägg i tidens socialpolitiska frågor: fattigvården, alkoholpolitiken, fängvården etc. Sålunda framstår Herman Bjurstens historiska roman *Gyltas grotta* (1853) bitvis som en hatskrift mot det katolska munkväsendet och mot religiös fanatism. Den kan därmed ses som ett inlägg i samtidens debatt om de frireligiösa förbundens utbredning och läseriets konsekvenser.

De svenska sensationsromanerna är mångskiftande och omfångsrika verk där olika genrer, såväl litterära som icke-litterära, blandas.⁵ Detta kan delvis förklaras med att romanerna skrevs för en bred publik och att de därför skulle vara möjliga att läsa utifrån olika perspektiv och smakriktningar. Här finns romantiska kärleksagor, rafflande brotts historier, kusliga skräckscener, dokumentära socialreportage, humoristiska folklivsskildringar, exotiska reseberättelser, allt blandat med inskjutna didaktiska avsnitt, brev, diskussionsinlägg, dagboksanteckningar, handbokstexter, sångtexter etc. Roma-

nernas mångskiftande innehåll kan kanske också förklaras med att författarna hade många olika intentioner med sina verk. De ville skriva 'afsigts-romaner' med en uttalad och engagerande tendens samtidigt som de ville ge publiken litterär underhållning. Det är kanske t.o.m. möjligt att se dessa brokiga romanbyggen som exempel på författarnas experimenterande med olika genrer, stilar och metoder för att förverkliga sina olika syften.

Fastän 1840- och 1850-talens sensationsroman utgör en betydande del av den tidiga svenska romanlitteraturen har den inte fått någon större plats i den svenska litteraturhistorien. Mitten av 1800-talet har av Henrik Schück avfärdats som "sensationsromanens gyllene tid i vårt land".⁶ Fredrik Böök tar i uppsatsen "Almqvist och länebiblioteksromanerna" (1916) avstånd från Almqvists *Gabrièle Mimanso* och menar att författarens frosande i medeltidsromantik placerar romanen i "Skräck- och spökrömansgenren".⁷ Medan han fördömer Almqvists "otroligaste och mest komplicerade intriger" och "banalaste och tommaste schabloner" berömmar han Almqvist som "finkänslig miljöskildrare".⁸

Litteraturforskare har främst intresserat sig för sensationromanens realistiska drag. Alf Kjellén ägnar sig uteslutande åt stockholmskildringen i Ridderstads *Samvetet eller Stockholms-mysterier* (1851).⁹ Holger Ahlenius diskuterar arbetarskildringen, Kurt Aspelin dokumentarismen och Thomas von Vegesack de politiska motiven i Almqvists *Gabrièle Mimanso*.¹⁰ Martin Lamm kritiserar i *August Blanche som Stockholms-skildrare* (1931) det sensationella händelseförloppet i August Blanches roman *Wålmanden* (1847) medan han prisar dess skildring av stockholmskt vardagsliv.¹¹

Den förste som försöker ge en förklaring till sensationsromanernas rafflande intriger är Alf Kjellén som i *Sociala idéer och motiv hos svenska författare under 1830- och 1840-talen* (1937) förklarar Almqvists spänningsladdade intriger som en eftergift åt "den stora publikens smak för det romaneska".¹² Ännu ett steg i denna riktning går den litteratursociologiskt orienterade Johan Svedjedal i avhandlingen *Almqvist - berättaren på bokmarknaden* (1987). I sin studie av Almqvists roman *Gabrièle Mimanso* ser han dess sensationsintrig såväl som en eftergift åt publikens smak som ett uttryck för den arkhonorerade författarens intresse för att skriva långt och underhållande för att trygga försörjningen.¹³

De senaste decenniernas litteraturforskare har i viss mån också börjat intressera för intrigens estetiska kvaliteter i 1840- och 1850-talens romaner. Bertil Romberg behandlar

i artikeln "Om Almqvists romankonst"(1975) såväl de sociala motiven som de motiv som sammankopplas med mysterieintrigen.¹⁴ Anders Öhman vill i artikeln "Den sociala äventyrsromanen"(1988) och avhandlingen *Äventyrets tid*(1990) visa hur en rafflande och invecklad äventyrsintrig med en socialt rörlig äventyrare som huvudperson ger författarna möjlighet att skildra det samtida samhället.¹⁵

Gabriële Mimanso och Svarta handen

Den franska sensationsromanen har ofta setts som en arvtagare till skräckromanen.¹⁶ När Almqvist introducerar genren på svenska med *Gabriële Mimanso* framhäver han själv denna släktskap då han påpekar att romanen anknyter till tidens medeltidsberättelser.¹⁷ I förordet diskuterar han medeltidsromantiken och hans beskrivning av medeltiden verkar direkt hämtad från skräckromanen:

./.../men rörande medeltiden måste vi till motsycke påminna oss alla de afskyvärdheter, som bedrefvos i celler, underjordiska gångar, hvalf och hålor, i fångelser, labyrintartade borgtrappor, hemliga salar och mörka gemak.(GM I, s. 7)¹⁸

Almqvist är emellertid angelägen att i slutet av förordet påpeka att berättelsen, trots att den kan te sig "medeltidisk"(GM I, s. 8), skildrar en verklig händelse som nyligen inträffat i Paris. Troligen fick denna medeltidsanknytning den samtida läsaren att associera till den skräckromantiska litteraturen. Den bör ha skapat förväntningar på en spännande mysterietät roman i den skräckromantiska traditionen.

De båda påpekandena Almqvist gör i förordet, om romanens medeltidsanknytning och om att den bygger på en verklig och samtida händelser, skulle kunna ses som en programförklaring för den svenska sensationsromanen. Samtidigt som dess författare avsåg att ge reportagemässiga skildringar av verkliga händelser var de också inspirerade av den populära skräckromanen.

Jag har valt två under sin tid kända och representativa romaner som underlag för min diskussion: Almqvists *Gabriële Mimanso*(1841-42) och Ridderstads *Svarta handen*(1848).

De båda romanerna representerar olika varianter av samma romantyp samtidigt som de är typiska exempel på 1840- och 1850-talens sensationsroman.

Stoffet till *Gabrièle Mimanso* hämtade Almqvist från sin Paris-resa hösten 1840 och i romanen återges en del verkliga händelser, som sammanstötningen mellan hantverkare och fabriksägare i Paris, fransmännens strider med Abd-al-Kadir i Algeriet och ett hemligt sällskaps attentatförsök mot den franske kungen Ludvig Filip hösten 1840.¹⁹ Dessa händelser bildar bakgrund till huvudintrigen där hjälten Constantin Armand de Montmorency kämpar mot den maktgalne konspiratören greve Ambrose Rounville alias pater Ambrose Hyacinthe om hjältinnan Gabrièle Mimanso. *Gabrièle Mimanso* är den första och kanske mest kända av de svenska sensationsromanerna efter fransk modell. Den är också ett av de tydligaste exemplen på sambandet med tidens tidningsreportage, här från 1841 års oroligheter i Frankrike.

Ridderstads *Svarta handen* är en typisk representant för tidens 'historiska' sensationsroman, byggd på en verklig historisk händelse, mordet på Axel von Fersen. I huvudintrigen skildras hur Axel von Fersen och baron Anton Ankarsparre utsätts för greve de la Vauvenards förföljelse, som knappast mattas av kärleken mellan Ankarsparre och Vauvenards dotter Ange, romanens hjältinna. *Svarta handen* är typisk för tidens sensationsromaner också därigenom att den utspelar sig med franska revolutionen som bakgrund.

Det fikionaliserade reportaget

Under 1840-talet fick den dagsfärska nyheten alltmer säljkraft på såväl tidnings- som bokmarknaden. Också i tidens romaner märks denna strävan efter dagsaktualitet.²⁰ I *Gabrièle Mimanso* påpekas nyhetsvärdet redan i undertiteln "Sista mordförsöket emot konungen Ludvig Filip i Frankrike, hösten 1840". Händelseförloppet skildrar attentatförsöket mot Ludvig Filip men tycks också alludera på svenska inrikespolitiska händelser. Sammanstötningarna mellan civilbefolkning och ordningmakt för tankarna till Crusenstolpe-kravallerna 1838, vilka fortfarande var politiskt brännbara under 1840-41 års riksdag.²¹

Samma strävan efter nyhetsvärde finns i *Svarta handen*. I förordet förklarar berättaren att han fått tillgång till handlingar som avslöjar händelseförloppet kring Axel von Fersens död 1810.(SH I, s. V-XII)²² I romanen återges därför ett urval verkliga händel-

ser med von Fersen som huvudperson samtidigt som dolda sammanhang och okända motiv bakom de kända händelserna avslöjas.

I många sensationsromaner finns två handlingsplan som vävs samman, ett som skildrar kända historiska händelser och ett som skildrar fiktiva händelser. Man kan i detta fall, som Öhman, tala om två olika tider, historisk tid och äventyrstid.²³ Utmärkande för sensationsromanen är emellertid att den historiska 'verklighetsskildringen' under handlingens gång alltmer undanträngs av underhållningsromanens romantisering och fiktionalisering av stoffet.²⁴

Det är främst miljöteckningen som har ansetts bidra till realismen i 1840- och 1850-talsromanerna och till att förankra händelseförloppet i en verklighetstrogen och igenkännbar miljö.²⁵ Inte sällan ikläder sig berättaren reporterns roll och förser texten med talrika förklaringar som ger berättelsen dokumentär karaktär. I *Svarta handen* ges en noggrann beskrivning av platser i Stockholm, som Kungsträdgården och Mosebacke, och här uppträder också ett antal kända personer som Johan Gabriel Oxenstierna, Gustav Mauritz Armfelt, Lars Augustin Mannerheim och Axel von Fersen. I *Gabriële Mimanso* redovisas en mängd parisiska gatunamn, kända platser och franska uttryck, i synnerhet i inledningsscenen då Constantin vandrar genom Paris. Hans främlingsskap i Paris medför att skildringen ibland utvecklas till något av en turistguide om Paris och parisarnas seder. Dessutom förekommer ett antal kända personer, bl.a. minister Adolphe Tiers, marskalk Valée, kungahataren Darmes och den algeriska ledaren Abd-al Kadir, vilket bidrar till att ge händelserna en igenkännbar historisk förankring.²⁶

Skildringen av 'verkliga' miljöer och personer blir emellertid också en del av den spänningsskapande fiktionaliseringen. I sin roll som socialreporter är det isynnerhet de kriminella miljöerna och det brottliga och lastbara beteendet som intresserar berättarna. Stora delar av *Svarta Handen* och *Gabriële Mimanso* utspelas i förbrytarnästen, fängelser, slumkvarter och bordeller. Här finns utförliga reportage om hemliga förbrytarligors organisation och verksamhet, prostituerades arbetsvillkor, klientelet på illa beryktade krogar och livet i fattigkvarteren. Därtill ges kittlande avslöjanden från de förnämde skandalösa leverne bakom de polerade fasaderna. För den sensationslystne läsaren avslöjas äktenskapsbrott, förfalskningar, politiskt rävspel, incestförhållanden m.m.

I socialreportagets form skildras således samma typ av brott och laster som behandlas i skräckromanen. Även om författaren försöker ge de miljöer som skildras verklighetskaraktär anknyter författaren i valet och teckningen av dem till skräckromantikens

typiska miljöskildring. Det som avslöjas är sådant som troligen kittlade läsarens förmodade intresse för det skrämmande, lagom oanständiga och tabubelagda.

De historiska händelserna blir också en del av den spännande intrigen. Vid de autentiska händelserna i *Gabriële Mimanso*, som t.ex. sammanstötningarna mellan arbetare och polis i Paris 1840, skildras mindre det politiska händelseförloppet än de fiktiva huvudpersonernas agerande och upplevelser. Vid de båda sammanstötningarna är det t.ex. Constantins respektive Gabrièles farofyllda väg genom Paris och möten med några representanter för de upproriska massorna som står i centrum för skildringen. Framställningen bidrar på så sätt mer till att karakterisera hjälten och hjältninnan och bygga upp spänningen inför den kommande händelseutvecklingen än att återge de historiska händelserna.

På samma sätt som i *Gabriële Mimanso* bildar historiska händelser och personer bakgrund till den rafflande huvudintrigen i *Svarta handen*, något som också berättaren påpekar i förordet:

Författaren hoppades ett ögonblick sjelf att i de erhållna papperen ha bekommit nyckeln till det inre af denna tids mysterier, men insåg snart sitt misstag. De verkande historiska personerna utgöra här ej ens hufvudkaraktererna i detta arbete; här lefver, handlar och strider en enskild familj, under inflytandet af vissa historiska beståndsdelar - det är allt. (SH I, s. XII)

Denna typ av berättarfiktio tillhör den samtida romanens och isynnerhet skräckromansens genrekonventioner. Berättaren framträder i ramberättelsen och motiverar sin berättelse samtidigt som han tar avstånd från den. Oftast påstås berättelsen härstamma från ett manuskript som kommit i berättarens ägo, som i t.ex. *Svarta handen*. Berättaren framstår alltså som utgivare snarare än författare. Även om ramberättelsen i denna typ av romaner, som Staffan Björck kallat det, är "ett formellt arrangemang utan djupare estetiska konsekvenser" för den kommande berättelsen²⁷ är den av betydelse för läsarens inträde i berättelsens fiktionsvärld. Genom utgivarfiktionen står berättaren närmare läsarens position i förhållande till berättelsen. Det blir därmed lättare för läsaren att identifiera sig med berättaren och sätta tilltro till manuskriptets bakgrundshistoria. Berättarens trovärdighet ger manuskriptet ett äkthetsvärde, hur fantastiska de kommande händelserna än ter sig.

Under handlingens gång ökar oftast graden av fikionalisering. Därmed får det historiska händelseförloppet träda tillbaka för underhållningsromanens genrekav ju längre in i berättelsen man kommer. Så kan man t.ex. i *Gabriële Mimanso* observera hur medeltidsfiktionen alltmer tar överhand.²⁸ Berättarens påpekande i inledningen om hur de skildrade händelsens "egna art verkligen förekommit mig medeltidisk"(GM I, s 8)²⁹ återkommer senare i romanen och då är det inte längre de politiska händelserna berättaren intresserar sig för.

Det politiska elementet har allenast frammanats af de mäktiga lidelserna, och äfven häruti se vi en likhet med Medeltidens tilldragelser, då statshvälfningar förekommit i dem. Vi bådo om tillstånd, att täckelset skulle få lyftas från några af hjertats mysterier, och att solen måtte få skänka dem åtminstone en half dager. Det kommande behöfver denna hön(sic) mera än det föregående.(GM II, s. 127)

Det som i början av romanen bidrog till den politiska dagsaktualiteten överges nu helt för fiktionen och de fiktiva personernas fortsatta öden. Den yttre miljön blir bara skenbart en samtida fransk miljö. Det framgår allt tydligare att samtidsskildringen är en yttre inramning till skräckromanens traditionella ingredienser: skräckfyllda inkquisitionsscener, hemliga ordenssällskap, underjordiska fängelsehålor, intrigerande präster etc. Ibland kommenterar berättaren direkt i texten med inskjutna förklaringar som:

Ingenting liknar så mycket taflan af en händelse i Medeltiden, som fyra stolta springare med glänsande länd och perlsmyckadt betsel, stående i en skön skog,/(GM II, s. 126).

Kanske kan dessa berättarkommentarer, som Böök påstår, ses som ett försök att avväpna kritikerna.³⁰ De fick emellertid säkert den samtida läsaren att associera till populära skräckromaner och därmed bygga upp förväntningar på en rafflande händelseutveckling. Berättarkommentarerna blir på så sätt en del av den spänningsskapande berättartekniken.

Tidens honorarsystem uppmuntrade författarna att, som Svedjedal visar, producera omfångsrika verk för att trygga försörjningen.³¹ Under sitt samarbete med Hierta skrev Almqvist sin dittills längsta roman, *Gabrièle Mimanso*. Hans ambition att snabbt fylla tryckarkan märks, som Svedjedal påpekar, både stilistiskt genom de långa, mekaniska uppräkningsorna av substantiv, de ständiga upprepningarna av verb och adjektiv samt i kompositionen med dess ständigt förekommande retarderingar och förvecklingar.³²

Denna teknik bidrar emellertid inte bara till att förlänga romanerna utan tjänar också berättarens syfte som socialreporter. Dessa uppbromsande utvidgningar ger tillfälle till berättarkommentarer och utvecklas ofta till didaktiska debattinlägg. Läsaren måste ta sig igenom dem för att få återgå till den rafflande händelseutvecklingen.

Retarderingarnas huvudsakliga funktion är emellertid att skapa spänning. Det är i de mest dramatiska scenerna replikerna förlängs med en påfallande ordrikedom eller handlingen avbryts med parallellscener. Genom att på detta sätt bromsa händelseutvecklingen och förlänga de spännande scenerna sker en suggestiv uppladdning inför scenens klimax. Det uppbromsande avsnittet bidrar också till att skruva upp förväntningarna inför nästa avslöjande genom att berätta om något som kan ha betydelse för eller påverka det avbrutna händelseförloppet.

För att hålla ihop denna typ av vidlyftiga romanbyggen krävs en huvudintrig och ett antal nyckelsituationer som ständigt går att upprepa och variera. Dessutom krävs ett tillräckligt intresseväckande händelseförlopp som trots långa utvecklingar stimulerar till fortsatt läsning. Det dominerande motivet i sensationsromanen är hämnden. Handlingen domineras av den onde hämnarens och förföljarens intrigspel.³³ Vad som än ligger till grund för skurkens hat så är han en person med alla tänkbara maktmedel till sitt förfogande och han får de övriga personerna att reduceras till förföljda offer. Skurken gör ständiga utfall mot hjälten och hjältinnan och intrigen drivs framåt av de agerande personernas anfall och motanfall.

Intrigen i 1840-talets sensationsromaner är uppbyggd av samma grundelement, eller nyckelsituationer, som skräckromanen.³⁴ Dessa nyckelsituationer bildar intrigens stomme och med utgångspunkt från dessa kan följande schema över sensationsromanens struktur uppställas.³⁵

- A. Skurken gör ett utspel via någon annan person, alltså skurkens kommande utspel antyds.
- B. Hjälten och hjältinnan presenteras. Deras förening verkar omöjlig.
- C. Skurken uppträder och förbereder sin aktion.
- D. Skurken gör ett antal utspel.
- E. Skurkens attack avvärjs.
- F. Skurken verkar ha nått sitt mål och ha avgått mer segern.
- G. Skurkens brott avslöjas.
- H. Skurken besegras av hjälten.
- I. Hjälten och hjältinnan förenas.

Sensationsromanens struktur bygger på dessa grundelement. De olika nyckelsituationerna behöver dock inte alltid förekomma i exakt samma ordning som visas i schemat, även om så oftast är fallet. Omkastningar av olika element förekommer, liksom smärre variationer av de enskilda grundelementen.

Denna grundstruktur gör det möjligt att ständigt bygga ut huvudintrigen genom upprepnings av grundelementen, då isynnerhet grundelement C - E, utan att huvudintrigens uppbyggnad förändras. Ofta omintetgörs skurkens planer ett antal gånger och därmed uppskjuts det avgörande som ska leda till skurkens skenbara seger. Så kompliceras handlingen ytterligare innan skurken slutgiltigt besegras.

Ett typiskt exempel på detta är hjälten's skenbara död och återuppståndelse. Det är vanligt att hjälten undanskaffas ur handlingen för en tid, t.ex. genom att han blir 'dödligt' sårad, för att längre fram plötsligt återföras till händelserna igen. På så sätt förlängs intrigen samtidigt som spänningen hålls uppe. Läsaren vet inte exakt när eller hur skurken ska lyckas omsätta sina planer i handling eller hur hjälten och hjältinnan ska lyckas avvärja eller uppskjuta hotet.

För att visa hur grundschema för huvudintrigen kan varieras och byggas ut får Ridderstads *Svarta handen* tjäna som exempel. Som framgår av schema över huvudintrigen är det framför allt grundelementen D och E som upprepas. Handlingen kompliceras och förlängs av att hjälterollen är uppdelad på tre olika personer; huvudhjälten Ankarsparre, hans alter ego Falk och Ankarsparres medoffer von Fersen. Likaså kompliceras handlingen av att skurkens, Vauvenards, roll uppdelas på en mängd för honom ställföreträdande personer som t.ex. Konrad, Robert, Ros och friherrinnan Ankarsparre.

- A. Den onde Vauvenard uppträder förklädd till kurir hos hjälten Ankarsparre och hans medoffer Axel von Fersen. Vauvenards kommande medhjälpare, Ankarsparres tjänare Konrad och styvbror Robert, presenteras.
- B. Hjälten, Ankarsparre, och hjältinnan, Ange, presenteras. Ankarsparres medoffer, Axel von Fersen, presenteras.
- C. Vauvenard uppträder i sin rätta skepnad hos Ankarsparres styvmor, friherrinnan Ankarsparre, som han får att samarbeta med sig.
- B. Ankarsparres vän Falk presenteras.
- D. Konrads och Roberts mordförsök mot Ankarsparre.
- E. Ankarsparre räddas skenbart av Vauvenard och hans dotter Ange. Ange och Ankarsparre förklarar varandra sin kärlek men deras förening syns omöjlig.
- D. Vauvenards första mordförsök mot Axel von Fersen.
- E. Ankarsparres ingripande räddar Axel von Fersen.
- D. Vauvenards andra mordförsök mot Axel von Fersen.
- E. Axel von Fersen räddas av tjänstefolk.
- D. Duellen mellan Ankarsparre och Ros. Ankarsparre verkar dödligt sårad.

- D. Vauvenards försåt mot Falk.
- E. Falk räddar sig.
- E. Ankarsparre visar sig ha överlevt.
- E. Falk tar Ros, Konrad och Robert till fånga.
- E. Ange lyckas omvända Vauvenard.
- D. Vauvenards omvändelse omintetgörs genom Ankarsparres och Falks ingripande.
- D. Ange bortrövas av Vauvenard.
- F. Axel von Fersen misshandlas till döds under kronprinsens likfärd.
- F. Mordet på Ankarsparre/Falk.
- G. Avslöjandet om Roberts brott leder till Konrads omvändelse.
- G. Vauvenard avslöjar sitt förflutna för Ange.
- H. Ankarsparre visar sig leva, Vauvenard liksom Robert vållar sin egen död.
- I. Ankarsparres ochANGES förening.

Grundschemat utvidgas sålunda genom ständiga upprepningar av de enskilda grundelementen. Ibland tillstöter t.o.m. ytterligare komplikationer efter det att skurken har besegrats. I *Gabrièle Mimanso* upplever Constantin och Gabrièle under sin flykt från Paris, efter att Constantin oskadliggjort Ambrose, diverse hisnande äventyr innan de slutligen förenas i äktenskapet.

Vad som inte framgår av schemat är hur huvudintrigen ständigt förlängs och avbryts av en mängd bihandlingar som först kan framstå som irrelevanta men som efterhand visar sig ha betydelse för huvudintrigen. I de flesta fall berikar dessa bihandlingar bara

huvudintrigen med fler oförutsedda valmöjligheter utan att ändra grundschema. De bidrar till att karakterisera personerna och motivera deras handlingar, ge information om något som senare visar sig vara av betydelse för huvudintrigens upplösning eller vara stämningsskapande och framåttänkande. Det är också vanligt att personer som först framstår som staffagefigurer senare visar sig vara knutna till huvudpersonerna och därmed får betydelse för upplösningen.

Hur rafflande huvudintrigen än är bromsas händelseförloppet av de många utvecklingarna och bihandlingarna och tempot mattas. Läsaren måste därför återföras till huvudintrigen och stimuleras till att läsa vidare för att se hur det går. Redan romanernas intresseväckande kapitelrubriker avser att locka till fortsatt läsning.³⁶ Så t.ex. ger "Skuggans sataniska bedrifter" i *Gabrièle Mimanso* och "Nattäventyr" i *Svarta handen*³⁷ läsaren spänningsskapande antydningar om kapitlets innehåll. En rubrik som "De la Vauvenard"³⁸ säger inte så mycket i sig men *Svarta handens* läsare kan hoppas på att här få veta något intressant om den mystiske, mörke man som tidigare uppträtt anonymt och då verkat ha onda avsikter gentemot hjälten.

Det är inte bara kapitelrubrikerna som lockar läsaren till fortsatt läsning utan också kapitelsluten. I varje kapitel sker en successiv uppladdning inför ett avslutande klimax. Kapitlet slutar antingen med någon typ av fråga som får läsaren att ivrigt läsa vidare eller med en cliff-hanger, med 'fortsättning följer i nästa avsnitt'. I *Gabrièle Mimanso* avslutas kapitel 17 med att den förföljda Gabrièle söker skydd i gatlickan Juliennes rum. När polisen gör razzia i huset måste Gabrièle kliva ut genom rummets fönster och hålla sig kvar på en balk utanför. Visitationen av Juliennes rum avslutas med att poliserna trots hennes livliga protester öppnar fönstret.

"Nej!" sade de begge med en god uppsyn. "Nå, det var också gifvet."

"Julienne störtade upp från stolen, der man kvarhållit henne. "Hvad? hvad? hvad!" utropade hon. "Har ni icke funnit henne? O min store Gud! se väl efter, för Guds och alla Heligas skull! Har hon störtat ut-före två våningar och krossat sig? Jag olyckliga, olyckliga, som satte henne dit! O min herr sergeant, tag vaxljuset och hjelp mig leta -goda, bästa herr sergeant, leta väl!-herre min Gud, jag har mördat en skön kvinna? Nej -hon fins(sic) der icke! Vi måste skåda ned i det fasliga djupet, på lilla gatan! O min herre, arrester mig, om ni vill: jag är rätt brottslig: men träffar ni henne sjelf dernere, eländig och bruten genom fallet, så låt läka henne först och vårda henne ömt, innan ni arresterar

henne -jag ber er! -ty ni kan aldrig tro hvad hon har för en afsmak för att sitta i fängelse." (GM II, s. 35-36)

Huruvida Gabriële fallit ner eller räddat sig avslöjas inte förrän i nästa kapitel.

Liksom i skräckromanen spelar mystifieringar stor roll i sensationsromanen och avsikten är att fånga läsarens intresse och hålla spänningen uppe under handlingens gång. I inledningen ges antydningar om det mysterium som ligger till grund för huvudintrigen. Oftast är det skurkens inträde på scenen som bildar upptakten till händelseutvecklingen. *Svarta handen* inleds med att en man lik "ett riktigt sorgbud" (SH I, s. 16), "insvept i en mörk kappa" (SH I, s. 13) med uppslagen krage och neddragen hatt hastar fram på Stockholms gator med två brev åt Ankarsparre och von Fersen. När Ankarsparre läser sitt brev gör det ett obehagligt intryck på honom men innehållet avslöjas inte förrän några avsnitt längre fram. Det visar sig då att hans och von Fersens brev innehåller samma illavarslande och mysterieskapande meddelande: "Den 20 Juni. Hämnd." (SH I, s. 78)

Ibland är det dock hjälten och hjältinnans inträde på scenen som mystifieras genom att upplysningarna om dem är sparsamma. I *Gabriële Mimanso* presenteras hjälten och hjältinnan, som Romberg och Svedjedal visar, dels genom berättarens spekulationer om Constantins identitet, dels via Constantins intresse för Gabriële.³⁹ Constantin presenteras som en främling i Paris och berättaren försöker utifrån hans klädsel och sätt att bete sig i storstaden komma underfund med vem han är och vad han gör i Paris. Snart överförs emellertid intresset till en svartklädd, vacker kvinna, dvs. Gabriële, som den blyxtförälskade Constantin börjar förfölja. Han försöker utifrån hennes yttre komma underfund om vem hon är och hennes sociala ställning. Han tappar dock bort henne i folkvimlet och när han återser samma svartklädda kvinnogestalt upptäcker han att hon har ett annat, fult ansikte. Den överraskade Constantin försöker spåra Gabriële via den medaljong han sett henne bära men dubbelgångarmysteriet förblir olöst tills längre fram i romanen.

Spänningen skapas på samma sätt som i skräckromanen genom att läsaren ges tillräckligt med information för att kunna ana de kommande händelserna på ett sätt som bygger upp spänningen inför nästa klimax. I *Gabriële Mimanso* sker en typisk sådan uppladdning inför romanens mest avgörande scen, duellen mellan Constantin och Ambrose. Enligt en gammal bearnesisk kvinnas spådom ska döden nå Ambrose "genom en



bankiers dotter, eller genom en min släkting, eller genom en, som har en orangekärna i pannan under sina lockar".(GM III, s. 85) Alla tre villkoren tycks Constantin uppfylla. Hans mor var bankirdotter, han visar sig vara avlägset släkt med Ambrose och han har ett kärnliknande födelsemärke vid hårfästet. Beträffande födelsemärkets form råder dock viss osäkerhet huruvida det mest liknar en citron- eller orangekärna.(GM III, s. 83f)

Trots att Constantin verkar motsvara spådomens beskrivning av Ambroses baneman bidrar osäkerheten om födelsemärkets form till att öka osäkerheten om Constantin som hans baneman och om duellens utgång. Ambrose berättar för Constantin att Constantin måste vara hans förutspådde baneman. Utgången framstår än mer ovisst mot bakgrund av olika personers kommentarer om Ambroses skicklighet med värjan. Ambroses försök att förgifta Constantin, när han uppmanat honom att dricka en vänskapsskål, visar dessutom att han inte skyr några medel för att undanröja sin motståndare. När Constantin slutligen går segrande från striden råder osäkerhet om Ambroses verkliga tillstånd. Det tycks bara vara Constantin som anser honom för död. Constantins och Gabriëles följeslagare Tristramy antyder redan innan de lämnat Paris att de måste skynda: "Någon förskräcklig - något förskräckligt, skulle jag säga - förföljer er och skall nå er, om ni icke hastigt kommer ur Frankrike".(GM III, s. 199) När de flyende sedan anländer till Marseille försent för att hinna med sitt fartyg visar Tristramy samma oro.

"Oh! och det är jag sjelf, som förorsakat, som skapat denna fara!" fortfor han plötsligt och slog sig för pannan. "Kan det, kan det förlåtas mig?"(GM III, s. 216)

När Constantin mottar ett brev från Frankrike visar det sig att spådomen inte gått i uppfyllelse och att Ambrose lever. Tristramy förklarar då att det enda som kan motverka en bearnesisk kvinnans spådom är kraften av oigoz, en undersalva, som han har i sin ägo och med vilken han räddat Ambrose. Det visar sig emellertid slutligen att spådomen ändå går i uppfyllelse.

Genom att osäkerhet först skapa om huruvida Constantin är Ambroses förutspådde baneman och genom att spådomens uppfyllelse fördröjs uppskjuts intrigens upplösning. Ambrose kvarstår som ett potentiellt hot mot hjälteparet. Fastän paret utsatt för diverse äventyr under flykten är det framför allt hotet från deras antydda förföljare som skapar spänning.

Spänningsgenererande motsättningar

Ett av de mest utmärkande karaktärsdragen hos sensationsromanens skurk är hans förmåga att, likt skräckromantikens ondskefulla djävulsgestalt, uppenbara sig i skiftande skepnader i olika miljöer. Skurken har av Öhman jämförts med en äventyrare eller picaro som inte begränsas av sociala eller karaktärsmissiga hinder.⁴⁰ Han uppträder lika obehindrat i rollen av alkoholiserad tjuv i förbrytarkretsar som i rollen av sofistikerad aristokrat i hovmiljö. Det är hans vidlyftiga samhällsomstörtande planer som tvingar honom att uppträda i olika skepnader i olika samhällsskikt. I *Gabrièle Mimanso* utnyttjar Ambrose såväl sin ställning vid hovet som småfolkets politiska missnöje och deras organisation Örnförbundet för att genomföra attentatet mot Ludvig Filip.

Under handlingens gång ökar också rörligheten hos den från början så socialt fixerade hjälten och hjältingen. När de hamnar i skurkens värld fråntas de sina samhällsidentiteter och tvingas agera i främmande miljöer för att undfly eller besegra sin fiende. I *Gabrièle Mimanso* dödar Ambrose Gabrièles föräldrar och får henne att överge sitt hemland Algeriet. För att undkomma honom måste hon utnyttja personer ur alla samhällsskikt och hennes flykt blir en odysse genom ett mångfacetterat Paris som för tankarna till skräckromanens hjältingens fasansfulla vandringar i det gotiska slottet. Liksom dessa tvingas Gabrièle att vistas i okända och hotande miljöer där hon utsätts för skurkens onda anslag.

Skurkens verksamhet tjänar, som Öhman poängterar, berättarens ambitioner att belysa en tid eller miljö.⁴¹ Men den blir också en del av den spänningsmättade och kontrasterande kompositionstekniken. Intrigen i sensationsromanen bygger på ett antal motsättningar mellan värden som kommer till uttryck i de klart uppdelade rollerna. Det är i spelet mellan dessa roller spänningen skapas. De personer som mest tydligt manifesterar dessa motsättningar är hjälten och hjältingen kontra deras motståndare, skurken.⁴²

Vauvenard i *Svarta handen* är ett representativt exempel på skurkens demoni och vad som kan döljas inom människan. Bland människor visar han en behärskad yta men inlåst i sitt arbetsrum ger han fritt utlopp för sina våldsamma passioner. Hans lidelsefulla natur kommer till uttryck när dottern Ange en natt låter honom inta en drog som ska väcka

hans känslor och samvete. Skildringen av drogens verkan utgör klimax på den skräckfyllda scenen.

Vauvenards nyss så stela, kalla anletsdrag förvredos nästan ögonblickligt; bröstet började häfva sig; vilda passioner rasade redan inom honom. Ange förskräcktes, liksom hade hon begått ett brott: det föreföll henne som om hon lössläppt fasan af en hel afgrund i hans bröst.- -/
Ett otygladt berserka-raseri hade fattat Vauvenard: han skar tänderna af fradgande raseri; händerna knötos krampaktigt knastrande tillhopa; höga anskri störtade från munnen - vreden egde inga gränser, hans okufliga vildhet intet återhåll: han liknade ett uppretadt, vrålände odjur, som brutit sina bojor och, instängdt i sin bur, nu rasade emot sig sjelf. Ögonen rullade som brinnande kol i hufvudet; håret reste sig upp; det ena stormmolnet tycktes jaga det andra på hans panna; fradgan perlade kring hans mun.(SH II, s. 132-133)

Skillnaden mellan Vauvenard och hjältinnan Ange visar sig slående i denna scen. Drogens verkan på Ange, som av misstag får den i sig, blir bara att hon lyckligt insomnar med ett leende "af oförklarlig sällhet".(SH II, s. 134)

Det är liksom i skräckromanen dualismen inom skurken som leder till brott och ond-ska och utgör ett hot mot de goda personerna och deras omgivning. Medan hjälteparet utsatt för yttre faror hotas skurken av de motstridiga krafter som dväljs inom honom själv och av att hans brottsliga förflutna ska avslöjas. När hans karaktärsdrag avslöjats och hans förflutna klarlagts är hans makt bruten. I sitt raseri över nederlaget förgör han sig själv. När Ambrose i *Gabriële Mimanso* blivit avslöjad antas han vid två tillfällen ha fått dödliga skador av Gabriële respektive Constantin men visar sig snart ha överlevt sina blesyrer. Döden inträder först då han "ej mera mäktig sina sinnen"(GM III, s. 285) tar livet av sig. Likaså faller Vauvenard i *Svarta handen* slutligen för egen hand. När Ankarsparre, som ansetts vara död, uppträder på hans bröllop inser han att allt är förlorat och i sitt raserianfall snubblar han och dödar sig på den kniv han avsett att sticka ihjäl Ankarsparre med.

Motsättningen mellan hjälteparet och skurken bygger på skräckromanens genrekonventioner men dessa genrebestämda rollegenskaper har anpassats till 1840- och 1850-talens publik på ett sätt som underlättar läsarens identifikation. Hjälten och hjältinnan tecknas inte bara som goda, gudfruktiga samhällsvarelser med den borgerliga publikens reformivriga och filantropiska intressen. De motsvarar också tidens själsligt

upphöjda, känslösa mänskliga ideal. Därtill har de förankring i för tidens läsare välkända miljöer, som borgerliga salonger och lantliga herrgårdar. Identifikationen med hjälteparet underlättas genom att det representerar såväl det välkända och igenkännbara som det ideala och eftersträvansvärda.

Skurken står däremot för det okända och hotande och utgör ett avskräckande exempel på vad en missledd människa kan utvecklas till. I sensationsromanen står skurken i centrum för händelseutvecklingen och det sker, som Öhman skriver, "ett utforskande och ett avslöjande av hans karaktär".⁴³ Han är inte bara en skrämmande och intressant figur som erbjuder studier i den mänskliga naturens dolda djup. Hans brottsliga verksamhet för också hjälten och hjältinnan till farliga och fantasieggande miljöer, mörka slutna skräckmiljöer där hjälten och hjältinnan, liksom i skräckromanen, utsätts för faror eller befinner sig i skurkens våld.

Motsättningen mellan hjälteparet och skurken avspeglas på det yttre intrigplanet. Det är skurken som driver intrigen framåt.⁴⁴ Det är också han som representerar mysteriet och hotet gentemot hjälten och hjältinnan. Skurken verkar genom att dölja förhållanden och hans handlingar mystifierar händelseförloppet med ständiga förvecklingar som förlänger intrigen. Hjältens och hjältinnans handlingar bidrar däremot till att klarlägga sammanhang och avslöja mysterier och driver därmed händelseförloppet fram mot intrigens upplösning.

I motsättningen mellan aktörerna och de egenskaper och värden de är bärare av gestaltas i sensationsromanen ett underliggande värdeplan med politisk och nationell laddning. Såväl Ambrose som Vauvenard är sydländskt mörka med skarp, stickande blick. Vauvenard är fransman men ursprungligen korsikan och Ambrose är gallisk sydfransman. Därmed står de redan genom sin härkomst i motsättning till de svenska hjälteparen. Till och med den normandiska Constantin i *Gabrièle Mimanso* leder sitt ursprung till Sverige och enligt berättaren tycks arabiskan Gabrièle komma från ett arabvärldens 'Sverige', Algeriet.

Den avgörande skillnaden mellan hjälten och skurken i sensationsromanen är deras förhållande till den etablerade ordningen och de ofta klart uttalade 'svenska' idealen. Hjälten är en ansvarskännande samhällsmedborgare och bevarare av monarkin.⁴⁵ Skurken skildras däremot som en sydländsk främling besatt av sina passioner. Han är en upprorsande och härskargestalt som sätter sig upp mot Gud och den etablerade ordningen. Såväl Ambrose som Vauvenard är så mäktiga att de på ett avgörande sätt kan ingripa i det politiska förloppet. Vauvenard ligger bakom mordet på Axel von Fersen

och försöker i jakobinernas intresse skapa revolution i Sverige. Ambrose framkallar de våldsamma sammanstötningarna mellan arbetare och ordningsmakt och leder attentatförsöket mot Ludvig Filip i Paris 1840.

I sensationsromanen blir spelet mellan de värden hjälteparet respektive skurken representerar en konfrontation mellan det förrevolutionära monarkistiska samhället och den revolutionära, demokratiska tiden och en skönmålning av det förras seger över den senare.⁴⁶ Denna motsättning åskådliggörs tydligt i *Svarta handen* där Vauvenards hat till von Fersen och Ankarsparre inte bara orsakas av personliga oförrätter utan också av hans politiska övertygelse. Det framgår av de brev Vauvenard skriver att han tillhör ett litet jakobinskt parti och är utsänd av detta för att förbereda revolution och demokrati i Sverige. För att det skall lyckas måste Axel von Fersen bort.

Man skulle kunna säga, att han är den ende som inom Sverige representerar den monarkistiska principen i dess äkta gammaldagsskick - jag vill behandla honom derefter: han m å s t e störtas." (SH I, s. 172)

Förutom att Vauvenard skildras som en hotande demon framstår hans metoder som oacceptabla och fasansväckande. Under upploppet mot von Fersen framstår han som ett blodtörstande rovdjur vars makt tilltar i takt med den uppviolade folkmassans växande hat mot von Fersen. Vauvenard skildras således som en inkräktare som försöker omstörta det svenska samhällssystemet. Han blir en personifikation av revolutionen och den nya samhällsordning som hotar Sverige. Med hans död upphör inte bara hotet mot hjälteparet utan också hotet mot den etablerade svenska ordningen.

Den svenska sensationsromanen och skräckromanen

Sensationsromanen uppvisar drag från många genrer, men mest påfallande är likheterna med skräckromanen. Författaren utnyttjar skräckromanens grundläggande kompositionsprinciper och berättarteknik för att realisera sina kommersiella, didaktiska och litterära avsikter. Handlingen är, liksom i den tyska schauer-romanen, uppbyggd kring en hämndgalen skurk, vars verksamhet utgör drivkraften för händelseutvecklingen. Intrigen bygger på en standardisering och renodling av skräckromanens grundintrig och kan liknas vid ett spel där förföljarens offensiva attacker besvaras av hjälten och hjälttinnans

defensiva motanfall i ett ständigt utbyggbart växelspel. Skräckromanens berättarteknik med förväntningsskapande retarderingar, parallellhandlingar och plötsliga avbrott mitt i de dramatiska scenerna bidrar emellertid inte bara till att förlänga romanen och därmed öka förtjänsten för författarna utan framför allt till att ge underhållning. Det är tack vare skräckromanens berättarteknik författarna lyckas sammanfoga sitt mångskiftande och utrymneskrävande romanmaterial till en sammanhängande och spännande berättelse.

Kompositionen i sensationsromanen kan delvis liknas vid en följetongsvariant av skräckromanen. Det sker en successiv uppladdning fram till kapitlets slut som lockar läsaren till fortsatt läsning. Medan många skräckromaner är komponerade med berättelser inom berättelsen, likt kinesiska askar, vävs i sensationsromanen huvudintrigen, parallellhandlingar, bakgrundstecknande avsnitt och inskjutna förklaringar samman i korta avsnitt som håller tempot uppe.

I vissa sensationsromaner är författarens aktualitetssträvanden och ideologiska tendens så framträdande att det skräckromantiska maskineriet bitvis verkar vara en förklädnad för samtidskildringen. Delar av romanen framstår som direkta inlägg i den samtida debatten. Som Romberg påpekar kan motiven i *Gabrièle Mimanso* indelas i två grupper; en grupp "som väl sammanfaller med den mystiska intrigen: blodshämnden, den hemlighetsfulla skönheten, lockfågelsmotivet, det hemliga sällskapet med dubbla syften" samt "en grupp sociala motiv: de uppriktiga frihetsvännernas förbund, det förtryckta folket som gör uppror".⁴⁷ Almqvist kombinerar alltså skräckromantikens medeltidssceneri och rekvisita med sociala motiv i reformivrande syfte.

Det är emellertid skräckromanens kompositionsteknik och berättargrepp som möjliggör att långa didaktiska utvikningar kan göras utan att spänningen går förlorad. Det dokumentära draget får under handlingens gång alltmer träda tillbaka för fiktionen. Miljö- och samhällsskildringen bidrar snarare till att fiktionalisera och skapa spänning än till att ge en bild av den historiska eller samtida verkligheten. Den är bara tillräckligt utförlig och trovärdig för att tilltala den samtida publikens smak och bekräfta dess samhällssyn. Det senare sker emellertid mindre med hjälp av den yttre skildringen än på ett underliggande värdeplan som motsvarar läsarens genreförväntningar.

I sensationsromanen är det, liksom i skräckromanen, det mystiska och fasansväckande som fokuseras, dvs. sådant som tidens borgerliga läsare inte ansågs ha kännedom om men hyste en skräckblandad fascination inför. Synen på brottet skiljer sig emellertid åt i skräckromanen respektive sensationsromanen. I skräckromanen är brottslingen ett offer för den nedärvida ondskan, dvs. ondskan är en defekt i hans mänskliga natur. I sensa-

tionsromanen skildras däremot brottet som ett resultat av samspelet mellan människa och miljö, en sjukdom orsakad av sociala missförhållanden.

Skurken tecknas med skräckromanens rollegenskaper men har också som funktion att avslöja en miljö eller ett samhälles dolda sidor. Liksom äventyraren och parvenyn i den typ av romaner som av Bachtin kallats 'äventyrs- och vardagsromanen' måste skurken i sensationsromanen studera människors privatliv, få tillgång till deras intimaste hemligheter och avslöja samhällsmaskineriets dolda mekanik för att lyckas med sitt brottsliga eller politiska maktspel.⁴⁸ Brottet får därigenom, liksom i äventyrs- och vardagsromanen, som funktion att avslöja och offentliggöra samhällets, det privata vardagslivets och den mänskliga naturens dolda sidor.⁴⁹

I sensationsromanen finns skräckromanens kontrasterande kompositionsteknik vad gäller såväl miljö- som personteckning. Skräckromanens uppdelning i ont och gott, isynnerhet i onda respektive goda personer och miljöer, blir emellertid här ett spel mellan politiska samhällsvärden vilkas negativa och positiva laddning förstärks genom att författaren spelar på läsarens genrekänedom. Skräckromanens konfliktfyllda, ondskefulla skurk blir en representant för farliga samhällsomstörtande krafter medan hjälten och hjältinnan framstår som den bestående ordningens beskyddare, förträdare för reformistiska förbättringar framför revolutionära förändringar.

Hjälteparet utsätts för skurkens hotfulla verksamhet helt enligt de skräckromantiska genrekonventionerna. Samtidigt som de blir offer för ett komplicerat politiskt intrigspele ger sensationsromanen dock möjlighet till en positiv upplösning. I skräckromanen leder äventyren till att mysteriet avslöjas men i sensationsromanen bidrar äventyren också till att hemlighållna historiska händelser eller samhällskeenden förklaras. Därtill ger upplösningen en positiv vision om den utsatta människans möjlighet att undkomma och besegra de hotande krafterna i samhället och att återföra allt till den rätta ordningen.

KAPITEL 6

ROMANDEBATTEN OCH SKRÄCKROMANEN

Utvecklingen under 1800-talets senare hälft.

Vid mitten av 1800-talet orienterade sig litteraturkritikerna alltmer mot den realistiska romanestetik, som av Kurt Aspelin och Christer Westling kallas 'idealrealism'.¹ Kritikerna angrep den samtida romanens sensationella intriger och starka effekter och efterlyste realistiska vardagsskildringar.

Denna romandebatt runt 1850 har uppmärksamats av tidigare forskare, både i samband med enskilda författarskap och i mer allmänna romanstudier. Viktor Svanberg har i studien "Viktor Rydbergs romanfragment 'Benoni Strand' och femtitalsliberalismen"(1921) gett en bakgrundsteckning av 1850-talets romankritik. Alf Kjellén har i *Emilie Flygare-Carlén*(1932) diskuterat debatten i samband med mottagandet av Flygare-Carléns romaner. Eric Johannesson sätter i *Den läsande familjen*(1980) romankritiken i samband med tidens nya moralism och familjekult.

En mer allmän översikt av debatten ger Anders Öhman i sitt avsnitt om den sociala äventyrsromanens mottagande i *Äventyrets tid* (1990). Han redogör här dels för kritiker-
nas idealrealistiska program och deras syn på tendenslitteraturen dels för enskilda kritikers mottagande av den sociala äventyrsromanen.

Debatten runt 1850 rörde inte i första hand skräckromanen eller de skräckromantiska inslagen i tidens romaner. Det var huvudsakligen 1840-talets Sue-inspirerade sensationsromaner som diskuterades och då, som framgår av Johannessons och Öhmans redovisningar, isynnerhet deras moraliska budskap och tendens.² Sensationsromanen ingick, som föregående kaptiel visat, i den skräckromantiska traditionen och i debatten angreps också genrens skräckromantiska inslag. Detta fick konsekvenser för såväl skräckromanens litterära status som författarnas bruk av skräckromantiska effekter.

Även om Carl Fredrik Bergstedts artikel "Om den usla litteraturen"(1851) väckte debatt ger Svanberg en något överdriven bild av debattens omfattning och Bergstedts

betydelse, något som också Öhman har påpekat.³ Bergstedts artikel var varken det första eller mest hätska angreppet på den samtida romanlitteraturen utan romangenren debatterades under hela första hälften av 1800-talet. 1830-taleis litteraturkritik har behandlats av Kurt Aspelin i *Poesi och verklighet I-II* (1967, 1977) och han berör där också romankritiken under detta decennium.

Någon entydig kritik av genren märks dock inte förrän mot mitten av 1800-talet. Vad som kritiserades skiftar liksom vilka romaner som berömdes eller fördömdes, allt beroende på tiden eller kritikern. Så t.ex. fick Flygare-Carléns mest skräckromantiska alster ett positivt mottagande i början av 1840-talet medan hennes romaner från slutet av 1840-talet fick nedgörande kritik. Hon anklagades då för att tillgripa alltför starka effekter och en överdriven personteckning.⁴

Denna omsvängning i romankritiken speglar också de enskilda kritikernas förändrade hållning. Detta framkommer såväl i Daniel Andreaes studie *Liberal litteraturkritik* (1940), där Bergstedts och Johan Peter Theorells litteraturkritik behandlas, som i Öhmans undersökning av Bergstedts och Bernhard Elis Malmströms kritik av sensationsromanen.⁵

Romankritiken hade vid mitten av 1800-talet ett drag av sedlighetsdebatt. När Theorell låter tre författare som Radcliffe, Kotzebue och Lafontaine representera den skadliga romanen är det inte de rafflande inslagen utan just det tvivelaktiga budskapet som kritiseras.⁶

Likaså var det i debatten om Sophie von Knorrings roman *Cousinerna* det osedliga innehållet som angreps.⁷ Utöver de nedgörande recensionerna finns t.ex. en insändare i *Aftonbladet* 1835 där det skildras hur en oskuldsfull flicka insjuknar efter läsningen av romanen. Enligt artikelförfattaren orsakas sjukdomen av "det lättsinniga gycklet med känslor och förhållanden" och "den slöja af behag" som getts "åt ett äktenskapsbrott".⁸

Cousinerna anklagades alltså för det som under första delen av 1800-talet utgjorde huvudföremålet för kritikernas utfall; romanens depraverande egenskaper. Med detta avsåg man dels det osedliga innehållet, dels det effektsökande framställningssättet. Trots romanförfattarnas försök att höja genrens status hyste kritikerna farhågor för romanläsningens skadeverkningar. Skildringarna av starka passioner och laster ansågs vara ett hot mot den allmänna moralen. Isynnerhet fruktade de manliga kritikerna för romanernas depraverande verkningar på de unga kvinnliga läsarna. Deras uppfostran till oskuldsfullhet och dygd kunde ta skada av romanernas skildringar av passionerad kärlek, fasansväckande brott och mänskliga laster. Framkallandet av sinnesrörelser hos läsaren ansågs hälsovådligt då det antingen kunde verka skadligt förhärdande eller

kunde leda till mentalsjukdomar. Inte minst ansågs läsning av skräckromaner kunna ge allvarliga skador.

Redan 1811 kritiserades den läsande publikens dåliga smak i *Journal för Litteratur och Theater*. Artikelförfattaren protesterar just mot de starka effekterna i de populära romanerna:

Man har i de senare åren icke sett många goda Romaner, och denna brist är ganska naturlig. Allmänhetens tycke har blifwit fästadt wid det öfwerdrifna; och det enkla, det samma har icke mer sin gamla werkan. Spökhistorier och Riddare-historier hafwa sökt att uttränga alla andra slag i denna gren af Litteraturen, och de hafwa haft samma werkan på den intellektuella smaken som ett omåttligt bruk af starka kryddor har på den fysiska, de hafwa bragt känslorna i ett tillstånd af förslappning, hwarutur de endast genom en wiss ansträngning kunna wäckas.⁹

Under 1830-talet kritiseras samtidens rafflande romaner alltmer. I en anonymt publicerad massrecension över den franska romanlitteraturen i *Svenska Litteratur-föreningens Tidning* 1833 ges en avskräckande redogörelse för det sensationella händelseförloppet i "le genre hoffmanique".¹⁰

Ett än mer direkt angrepp på den skräckromantiska litteraturen leverades under rubriken "En Läkares reflexioner öfver det fantastiska i Litteraturen" i *Aftonbladet* 1833. Enligt en kommentar var artikeln hämtad ur *Gazette medicale de Paris* och ansågs alltså av redaktionen på *Aftonbladet* vara aktuell även för svenska förhållanden. De utländska verk som nämns i artikeln, t.ex. Friedrich Schillers *Röfwaren*, Lord Byrons *Korsaren* och Victor Hugos romaner i allmänhet, var kända för den svenska publiken. I artikeln kritiseras inte bara skräckromanen utan här beskrivs också dess talrika anhängares fascination inför medeltiden och det fasansväckande.

För dem och deras trosförvanter bor lifvets ideal i en gammal Barons feodalslott, eller i en spansk röfvares håla. De hysa det djupaste förakt för all nyare civilisation och alla goda seder. Vid skildringen af människohjertat anse de endast de häftigaste, mest förstörande och sönderlitande passioner värda uppmärksamhet, tala oupphörligt om dolkar, pistoler och gift, och skulle likväl icke med kall blod kunna se en kyckling slagtas.¹¹

Hugos och hans kollegers skildringar anses av artikelförfattaren för "verkligt djefvulka", då "de njuta af lastens åsyn; mord, blodskam, skändliga brott, plågor och förstörelse äro hufvudelementerna i deras arbeten". Denna typ av skildringar anses röja en "starkare själsrubbing" hos deras författare, en epidemi som inte bara angriper förståndet utan också i värsta fall själen. Det allvarliga är, enligt artikelförfattaren, att denna själsrubbing hotar att drabba även läsarna och då isynnerhet de unga. Artikeln avslutas med att författaren, i egenskap av läkare, beskriver verkliga fall av den grasserande nervsjukdom som orsakas av ett hejdlöst läsande av dylik romanlitteratur.¹²

Kritikern Malmström tycks emellertid inte ha delat den franska artikelförfattarens åsikter när han recenserade Flygare-Carléns roman *Kyrkoinvigningen i Hammarby* i *Frey* 1841. Han anser att den är en av tidens bästa svenska romaner och prisar att handlingen "ofta är af den beskaffenhet att kunna röra".¹³ Isynnerhet framhåller Malmström Flygare-Carléns "stora förtjenst" att "hafva höjt sig ofvan hvardaglighetens små förhållanden" genom att välja familjehämnden som grundmotiv¹⁴, dvs. just ett av de motiv som dominerar i den samtida skräckromanen.

Samme Malmström förargade sig dock fem år senare över sensationseffekterna i den samtida romanen. I en recension av Flygare-Carléns *Enslingen på Johanniskäret* i *Frey* 1846 fruktar han för att den samtida franska romanens "förskämda vätskor" ska "besmitta ungdomen", isynnerhet då den är "den hufvudsakliga lekturen för en hel klass af menniskor, hvilkas andliga helsa icke kan vara likgiltig för ett samhälles moraliska bestånd".¹⁵

I en anonymt publicerad artikel i *Aftonbladet* anklagas Malmström för att ge en felaktig och ensidig bild av den franska litteraturen och de spår den satt i den svenska romanen. Sues romaner försvaras och artikeln avslutas med en nitbild av kritikernas syn på romanen som tendenslitteratur.¹⁶

Vilket läger kritikerna än tillhörde blev protesterna mot de sensationella inslagen i romanlitteraturen med tiden alltmer intensiva. Medan en del kritiker fördömde publikfriande effektsökeri och efterlyste en uppbygglig moralisk tendens ansåg andra att de sensationmättade skildringarna av last och omoral var en konsekvens av de tendenskrävande kritikernas uttalade krav på ett sedligt budskap.¹⁷

Det är först på 1840-talet som det förekommer en aktiv litteraturdebatt i pressen, något som naturligtvis är kopplat till decenniets ökade utgivning av inhemsk romanlitteratur. Kanske bidrog också Det-går-an-debatten i början av 1840-talet till att kritikerna bör-

jade intressera sig för den inhemska romanlitteraturen och inse dess betydelse för opinionsbildningen.¹⁸

Synen på romanen som tendenslitteratur hade säkert sin grund i tidens allmänna debatt och i att tidens ledande litteraturkritiker var liberala män. För Bergstedt, Theorell och Malmström var de litterära verkens budskap, det politiska, moraliska eller sociala, det primära snarare än de estetiska kvaliteterna.¹⁹ De liberala kritikerna krävde att litteraturen skulle vara 'sedlig' och moraliskt uppbygglig. De gick till storms mot effekter som kunde bidra till att förhärda och avtrubba läsarens moralkänsla. Den franska sensationsromanen blev deras stora angreppsmål och den nya engelska familjeromanen, där intrig och sensation hade fått träda tillbaka för miljö- och personteckning, blev deras ideal.²⁰ Detta romanideal, där miljö- och personteckningen betonas, framträder också i C. J. Backmans avhandling *Om Romanen* från 1851.²¹

Bergstedts artikel "Om den usla litteraturen" i *Tidskrift för litteratur* 1851 gav inte uttryck för någon ny syn på tidens romanlitteratur utan var snarare en sammanfattning av den litteratursyn han och hans kollegor delade. Troligen har artikeln tilldelats så stor betydelse, såväl av samtida kritiker som senare forskare, på grund av artikelns slagkraftiga formuleringar. Här myntades uttrycket "den usla litteraturen" vilket blev ett ofta förekommande skällsord bland kritikerna. Artikelns betydelse har också framhävts på grund av de efterföljande årens nedgång i romanproduktionen. Så t.ex. anklagas Bergstedt och *Aftonbladet* redan i *Friskyttan* 1855 för att ha kvävt den inhemska romanlitteraturen.²²

Kanske har Bergstedts artikel också tilldelats så stor betydelse därför att han inte i först hand gick till storms mot enskilda inhemska romaner, även om Wilhelm Fredrik Palmblads *Familjen Falkensvärd* och Flygare-Carléns *Ett rykte* fick schavottera som hörande "till det orenaste och vidrigaste kanske något lands romanlitteratur har att uppvisa".²³ Istället vände han sig mot alla romaner i den franska skolan, och då isynnerhet för att de var "beräknade på en lösaktig inbillnings sysselsättande" och hade till syfte "att göra liderligheten intressant".²⁴

I en svarsartikel i *Aftonbladet* kritiseras Bergstedt för att hans definition av den usla litteraturen är för trång och inte innefattar "sådana skrifter, som gå ut på att uppväcka andra dåliga passioner än lösaktigheten, t.ex. hat och hämnd".²⁵ Kanske vill den anonyme artikelförfattaren utvidga Bergstedts skällsord "den usla litteraturen" till att innefatta även den skräckromantiska genren.

De skräckromantiska skildringarna utdöms också i Bergstedts mest hätska angrepp på den franska sensationsromanen, i recensionen av Ridderstads *Far och son* i *Aftonbladet*

1853. Ridderstad kritiseras här för sin skräckskildring av superiet i Sverige och för att "vilja skrämja och uppjaga fantasin" hos läsaren.²⁶ I sin avrättning av den franska sensationsromanen, representerad av Sue och Dumas, är det just skildringen av hat och hämnd och författarens ambition att skaka läsaren Bergstedt vänder sig emot.

Sedan man tyckt sig fått nog af det enkla, sanna och naturliga, jagar man i vild brådska endast efter det hemska, det skakande och det naturvidriga. Det omenskliga hatet, det Infernaliska hämbegäret, äro snart de enda passioner, som numera anses nog starka att sätta läsarens af en omåttlig romanläsning förslappade sinnen i en tillräcklig skakning.²⁷

För kritikerna blev en idealrealistisk person- och miljöteckning kriteriet på "god" romanlitteratur medan intrigbaserad spänningslitteratur klassificerades som "dålig". Denna uppdelning drabbade givetvis en så intrig- och spänningsbaserad genre som skräckromanen vars skildringar av personer och miljöer var fjärran från den idealrealism som 1840- och 1850-talens litteraturkritiker efterlyste.

Romandebattens följder och perioden efter 1850

Kritikernas angrepp på sensationsromanen fick betydelse för den samtida romanen. Som exempel på hur författarna hörsammade kritikernas litterära program kan Flygare-Carlén och Viktor Rydberg nämnas.

Flygare-Carlén, som i slutet av 1840-talet hade tagit allt större intryck av den franska sensationsromanen, beskyldes nu för omoraliska och passionsmättade skildringar och ett övermått av grälla effekter. Isynnerhet *En natt vid Bullar-sjön* (1847) blev illa åtgången.²⁸ Den nedgörande kritiken i förening med hennes äldste sons hastiga död fick henne att upphöra med sitt skrivande. Kanske kan hennes avbrott också sättas i samband med den nedgång i romanutgivningen som inträffade omkring 1850.²⁹

Först i slutet av 1850-talet återupptog Flygare-Carlén sitt avbrutna författarskap med *Ett köpmanshus i skärgården*. Romanen presenterades först som följetong i *Aftonbladet* 1859 och framgången hos publiken resulterade i att den utkom i bokform på Adolf Bonniers förlag 1860-61.³⁰

Ett köpmanshus i skärgården kan ses som Flygare-Carléns svar på och eftergift åt kritiken. I förordet till bokutgåvan skildrar hon sig själv som ett värnlöst offer för de instabila litterära konjunkturerna och framhåller att denna skärgårdsskildring inte är en förströelseroman.³¹ Samtidigt som hon vädjar till publikens medlidande försöker hon i romanen uppfylla de liberala kritikernas krav på realism, samhällsansvar och uppbygglig borgerlig moral. I romanen skildras hur hjältinnan Emilia, efter giftermålet och parets bosättning i skärgården, utvecklas från en svärmisk, pjoskig överklassfröken till en duglig, förnuftig och handlingskraftig köpmanshustru.

I *Ett köpmanshus i skärgården* är det främst i skildringen av personerna och miljön det märks en strävan mot realism, i linje med kritikernas krav på en god roman i den engelska traditionen. Intrigen är emellertid, som i *Rosen på Tistelön*, uppbyggd kring ett hemlighållet brott och spänningen skapas med skräckromanens suggestiva berättarteknik. Skräckromantiken har visserligen fått träda tillbaka för familjromanens vardagsrealism och människoskildring, men bara så pass att romanen uppfyller kritikernas krav på realism. Det var antagligen i första hand romanens kvaliteter som spännande och äventyrsfylld brottsroman som gjorde *Ett köpmanshus i skärgården* till ännu en av Flygare-Carléns romansuccéer.

Åren från 1830 till mitten av 1850-talet är den första betydande perioden i den svenska romanens historia. Under 1840-talet blomstrade såväl romanproduktionen som litteraturkritiken medan slutet av 1850-talet och decennierna fram till 1880-talet kännetecknas av stagnation. Under tiden från 1860 till 1880 intar romanen, som Öhman konstaterar, "en undanskymd plats i den svenska litteraturen".³² Redan i en recension av Fredrika Bremers *Hemmet i den nya världen* i *Aftonbladet* 1853 framhåller recensenten att Bremers arbete "gör ett lysande afbrott i det litterära dödslugnet som sedan längre tid tycks hafva inträdt i vårt fädernesland".³³ Likaså konstateras det i *Aftonbladet* ett halvår senare att: "Det litterära lifvet i Stockholm ligger för närvarande temligen i stiltje".³⁴ På 1860-talet tycks bristen på inhemsk skönlitteratur ha varit så stor att litteraturkritikerna också inriktar sig på de nordiska grannländerna, främst Danmark och Norge. I *Aftonbladet* recenserar tidvis lika mycket nytgivnen dansk och norsk prosafiktions som svensk.³⁵ Det litterära dödläget kan delvis förklaras med att några av de mest produktiva författarna, t.ex. Carl Jonas Love Almqvist och Flygare-Carlén, tystnat. Den enda produktiva romanförfattaren under 1860- och 1870-talen tycks ha varit Marie Sophie Schwartz.

Den svenska skönlitteraturens torftiga tillstånd under 1860- och 1870-talen belyses slående, ur en förläggares perspektiv, av Karl Otto Bonnier.

Men "borgerligheten", som gripit omkring sig och, snart sagt, erövat både riksdag och kungaborg, hade även en skuggsida: den hade tagit död på litteraturen. Hade tillskotten till denna redan under 50-talet varit rätt så klena, så nödgas man konstatera, hur särskilt belletristiken under 60-talet fullständigt dog sotsdöden. "Nyttna", "Det praktiska" blevo slagorden för dagen, och litteraturens tjänare, bokförlagen, hade att ställa sig detta till efterrättelse. De nyttiga böckerna fingo ersätta den felande skönlitteraturen. Redogörelsen för svensk förlagsverksamhet under detta och nästa decennium blir därför mest ett uppräknande av många förträffliga praktiska skrifter och ett rätt stort antal omtryck av äldre svenska författare, men ny svensk skönlitteratur är där endast representerad av ett ytterligt litet fåtal, även till kvaliteten synnerligen torftiga produkter.³⁶

/---/

Det utkom i Sverige faktiskt under hela perioden från "Den siste Athenarens" framträdande(1859) till "Röda rummets"(1879) icke flera litterära arbeten av något bestående värde än att man med lätthet kan räkna dem på fingarna.³⁷

I brist på nyproducerad svensk skönlitteratur tycks förläggarna ha satsat på att återutge äldre prosalitteratur i nya upplagor. Så utkom t.ex. Flygare-Carléns *Samlade romaner* i 18 band 1869-1875, Almqvists *Törnrosens bok* I-IV 1874-1875 och Carl Fredrik Ridderstads *Samlade skrifter* I-VIII 1877-1881.

Mycket av den nyproducerade prosafiktionen tycks istället ha hamnat i de många uppväxande tidningarnas följetongsspalter. Vid slutet av 1850-talet etablerades, som Johanneson visar, den illustrerade tidskriften och på 1860-talet utkom familjetidskrifterna i imponerande upplagor.³⁸

Tidens författare skrev för den publiceringsform som gav dem det största utbytet. Vid slutet av 1840-talet hade de populära romanförfattarnas honorar stigit så mycket att de främst valde att skriva romaner för de populära romanbiblioteken. Då valde den marknadsmedvetne August Blanche att satsa på romanen medan han på 1850-talet lika målmedvetet gick över till korta prosaberättelser för tidskrifternas litteraturspalter.³⁹

I och med att de verksamma författarnas arbete sögs upp av de ständigt expanderande tidningarna osynligjordes stora delar av tidens litterära produktion, följetongsromanerna och kortberättelserna, för såväl kritikerna som publiken jämfört med om de publicerats i bokform. En del av detta 'dolda' material återutnyttjades dock för senare bokutgivning. Viktor Rydbergs *Singoalla* publicerades först i kalendern *Aurora* år 1857 för att sedan 1865, 1876 och 1894 ges ut i bokform på Bonniers förlag. Likaså utkom *Aurora* Ljungstedts berättelser, som nästan uteslutande publicerats i tidningar och tidskrifter, i bokform då Bonniers 1872 började trycka hennes *Samlade berättelser* i nio band.⁴⁰

Den svenska publiken behövde dock inte sakna spänningslitteratur bara för att utgivningen av svensk skönlitteratur i bokform hade stagnerat. Sortimentet i t.ex. Grönbergers lånebibliotek i Stockholm bestod runt 1860 till stor del av 1840-talets svenska romanlitteratur. Enligt Grönbergers kataloger var emellertid fortfarande en del av sekelskiftets skräckromaner gångbara, t.ex. Ann Radcliffes *Röfvarslottet i Appenniska bergen* (1805-06). Dessutom ingick nyare utländsk spänningsfiktion i sortimentet, som Févals *Midnattsvedergällningen* (1848) och Edgar Allan Poes *Mordet på rue de Morgue* (1860).⁴¹ En del av den tidiga skräcklitteraturen i svensk översättning återutgavs dessutom på 1860- och 1870-talet. Lewis' *Munken* kom i nyutgåva 1874 och *Rövaransföraren Rinaldo Rinaldini* återutgavs, mer eller mindre troget originalversionen, 1874, 1881, 1890 och 1896-97. En rafflande fransk roman som Victor Hugos *Notre Dame de Paris* kom i nyöversättning 1869.

Dessutom fick den svenska publiken under slutet av 1800-talet tillgång till en mängd nyproducerade utländska skräck- och kriminalromaner i svensk översättning. E.T.A. Hoffmanns *Djävuls-elixiret* kom på svenska 1875 och i ännu en ny utgåva 1877. Wilkie Collins *Spökhotellet* utgavs 1879 på svenska och *Månstenen* kom 1875 och i ny upplaga 1893. Av Poe publicerades *Mordet vid rue Morgue* 1860, *Underliga historier* 1881 och *Valda noveller* 1882.

Under 1890-talet tycks intresset för skräckromantik än mer ha stegrats att döma av *Svensk bokkatalogs* förteckning över utgivningen av utländsk litteratur i svensk översättning. Många av 1840-talets äventyrsromaner återutgavs. Alexander Dumas'(d.ä.) *De tre musketörerna* utkom 1895 och 1900. De av 1840- och 1850-talens litteraturkritiker så utklassade romanerna av Eugène Sue, *Den vandrande juden* och *Parisiska mysterier*,⁴² återutgavs mellan 1898 och 1899. Skräckromantik av färskare datum erbjöds den svenska publiken med Poes *Underliga historier* (1895) och Robert Louis Stevensons *Hemligheten med dr Jekyll* (1897).

Trots kritiken från 1840- och 1850-talens kulturskribenter och den litterära stagnationen i Sverige fortsatte alltså skräckromantiskt färgade underhållningsromaner av 1840-talsmodell att produceras under hela 1800-talet. Klyftan mellan litteraturkritikernas uppfattning om god litteratur och den breda publikens litteratursmak blev allt tydligare vid mitten av 1800-talet. En uppsplittring i 'seriös' litteratur och 'underhållningslitteratur' började märkas. Samtidigt som den seriösa litteraturen blev litterärt tongivande bland litteraturkritikerna renodlades en populär underhållningslitteratur med kort livslängd. Den senare förvisades till 'dolda' förmedlingsorgan som tidningarnas följetongspalter.⁴³

I ramberättelsen till romanen *Förhoppningar*(1843) placerar Sophie von Knorring redan på 1840-talet skräckromanen inom följetongslitteraturen. Hon låter en av de kvinnliga figurerna själv beskriva sin litteraturkonsumtion:

Jag, som är van att hafva hufvudet smäck-fullt af alla dessa romaner, noveller och halfva "följetänger", der man får läsa så mycket man vill om mord, dråp och rån, enleveringar och spöken, tjuftar, röfvare och spinnhus- hjon, förgiftade fruar, förförda mamseller, bortröfvade frök- nar och hela dränkta familjer[...].⁴⁴

Den för 1840-talet mest karakteristiska romangenren, sensationsromanen, konserverades under 1800-talets senare decennier som en typisk underhållningsroman. Trots att den i vissa fall skiljer sig från 1840-talets sensationsroman är de grundläggande dragen, och då isynnerhet kompositionen, densamma. Den spännande äventyrsintrigen är kvar medan sensationsromanens samhällsreportage och debattinslag är nedtonade. Ofta kombineras äventyrs- och kärleksintrigen med en brottshistoria. Som exempel kan följande romaner nämnas: Sophie Bolanders *Johan Gyllenstjerna*(1862), Marie Sophie Schwartzs *Flickan från Corsica*(1862), Aurora Ljungstedts *Jernringen*(1871) och *Inom natt och år*(1876), Johan Olof Åbergs *Snapphanarne*(1882) samt Jenny Ödmanns *Armbandet eller den klufna ornen*(1883) och *Dagny*(1892).

Bolanders *Johan Gyllenstjerna*(1862) är en typisk efterföljare till den historiska sensationsromanen vad gäller äventyrsintrigen och romanens dokumentära historiska karaktär men saknar sensationsromanens samhällsdebatt och didaktiska samtidsreportage. I en del av efterföljarna till 1840-talets sensationsroman är emellertid äventyrsintrigen underordnad kärleksintrigen, t.ex. i Schwartzs *Flickan från Corsica* och Ödmanns

Armbandet eller den klufna ormen. I den senare romanen uppskjuts kärleksparets förening på grund av en hämndlysten och svartsjuk beundrars intrig. Dessutom handlar romanen om ett mystiskt försvinnande. Inte förrän mysteriet lösts och alla hemligheter avslöjats får romanen ett lyckligt slut. Skräckromanens berättarteknik används i denna typ av underhållningsromaner främst för att mystifiera händelserna och relationerna mellan huvudpersonerna.

I en del av dessa romaner är det dock inte en kärlekshistoria utan en kriminalgåta som står i centrum för handlingen. Trots att t. ex. Ljungstedts *Inom natt och år* till stor del utspelar sig i skräckromanens traditionella miljö, spökslottet, har skräckromanens mysterium ersatts av en kriminalgåta. Hjälten är här inte bara ett jagat offer som försöker undkomma eller bekämpa sin motståndare utan också en detektiv som aktivt försöker lösa kriminalfallet. Här mystifieras händelserna med skräckromantikens berättarteknik främst för att antingen förhindra brottets genomförande eller avslöja dess karaktär och brottslingarnas identitet.

Skräckromantiska effekter och skräckromantisk berättarteknik utnyttjades under 1800-talets senare hälft inte bara av underhållningsförfattarna. Under 1890-talet och början av 1900-talet upplever också en del av skräckromanens motiv och berättarteknik en re-nässans i den övre litteratursfärens prosakonst, främst i Selma Lagerlöfs verk, som t.ex. *Gösta Berlings saga* (1891), *Herr Arnes penningar* (1904). Här utnyttjas de skräckromantiska inslagen inte bara i spännings- och stämningsskapande syfte utan för att göra texten mångtydig och öka det psykologiska djupet i personskildringen.

Redan Rydbergs *Singoalla* (1857) kan ses som ett steg från 1840-talets skräckromantiska roman mot 1890-talets mytologiserade och skräckromantiskt influerade romanlitteratur. Rydbergs omarbetningar av texten illustrerar än mer denna övergångsfas. Revideringarna speglar dels tidens syn på skräckromantiska effekter, dels hur en författare anpassar sig till kritikernas program. Samtidigt visar de hur 1840-talets underhållningsroman utvecklas till en konstmässigt utförd 1890-talsroman, där de skräckromantiska inslagen bidrar till att mytologisera händelseförloppet och fördjupa texten genom att tillföra ett underliggande symbolplan.

Men innan vi går över till denna roman måste vi dröja vid en av 1800-talets mest renodlade svenska skräckromaner...

KAPITEL 7

HIN ONDES HUS AV AURORA LJUNGSTEDT

En svensk skräckroman

Aurora Ljungstedt var sin tids mest utpräglade skräck- och kriminalförfattare. Flertalet av hennes berättelser publicerades i tidningar och tidskrifter. Endast ett par av hennes romaner utkom i bokform i Albert Bonniers romanbibliotek *Europeiska följetonger*. År 1877 startade emellertid Bonniers en framgångrik utgivning av hennes *Samlade berättelser* i nio band.

Trots att Ljungstedt var en populär berättare är hon numera bortglömd och utsorterad ur den svenska litteraturhistorien. Förutom några biografiska presentationer och strödda notiser i uppslagsverk¹ har tidigare bara Lars Wendelius intresserat sig för hennes författarskap. I "Pengar, brott och andeväsen. En studie i Aurora Ljungstedts författarskap" (1985) gör han en komparativ motivstudie av hennes kriminalskildringar. Vid behandlingen av hennes förbrytartyper och gestaltning av släktförbannelser och personlighetsklyvning jämför han också med kända skräckromaner.²

Antagligen har Ljungstedts författarskap främst fallit i glömska för att det klassificerats som skräck- och kriminallitteratur, dvs. underhållingsfiktion. Trots att hennes berättelser väckte uppskattning valde hon att publicera sina verk under pseudonym. Affärerna med förläggare och tidningsredaktörer sköttes under sekretess av hennes make och först 30 år efter debuten avslöjades av misstag hennes rätta namn.³

Ljungstedts mest kända pseudonym, Claude Gérard, vittnar om hennes läsning av Eugène Sues romaner. Hennes författarskap är delvis en vidarutveckling av 1840- och 1850-talens sensationsromaner.⁴ De tre omfångsrika romanerna, *Psykologiska gåtor* (1864), *Jernringen* (1871) och *Inom natt och år* (1874) är alla skrivna efter sensationsromanens modell. Hennes kortare berättelser anknyter däremot till tidens nya populärgenre, den engelska kriminalberättelsen.

Utvecklingen från Sue-lärjunge till författare av kortare kriminalberättelser kan ses som ett exempel på Ljungstedts marknadsanpassning. När publiken övergav den franska

sensationsromanen för den engelska kriminalberättelsen anpassade hon den nya genren för den svenska marknaden. Hon var en av de första, kanske den allra första, som skrev brottmålshistorier på svenska i samma stil som de engelska författarna Wilkie Collins, Mary Elizabeth Braddon och Edgar Allan Poe.

Hela Ljungstedts författarskap, såväl romanerna som skräck- och kriminalberättelserna, uppvisar skräckromantiska drag. Några av hennes berättelser, t.ex. "En gubbes minne", "Farmors skrin" och "Harolds skugga" i *En jägares historier* (1861), är typiska exempel på den skräckromantiska genren. Hennes mest utpräglade skräckberättelse i den engelska gotiska traditionen är emellertid romanen *Hin Ondes hus* som publicerades år 1853 i Albert Bonniers *Europeiska följetonger*. I denna roman hänvisar Ljungstedt själv till Ann Radcliffes romaner, något som vittnar om hennes förtrogenhet med den engelska gotiska romanen.⁵

Hin Ondes hus handlar om ett spökhuis i Stockholm. Av sin vän Lennartsson får berättaren veta att deras studiekamrat Herbert dött under mystiska omständigheter strax efter ett besök i huset. Detta avskräcker inte berättaren från att försöka utforska dess hemlighet. Han lyckas ta sig in i huset och under sina äventyr här hittar han ett undagömt manuskript, som berättar om Annas och Edwards tragiska kärlekshistoria. Detta manuskript utgör nyckeln till husets gåta.

Mysteriet

För att vara en roman från 1850-talet har *Hin Ondes hus* en ovanligt stram och sammanhållen intrig trots att romanen består av tre berättelser: berättarjagets äventyr i huset, Lennartssons berättelse om Herberts besök i huset och manuskriptets berättelse om Edwards och Annas kärlekshistoria. Den senare utgör romanens egentliga huvudintrig och får berättarjagets upplevelser att bilda en ramberättelse inom vilken Lennartssons utgör en parallellberättelse. De tre berättelserna kan liknas vid kinesiska askar som stegvis leder in mot mysteriets kärna. De framstår till en början som tre enskilda berättelser men blir under handlingens gång alltmer sammanflätade.

Romanens intrig är baserad på mysteriet, eller kanske snarare på ett antal mysterier, och är uppbyggd kring den mystik som omger spökhuset. Här renodlas således den struktur som förekommer i t.ex. Radcliffes verk.⁶ I ramberättelsen är det huset och berättarens utforskande av huset som står i centrum och dessa händelser utgör förutsätt-

ningen för romanens övriga mysterier. Det visar sig också att de mysterier och gåtor som senare avslöjas i manuskriptet alla på något sätt är förbundna med huset, även om det till en början inte verkar så.

De hemligheter huset döljer antyds redan när det beskrivs i inledningen. Husets fasad är dyster och mörk "med gråa sten-ornamenter i fantastiska sammanställningar", med bl.a. "grinande hufvuden, fula som elaka andar, hvilkas kroppar jag ständigt föreställer mig ha' blifvit inmurade, så att endast hufvudet är synligt". Dess oproportionerliga portvalv uppbärs av "groteska carryatider" samtidigt som gavlarna är spetsiga och fönsterrutorna små.(s. 4)⁷

Det är som om huset vaktar och omsluter sin hemlighet i en hotfull försvarsställning. Öppningarna in i huset är små och trånga och de spetsiga gavlarna och de groteska ornamenten är avskräckande. Trots detta och trots Lennartssons varningar befasts berättarens föresats att ta sig in i huset och utforska dess hemlighet. Han försöker hyra två rum och lyckas slutligen övertala husets kammartjänare att gå med på detta.

Berättarens inträde i huset blir, liksom i skräckromanen, ett inträde i en värld avskild från den normala vardagstillvaron. Under sin vandring in till hyresrummen leds berättaren av den vålnadslänkande tjänaren genom mörka korridorer och obebodda, ödsliga salar. Han börjar frukta att husets ägare är Fan själv och hyresvillkoren en djävulspakt. När han senare på kvällen stänger in sig i sina rum känner han sig utsatt för okända krafter, något som han bortförklarar som inbillning. Vid en undersökning av rummen finner han ett av blodstrimmor vanställt porträtt av den döde Herbert. När han väl somnat väcks han av ett ljussken och upptäcker en lång skepnad vars ansikte är Herberts "men icke den unga vackra Herbert, utan snarare hans vålnad, så blek, hålögd, och liksom uppstigen ur grafven var han".(s. 33)

Liksom i skräckromanen blir dagen en förberedelse- och återhämtningstid inför nattens äventyr och vandringen in mot det fördolda; husets hemlighet. Efter åtskilliga hemsökelser av husets spöke lyckas berättaren följa efter detta. Genom en glasdörr ser berättaren in i ett kabinett vars pulpet sysselsätter vålnaden. En prövningsfylld vandring i husets dolda, undre regioner för berättaren tillbaka till husets innersta del, kabinettet. Han blir fången i kabinettet eftersom han inte kan hitta lönn dörren som leder ut till husets yttre delar och hans egna rum. I väntan på natten och vålnadens återkomst börjar han utforska pulpeten som, i likhet med det omgivande huset, består av en "labyrint af

små rum och lådor". (s. 38) När han slutligen finner mekanismen till pulpetens lönnlåda når han fram till husets hemlighet; manuskriptet.⁸

Manuskriptet

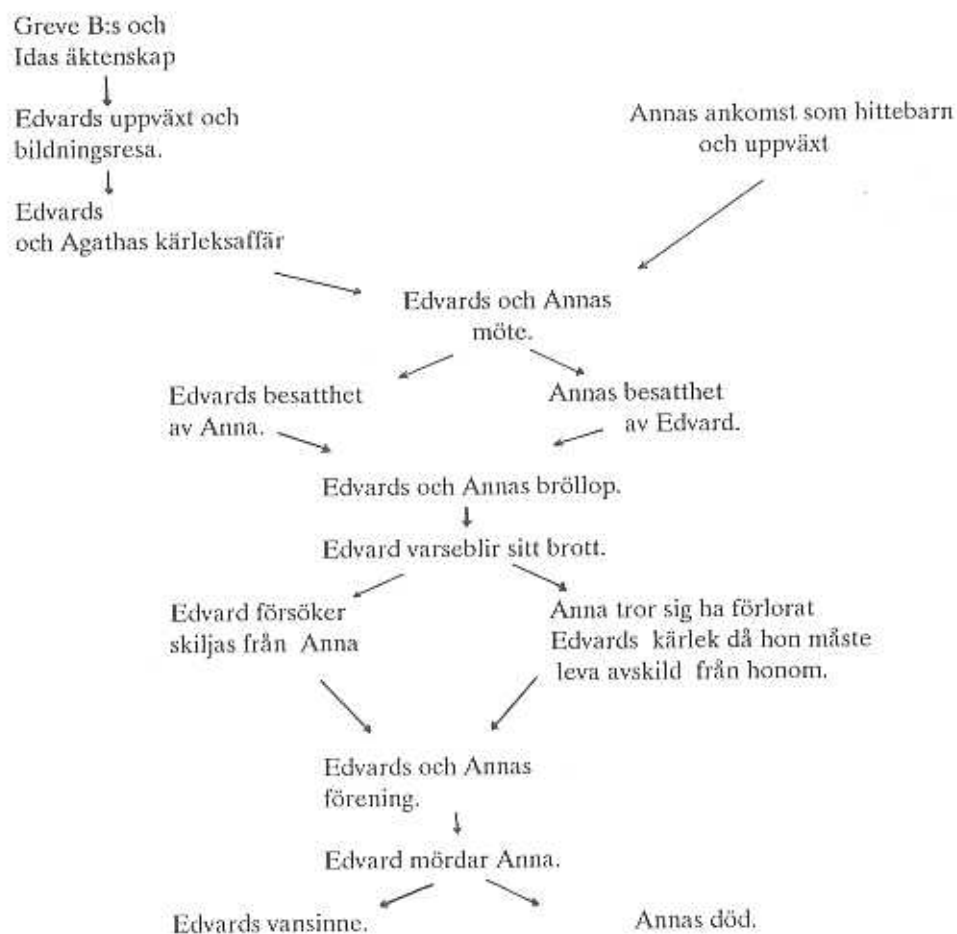
Till skillnad från ramberättelsen gör manuskriptet ett fragmentariskt och osammanhängande intryck med ständiga perspektivskiften och parallellhandlingar. Manuskriptet inleds med en redogörelse för det olyckliga äktenskapet mellan greve B och Ida, för att sedan handla om deras son Edwards bildningsresa, prostinnans och mamsell Lovisas äventyr på gästgivargården, Annas tillvaro som fosterbarn i prästgården samt Edwards och Annas kärlekshistoria och brott.

I manuskriptet är texten här och var avbruten som om textavsnitt saknades. Stilen och berättarperspektivet skiftar också i de olika delarna. Berättelsen om Edvard börjar som en kort objektiv redogörelse för hans ursprung och familjeförhållanden, för att sedan utvecklas till en sedelärande bildningsroman om hans utveckling från oerfaren godtrogen yngling till livstrött man. Den inledande redogörelsen för Edwards föräldrars, greve B:s och Idas, äktenskap ges av en utanförstående berättare som rapporterar utifrån sina iakttagelser och sin kännedom om paret. I avsnittet om Edwards bildningsresa och förälskelse i den förföriska aktrisen och hålldamen Agatha märks en allvetande berättare, som genom didaktiska kommentarer pådyvlar läsaren sin uppfattning om de agerande personerna och händelseförloppet. Historien om prostinnan och mamsell Lovisa på gästgivargården framstår som en humoristisk folklivsberättelse där den kåserande berättaren med humor och ironi skildrar en folklik vardagsscen. Skildringen bryts emellertid tidvis av mystifierande och olycksbådande antydningar som förebådar ett hittebarns ankomst. Berättelsen om Anna inleds som en komisk folklivsskildring, som övergår till en idyllisk skildring av hittebarnet Annas tillvaro i prästgården. I skildringen av kärleken mellan Edvard och Anna flyter berättelsernas olika berättarstilar alltmer samman fram till paret bröllop och avfärd till Edwards hem. I och med bröllopet försvinner alla humoristiska och idylliska inslag ur berättelsen och den rena skräckroman-tiken tar överhanden.

I avsnittet om Edwards och Annas kärlekshistoria renodlas skräckromanens spänningsskapande komposition med ständiga perspektivskiften och avbrott i händelseförloppet. Den suggestiva stämningen skapas delvis av att Edwards och Annas äventyr skil-

dras parallellt innan de konfronteras i berättelsens avgörande scener. Liksom i skräckromanen blir detta en del av antecipationstekniken samtidigt som det bidrar till att fördröja händelseutvecklingen och uppskjuta betydelsefulla avslöjanden. Det visar sig slutligen att Annas och Edvards förening är brottslig. Edvard är ovetande om att han tillsammans med Agatha fått tvillingar. Det visar sig att han är far till såväl Anna som ramberättelsens Herbert.⁹

Intrigens struktur i manuskriptet skulle översiktligt kunna beskrivas som två parallella berättelser som allmer sammanfaller under handlingens gång.



Schemat visar inte bara hur de båda parallellhandlingarna sammanvävs utan också hur huvudpersonerna förenas och skiljs i ett växelspel. Successivt avslöjas Edwards och Annas släktskap för manuskriptets läsare medan huvudaktörerna själva förblir ovetande om sin incestuösa kärlek. På så sätt sker en suggestiv uppladdning inför det slutliga avslöjandet och romanens upplösning.

Passioner, brott och destruktivitet

I *Hin Ondes hus* skildras hur människans otyglade passioner leder till brott, jagets upplösning och undergång. Detta illustreras framför allt i manuskriptets berättelse om Edvard. I skildringen av honom understryks det oroligt sökande och ofullbordade i hans natur. Han plågas ständigt av "ett oupphörligt ouppfyllt begär" och en förtärande längtan efter "ett okänt mål, en namnlös varelse"(s. 128-129). Under bildningsresan väcks hans passioner av den vackra Agatha och han börjar dunkelt ana "att han närde fröet och uppsåtet till en dårskap inom sig"(s. 70). Istället för att lyssna till vännen Albrekts och kammartjänaren Didriks råd hänger han sig åt den "passionens ström" som fattat honom(s. 73). De känslor Agatha uppväcker kan Edvard emellertid kontrollera. Han bara tror sig förälskad i Agatha "då han egentligen blott var kär i sig sjelf"(s. 65). Eftersom Agatha är ett objekt utanför hans eget jag måste förälskelsen i henne alltid underordnas hans narcissism och blir därför inte destruktiv.

Den namnlösa varelse han söker tycks istället vara Anna. Redan när han närmar sig den trakt där hon vistas känner han att hans öde ska fullbordas där och att han nu ska finna sitt mål eller dö. När han får syn på Anna första gången vet han att "det är hon!" (s. 133). Samtidigt som han inser detta grips han både av "det häftiga begäret" att återse henne och av "en oförklarlig motvilja" mot att återvända(s. 133). Men fastän Edvard anar en fara i att återse Anna känner han en växande, nästan övernaturlig oro och saknad. Han beskriver hur "det vart som jag lemnat en del af mig sjelf, mitt lif, mitt hjerta kvar"(s. 133). Hans längtan växer sig så stark att han besegras av den. Han känner sig bunden vid henne som genom en förtrollning.

Hon inger mig samma känsla, utöfvar öfver mig samma hemliga, oemotståndiga dragningskraft, som folktron tillägger Näcken och hafsfrun, /.../ jag förtärs af längtan att se henne, af drömmar om henne, och

ändå ryggar jag tillbaka för dessa drömmar, och känner en hemlig bäfvan att närma mig henne, /---/ jag darrar som en brottsling och känner ett så häftigt begär att sluta henne i min famn, att jag knappt kan motstå det;/--/

- jag är icke mer densamma, jag lefver som fjettrad af en förtrollning, jag eger icke mer mig sjelf, och tycker mig beherrskad af en osynlig och hemlig makt, - jag vet icke hvad jag hoppas - hvad jag önskar eller väntar - jag föres af ett öde, som jag icke kan motstå, det släpar mig med sig, kanhända emot en himmel, - kanhända emot en afgrund, jag vet det ej.(s. 134-135)

Edvard är något av en Oidipus, en tragisk gestalt som är utlämnad åt mystiska makter och driven mot något han inte kan fly ifrån, fastän han anar att det kommer att leda till hans egen undergång. Det visar sig snart att det inte är den vanliga kärleken mellan man och kvinna som utvecklas mellan honom och Anna. Han beskriver hur Anna fyller honom med en oförklarlig känsla "så ljuf och så mystisk, så ren och helig som en brors, och ändå så djup, så olik allt hvad jag hittills känt för någon qvinna, utom min mor"(s. 131). Hans kärlek till henne tycks ha sin grund i hans incestuösa läggning eller kanske till och med i ett Oidipus-komplex. Det ouppfyllda begär som överallt följt honom och jagat honom från kvinna till kvinna är begäret efter modern och inte förrän i Anna finner han ett föremål för denna lidelse.

Efter bröllopet med Edvard börjar likheterna mellan Anna och Edwards mor Ida bli alltmer markanta. Redan första gången trojänarinnan fru Gertrud ser henne tycker hon att Anna liknar den förra grevinnan "som en dotter sin mor"(s. 227). Snart finner också Didrik denna likhet "alltför frappant, att icke känna sina olyckliga misstankar mer stegrade än någonsin"(s. 230), dvs. att Anna är Edwards dotter. Isynnerhet efter ankomsten till Edwards hem tycks det ske en sammansmältning av Anna och Edwards mor. Den svärmiska, livliga och viljestarka Anna förvandlas till en kopia av den melankoliska och tragiska Ida. Edwards kärlek till modern uppblussar genom Anna, moderns andra jag, till en ödesdiger passion. Han måste besegras av den därför att Anna, moder och dotter, är en del av honom själv, en spegelbild av hans eget jag.

För Edvard leder således kännedomen om det egna jagets dolda krafter till splittring. Han förlorar kontrollen över sig själv då han träffar Anna och blir ett offer för sina incestuösa lidelser. När han försöker förhindra incestbrottet genom att mörda Anna dödar han en del av sig själv. Mordet på Anna, hans andra jag, medför som så ofta i skräckromanen att de mörka krafterna segrar över de ljusa. Edvard försvinner in i vansinnet,

hans dagsida dör och han övergår till en nattlig vampyrtillvaro. Dagen tillbringas han i ett medvetenlöst tillstånd av frid medan han om natten blir den vansinnige blodtörstande Edvard. Till skillnad från den traditionelle vampyren är det inte andras blod han törstar efter utan sitt eget. Som kammartjänaren påpekar består Edwards sinnessjukdom "i ett outsläckt hat till sig sjelf"(s. 253). När han ser en porträttlik avbild av sig själv, som Herbert eller porträttet av stamfadern, råkar han i raseri. Konfrontationen med det egna jaget får honom att törsta efter blod.

Den destruktiva passionen skildras också i romanens övriga berättelser. Ramberättelsens Herbert ger efter för sin passion, nyfikenhet och inbillningssjuka, vilket leder till hans död. När spökhuset väckt hans nyfikenhet måste han utforska dess hemlighet. Redan efter en natt i huset blir han straffad för detta och i en av romanens mest laddade skräckscener återvänder han till Lennartsson i ett oigenkännligt tillstånd.

Hans hår och kläder voro i yttersta oordning, hans halft upplösta halsduk, sönderrifna väst, som på flera ställen var fläckad af blod, flera skrämor i ansigtet och på händerna, tycktes antyda att han nyss uthärdat en temligen häftig strid; och att hans motståndare - han må hafva varit ande eller menniska - åtminstone måtte varit försedd med klor, eller naglar af en längd, som obestriddigen betog honom hvarje anspråk på att få gälla för en civiliserad varelse.

/---/ Snart öppnade han ögonen, men endast för att i full yrsel tala osammanhängande och orediga ord, hvaraf jag icke kunde draga någon slutsats, eller få någon upplysning om de omständigheter som försatt honom i denna ställning.(s. 18-19)

När Lennartsson har tvättat honom ren upptäcker han "att skrämorna i ansigtet och på händerna voro obetydliga" och att "blödet hade till större delen kommit ifrån ett hål vid tinningen"(s. 19). Enligt läkaren dör Herbert inte heller av de yttre skadorna utan av "hjärnslag"(s. 19). Såret vid tinningen är en yttre tecken på de mentala skador han fått under besöket i huset. Vid läsningen av manuskriptet blir det alltmer uppenbart att Herberts ord före besöket i huset gått i uppfyllelse.

- Ser du hur ödet påminner mig om mitt djerfva nattliga beslut, jag måste lyda dess vink och upplyfta den hemlighetsfulla slöja, som hvilat öfver detta hus. Kanske skall jag finna en förborgad omätlig skatt, eller

upptäcka något dolt och gräsligt brott; hvem vet! Jag känner mig kallad till stora saker. Jag klappar genast på denna port, som döljer mitt kommande öde.(s. 15-16)

När Herbert avslöjat husets hemlighet har han, på samma sätt som skräckromanens hjälte eller hjältinga, fått kunskap om sitt ursprung, en kunskap som får konsekvenser för hans framtid.¹⁰ Inträdet i huset och mötet med fadern, den vansinnige Edvard, blir ett möte med hans egen nattsida. Han försöker, då han flyr från huset, fly från sitt ursprung. De avslöjanden han gjort under natten i huset får honom emellertid att mista kontrollen över sin egen inbillning. Han lyckas inte bära kunskapen om sitt ursprung och arv. Istället leder vetskapen till kamp inom honom och slutligen till jagets utplåning; han dör i "hjernslag". Hans död blir, i enlighet med skräckromanens genrekonventioner, en försonings- och offerdöd.¹¹ Som son till Edvard och bror till Anna måste han straffas för deras brott och genom sin död sona det. Med hans död utplånas Edwards brottsbelastade avkomma och därmed ättens arvsynd.

Berättaren i ramberättelsen delar Herberts dragning till huset men detta får inte samma konsekvenser för honom som för Herbert. Trots att Herberts historia berättas för honom som ett avskräckande exempel är han övertygad om att ett besök i huset inte kan bli lika ödesdigert för honom. Han anser t.ex. att han "helt och hållet saknar Herberts fantastiska och lifliga inbillning" och benägenhet att skapa "hjernspöken"(s. 20). Berättaren utsätts visserligen för Edwards hämnd för att han har avslöjat husets hemlighet. Han tillfogas då kroppsliga skador men konsekvenserna av detta blir inte, som för Herbert, "hjernslag" och död.

Eftersom berättaren förblir en utanförstående iakttagare och inte själv har del i det brott som avslöjas lyckas han ta sig ut ur huset oskadd. För honom blir upplevelserna i huset av samma övergående slag som kalifens i den österländska saga som han minns första gången hans står framför husets port.

Som barn läste jag en gång en gammal österländsk saga om en trollkarl, som - för att öfvertyga en misstrogen kalif om samlingen af Profetens uppenbarelser och syner - bad den djerfve tvifvlaren blott doppa sitt hufvud i ett vattenfat, som stod framför honom, och i samma ögonblick kalifen efterkom hans önskan, förvandlade han honom till en annan människa, gaf honom andra intressen, andra känslor och lät honom genomgå ett helt lifs olika och skiftande öden, lät honom lida, kämpa, hoppas, glädjas, åldras och slutligen dö, -men i detsamma var förtroll-

ningen bruten; han stod åter i sitt palats, med håret ännu drypande af det vatten, hvori han ett ögonblick doppat sitt hufvud.(s. 5-6)

Denna saga föregriper berättarens upplevelser i huset och den betydelse de får för honom. Trots sin fascination för huset är han, liksom sagans kalif, ansatt av tvivel. Han vill inte sätta tilltro till Lennartssons förklaringar till Herberts "hjärnslag". När han inträder i huset och läser manuskriptet förvandlas han, liksom sagans kalif, till en annan människa och får genomleva andra individers liv. Han blir manuskriptets återberättare och måste därmed identifiera sig med Edvard och Anna. Identifikationen blir så total att manuskriptets och ramberättelsens värld flyter samman. Berättaren måste själv närma sig döden innan förtrollningen kan brytas. När han avslutat sin läsning av manuskriptet utsätts han för den vansinnige Edwards raseri och är nära att bli strypt. Lyckligtvis hinner kammartjänaren Didrik rädda honom och i samma stund som han återvänder till medvetande är husets förtrollning bruten.

I och med att berättaren avslutat läsningen av manuskriptet har alla gåtor och dolda sammanhang inom och mellan berättelserna fått sin förklaring. De tre berättelserna sammanfaller till en. Förhistorien till Lennartssons berättelse om Herbert ges i manuskriptet och när berättaren avslutat sin läsning uppenbarar sig manuskriptets Edvard. Därmed visar sig manuskriptets Edvard vara identisk med husets vålnad och huset i ramberättelsen vara detsamma som Edwards familjehem i manuskriptet. Med Edwards död är hans, Herberts och Annas historia avslutad, släktens arvsynd sonad och husets mysterium löst. Endast berättaren utträder till ett liv utanför manuskriptet och huset. Han uppvaknar från förtrollningen och återvänder, som kalifen, till sin egen vardagstillvaro, om än med svaret på husets gåta.

Mystifieringar och kausalitet

De mystifieringar som omger bröllopet mellan Edvard och Anna bidrar till att bygga upp en ödesdiger stämning inför parets förening. Redan efter mötet i skogen, då Anna och Edvard förklarar varandra sin kärlek, tycks okända makter ingripa i Annas liv. När Edvard har lämnat henne och fosterbrodern Konrad anländer har hela naturen förvandlats.

Allt hade på några minuter blifvit så förvandladt, nyss lyste solen klar och varm, och löf och blommor logo i dess sken, nu var allt grått, kallt och dystert; sanden yrde upp på vägen i höga hvirflar och de höga granarne på sidan derom knakade och svigtade för vindens oemotståndliga framfart.(s. 142)

När Anna och Konrad söker skydd i en skogskoja träffar Anna för första gången sin olycksbringande plågoande, en gammal kvinna. I kojans försöker kvinnan spå Anna men utbrister genast när hon får se Annas hand i "ett hastigt och ofrivilligt utrop, som på en gång tycktes innebära öfverraskning, glädje och förtviflan" medan hon bleknar och börjar darra(s. 148).

Efter denna händelse förföljs Anna av dystra aningar och när hennes bröllop med Edvard närmar sig förtätas stämningen. Uppladdningen når klimax med den biljett en tiggarkvinna räcker Edvard efter vigseln. Anna anar omedelbart att biljetten innehåller något olycksbådande. När Edvard lämnar henne för att läsa den utsättas hon för en mängd oförklarliga händelser. Hela bröllopsnatten väntar hon förgäves på sin brudgum och när hon äntligen hör hans steg närma sig är det bara för att strax höra dem hastigt avlägsna sig. När hon därefter ser honom i parken försvinner han bland skuggorna. Någon förklaring till Edwards märkliga beteende och brevets innehåll får Anna inte.

Edwards reaktion när han har läst biljetten delges endast bristfälligt läsaren via tjänstefolkets skvaller. Morgonen efter bröllopet förundrar sig tjänarna över brudparets hastiga avresa och spekulerar över de knapphändiga upplysningar de fått om Edwards plötsliga sjukdom under bröllopsnatten. Först efter parets ankomst till Edwards familjehem i Stockholm avslöjas biljettens innehåll och Edwards och Annas släktskap för läsaren. Anna förblir emellertid ovetande om att hon är Edwards dotter. Skräckstämningen skapas nu inte längre av de mysterier som omger parets förening utan av ovissheten om huruvida Edvard och Anna ska fullborda sitt incestbrott.

Spänningen bygger således på att Anna är omedveten om det brott hon står i begrepp att begå och därför i all oskuld strävar efter att återförenas med Edvard. Annas aningslöshet ter sig kusligt förutbestämd, som om hon var hindrad från att förstå omgivningens varningar. Ändå tycks hon efter mötet med spåkvinnan intuitivt ana ett hemligt samband mellan sig själv, spåkvinnan och Edvard. När hon för Konrad biktat hur minnet av kvinnan plågar henne får hon, då hon betraktar molnformationerna på himlen, en vision av sitt kommande öde. Hon inbillar sig att ett ensamt silvervitt moln formas till en ung flicka för att sedan åter förvandlas:

Ser du der hennes hufvud, hon har en krans omkring det...ser du hur melankoliskt hon sänker det...och der hennes händer som hon sträcker framför sig, liksom för att värja sig för någon fara, som hotar henne...och midt på hennes bröst denna purpurroda fläck liksom af blod...Ah! nu föll hennes hufvud bakåt...hon sjunker samman...hon försvinner...hon är död!.../ -det är den stygga kvinnans hemiska ansigte, som grinande framtittar der bakom den döda flickans sönderslitna slöja... Se, är det icke likt henne ända till illusion?...(s. 152)

Det är som om kvinnans outtalade spådom här åskådliggörs, som om den unga flicka Anna ser är hon själv och ansiktet bakom flickan är spåkvinnans. Ju mer bröllopet närmar sig desto oftare hemsöks också Anna av kvinnan. Till och med efter vigseln verkar åsynen av henne som ett omen och när Edvard mottar biljetten ser hon kvinnans "hemiska och olycksbådande ögon"(s. 203) från vagnsfönstret. När Edvard senare på kvällen lämnat henne för att läsa biljetten ser hon en beslöjad gestalt utanför fönstret och hon anar genast vem det är.

Nu var gestalten ända framme...dess slöja föll och Anna skådade, hvad hon väntat, den hemiska kvinnans ansigte; men i hennes blick låg ingen vansinnig vildhet, som sista gången, utan samma ömhet, som hon sett deri förut, och som då föreföll henne ännu mer förfärande, men nu mildrades af en lugn, djup smärta, som på en gång talade till Annas hjerta och väckte en obestämd sympati deri.

Qvinnan stod orörlig en minut, såg på henne med en så uttrycksfull blick, att den, utan ord, klart och tydligt sade, att det var sista gången deras blickar möttes, drog sig sakt tillbaka, sträckte armarne smärtfullt och förtvifladt emot fenstret, liksom till ett evigt farväl, och försvann.(s. 205)

Fastän Anna undermedvetet anar ett ödesdigert samband mellan kvinnan, Edvard och sig själv flyr hon från sina aningar. Trots att det är, som hon uttrycker det, "just i mitt hjertas himmel jag ständigt ser detta spöke"(s. 153) vägrar hon lyssna till kvinnans, dvs. sin mors, varningar. Istället hänger hon sig åt sin passion och flyr till Edwards, sin fars, famn för att fullfölja incestbrottet. I sin självvalda omedvetenhet driver hon Edvard till att fullborda brottet. När Edvard slutligen avslöjar att hon är hans dotter med Agatha vägrar hon inse detta. Hon ser sig som hans maka och älskarinna och lyckas också få

Edvard att se henne enbart som älskarinna. Trots att han vet att hon är hans dotter förstår han inte överge sin roll som älskare för rollen som far. Hans enda medel att förhindra incestbrottet är att "på en gång betagen af kärlekens och förfärens yrsel -ursinnig af passion och fasa"(s. 249) döda henne och därmed frigöra sig från det yttre objektet för sin incestuösa böjelse.

Samtidigt som mystifieringar och omen bidrar till att skapa en suggestiv upptrappning inför Edwards och Annas bröllop bidrar de också till att bygga upp den känsla av ödesbestämd casualitet som är utmärkande för många skräckromaner. Nuplanets händelser tycks som en upprepning av händelser i det förflutna, som om det förflutna verkar i nuet och ingen händelse är unik utan bara en upprepning av något tidigare.¹² Det genomgående temat i *Hin Ondes hus* är människan som utlämnad åt det okända och ett offer för ett opåverkligt öde. På textens plan blir detta ett ledmotiv, som ständigt upprepas och som sedan förverkligas på handlingens plan. Redan i ramberättelsen beskrivs det hur berättaren leds till huset som "af en hemlig makt"(s. 4). Senare skildras hur Edvard, efter mötet med Anna, känner sig "beherrskad af en osynlig och hemlig makt"(s. 135) och förs till hennes hem som av "en oemotståndlig makt"(s. 140).

Edvard och Anna tycks drivas mot brottet av ödet och deras brott ter sig som en upprepning av stamfaderns. Berättarens inträde och upplevelser i huset framstår till en början som en upprepning av Herberts öde. Mellan huvudpersonerna i de olika berättelserna finns mystiska förbindelser och paralleller varav de mest uppenbara är de mellan Herbert, Edvard och stamfadern. När berättaren ser det rödstrimmiga porträttet av Edwards stamfader tror han att det är Herberts porträtt. Första gången han hemsöks av den vansinnige Edvard tror han att det är Herberts vålnad. Varje gång den vansinnige Edvard ser sin stamfaders porträtt drabbas han av raseri, eftersom han tror att han ser sig själv. Åsynen av Herbert uppväcker samma självhat, eftersom Edvard i Herbert ser sin egen spegelbild. Likaså förväxlar Anna och fru Gertrud Edvard med stamfadern. När Anna ser porträttet av stamfadern tror hon att det föreställer Edvard och vid ett tillfälle tar fru Gertrud Edvard för stamfaderns vålnad.

Gränserna mellan Herbert, Edvard och stamfadern tycks på så sätt lösas upp som om de tre personerna var varianter och fördubblingar av varandra. Deras yttre likhet övergår i en inre, eftersom deras personligheter liknar varandra, och därtill tycks de vara tvingade att upprepa varandras öden. När Anna hör fru Gertruds berättelse om stamfadern som "intogs af en besynnerlig sinnessjukdom, liksom om han haft samvetsqual

öfver något ondt, som han hade begått"(s. 233) börjar hon se likheterna mellan Edvard och stamfadern och frukta att Edvard skall förvandlas till en kopia av stamfadern. Den tilltagande likheten mellan dem och deras slutliga öden, som dårar instängda i husets innersta del, upprättar ett samband mellan Edwards och stamfaderns brott. Den får Edwards incest med Anna att te sig som en upprepning av det brott stamfadern antyds ha begått.

Sambandet mellan Herbert och hans förfäder blir aldrig lika uppenbart eftersom han aldrig får tillfälle att upprepa deras brott och sluta som dem. Ändå kan anlaget till förfädernas vansinne anas i Lennartssons och berättarens karakteristik av honom. Han tycks, liksom sin far Edvard och stamfadern, vara "mjeltsjuk och besynnerlig emellanåt"(s. 13) och ha "ett öfverspändt och svärmande lynne samt en liflig inbillningskraft"(s. 20). Men istället för att upprepa och dela sina förfäders öde dör Herbert när han har konfronterats med den vansinnige Edvard, sitt eget ursprung och sina inneboende passioners avbild, och därmed anar sitt kommande öde.

Hin Ondes hus och skräckromanen

Hin Ondes hus är en svensk skräckroman som anknyter till såväl den engelska gotiska romanen som den tyska schauerromanen. I den gotiska romanen är miljön av stor betydelse för skräckskildringen och handlingen i *Hin Ondes hus* är också förlagd till en traditionell gotisk miljö, ett mystikomspunnet spökhuis med vindlande lönngångar och ödsliga salar. Det är som om ramberättelsens egentliga huvudperson snarare är huset än de agerande personerna.¹³ I manuskriptet förskjuts emellertid skildringens fokus från huset till dess ägare och hans brott. Den gotiska romanens suggestiva miljöskildring överges här för schauerromanens deterministiska människoskildring. Skräckskildringen koncentreras till det demoniska inom människan och skildrar människan som ett offer för inneboende passioner och ett oförsonligt öde. Det blir en berättelse i den tyska traditionen om förbjuden kärlek, brott, incest och vansinne.

Det övergripande temat i *Hin Ondes hus* är alltså människan som utlämnad åt det okända, då i såväl yttre som inre bemärkelse. Här gestaltas människans maktlöshet inför såväl okända yttre makter som krafter inom det egna jaget. Kampen inom människan i romanen kan emellertid inte liknas vid en uppdelning i gott och ont, som i exempelvis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Skräckromanens genomgående uppdelning mellan

goda och onda personer finns inte heller i romanen. Istället är det en skildring av det splittrade och okontrollerbara inom huvudpersonerna och här finns skräckromantikens ofrånkomliga samband mellan sexualitet och död. Också här leder den frisläppta sexualiteten till skräckromanens brott framför andra: incest.¹⁴

Till grund för skräckstämningen i *Hin Ondes hus* ligger ett mysterium som gradvis avslöjas genom de olika berättelserna. Lennartssons berättelse i ramberättelsen blir en förberedelse inför berättarens upplevelser i huset och hans vandring in mot mysteriets kärna, manuskriptet. Läsningen av manuskriptet blir i sin tur en färd in i Edwards, husets ägares, inre och ett utforskande av hans undertryckta passioner. När innehållet i manuskriptet avslöjats visar det sig att alla tre berättelserna är knutna till mysteriet med huset och därmed till Edwards brott.

Det upphittade manuskriptet är en genretypisk ingrediens i skräckromanen och det är också i manuskriptet som de mest fantastiska och skräckfyllda händelserna i *Hin Ondes hus* skildras. Berättaren avsäger sig därmed ansvaret för manuskriptets innehåll samtidigt som dess trovärdighet ökar genom manuskriptets författarfiktion. I *Hin Ondes hus* förblir emellertid manuskriptets författare okänd. Dess berättare är inte den traditionelle subjektive dagboksförfattaren utan framstår som en eller flera allvetande och utanförstående berättare. Det distanserade och undflyende hos manuskriptets berättare förstärks ytterligare av att det ursprungliga manuskriptet inte är infogat i romanen utan i sin tur återberättas av ramberättelsens berättare. Trots att manuskriptets berättelse utgör huvudberättelsen införlivas den därigenom i ramberättelsen.

I ramberättelsen finns en uppdelning i skräckromantikens miljöer, vardagsmiljön och spökhuset. Också i manuskriptet finns skräckromanens kontrasterande miljöskildring. De idylliska och folkliga miljöerna står i motsättning till huset, dvs. den slutna skräckmiljön. De skräckscener som förekommer utanför huset, innan Edvard och Anna anländer dit, förbereder bara de händelser som ska utspela sig där.

I *Hin Ondes hus* sker en successiv upptrappning av skräckskildringen med skräckromanens antecipationsteknik. Den till en början vagt antydda olycksstämningen förvandlas efterhand till ett ödesdigert hot och innebörden i profetierna klarnar. Spåkvinnan i manuskriptet har samma funktion som sanningsbäraren i skräckromanen. Hon är ett spänningsskapande hot samtidigt som hon är bärare av de avgörande upplysningarna. I enlighet med genrekonventionerna är hon förhindrad att avslöja sin hemlighet men

tingas slutligen framträda med sin bekännelse. Eftersom Edvard vägrar att erkänna sanningen för Anna intar han själv rollen som sanningsbekämpare.

Hin Ondes hus har alltså schauerromanens deterministiska händelseförlopp. Isynnerhet Anna och Edvard verkar vara utlämnade åt händelseutvecklingens determinism. Skräckstämningen skapas, liksom i många skräckromaner, av osäkerheten om huruvida huvudpersonerna ska fullborda sitt öde eller lyckas undkomma det. Trots att Anna omedvetet driver Edvard att fullborda incestbrottet framstår hon som den förföljda jungfrun, utlämnad åt skeenden som hon inte kan påverka eller fly från.

Med skräckromanens berättarteknik av profetior, upprepningar och parallellhändelser skapas en känsla av kausalitet i *Hin Ondes hus*. Personerna tycks tvingade att upprepa varandras öden. De mystiska förbindelserna mellan huvudpersonerna i romanen får dem således att framstå som brickor i ett ödesbestämt spel. Ju mer de tvingas upprepa någon annans persons öde desto mer avslöjas det osäkra och föränderliga i deras karaktär. De fördubblas, klyvs, splittras och sammansmälter med varandra och blir något annat än de från början var på ett sätt som för tankarna till E.T.A. Hoffmanns skräckromaner.

KAPITEL 8

VIKTOR RYDBERGS SINGOALLA

Skräckromantik i svensk sagodikt

Viktor Rydbergs författarskap speglar övergången mellan romantikens högstämnda ideal, historienostalgi och mystiksvärmeri och det moderna genombrottets radikalism och samhällsengagemang. Han debuterade med romanen *Wampyren*, som publicerades som följetong i *Jönköpingsbladet* under tiden 7 mars till 15 juli 1848. Liksom merparten av tidens följetongslitteratur är den en underhållningsroman med ett sensationsmättat händelseförlopp som röjer påverkan från flera av tidens mest populära författare, t.ex. Eugène Sue och Edward Bulwer-Lytton.¹

Någon diskussion av det skräckromantiska i *Wampyren* har tidigare Rydberg-forskare som Victor Svanberg och Paul Gerner inte bidragit med.² Istället har de intresserat sig för att visa vilka verk som kan ha påverkat Rydberg. De har således huvudsakligen intresserat sig för *Wampyren* för att påvisa Rydbergs beläsenhet, dvs. i biografiskt eller litteraturhistoriskt syfte, och inte för att studera verket som en litterär text. Som sådan har den avfärdats som 'skräckromantisk' och visst förekommer skräckromantiska motiv.

I romanen skildras en vampyr och hans offer, förföljda jungfrur och hänsynslösa skurkar med fasansfulla brott på sitt samvete. Därtill utspelar sig händelseförloppet i miljöer som stormpiskade gamla slott, nattliga månbelysta kyrkogårdar, isolerade fängelseceller och ödsligt belägna hus. En del scener är också nog så rafflande, t.ex. Williams och Maruzzis rymning från fängelset, överfallet på Henry och Williams döds scen.

Wampyren består av två löst hopfogade berättelser; William Mashhams försök att undanröja sin fosterbror Henry samt berättelsen om den gåtfulle Ruthven. Någon riktig sammanvävning av de båda berättelserna sker inte och hela romanen består av ett antal löst hopfogade scener. Romanen saknar alltså en sammanhängande intrig och därmed också skräckromanens suggestiva och framåttänkande berättarteknik.

I *Wampyren* förekommer visserligen mystifierande inslag men de reduceras genast av den efterföljande händelseutvecklingen. De scener där mystik skapas kring den bleke, lidande Ruthven följs genast av en förklaring som avmystifierar honom.

I början av berättelsen antyds att Ruthven bär på en hemlighet. När han är tillsammans med sin blivande brud blir hans beteende än mer obegripligt. Hans hemliga nattvandringar får slutligen hans betjänt att smyga efter honom till kyrkogården, där han gömd bakom en mur iakttar Ruthven. Det dröjer dock inte länge förrän Ruthven vänder sig om och fäster "sina skarpa besynnerliga ögon" på den plats där betjänten ligger gömd och ber honom krypa fram. Hur han kunde upptäcka tjänaren Germain bakom stenmuren får omedelbart en naturlig förklaring.

Ruthven hade under vägen till kyrkogården sett Germain smyga sig efter honom. Han hade sedan observerat, att månen, som höll sig nere vid horisonten, kastade sitt sken genom en öppning på muren och bildade en ljus punkt i den skugga, som orsakades av denne. Denna punkt var försvunnen; Ruthven, hvars skarpa blick ingenting undföll, slöt deraf, att Germain's värda person åstadkommit denna månförmörkelse.³

Likaså avmystifieras Ruthven i samma ögonblick som han avslöjas som vampyr. Den scen där han röjer sin hemlighet för sin trolovade avslutas med att han hittar ett kvarlämnat brev, som förklarar att han till följd av ett förgiftningsförsök blivit vansinnig och bara inbillar sig vara vampyr. På så sätt får hans gåtfulla beteende en naturlig förklaring utan att ha fått någon större suggestionskraft i romanen.

Vampyren utmärks således inte av en spänningsskapande berättarteknik som uppmanar till känslöengagemang och identifikation. Istället kännetecknas romanen av ett utanförstående, sakligt berättarperspektiv. Ofta framträder en allvetande berättare och ger förklaringar till händelser som från början tycks vara mysterier, t.ex. scenen med Ruthven och Germain på kyrkogården.

I Rydbergs efterföljande verk, *Ett äfventyr i finska skärgården*(1850), *Positivspelarne*(1851), *Fribytare på Östersjön*(1857) och *Singoalla*(1857),⁴ märks både hur författaren påverkats av samtidens populärlitteratur och hur han utnyttjar en populär prosagenre för att framföra ett ideologiskt budskap.⁵ På så sätt illusterar hans författarskap från 1850-talet litteraturens allt tydligare uppsplittring i 'god', dvs. seriös skönlitteratur

och 'dålig', dvs. underhållande konsumtionslitteratur. Rydbergs tidigaste följetonger anknyter till underhållningslitteraturen men efter hand överger han den intrigbaserade aktionsladdade äventyrsromanen för en person- och miljöbaserad roman med ideologisk intention, m.a.o. de kvaliteter som enligt tidens liberala kritiker var kännetecken på god litteratur. Rydbergs estetiska omorientering tog sig ett så konkret uttryck att han i efterhand fyllde ut sina ungdomsverk med ett didaktiskt innehåll. Så t.ex. omarbetades piratdikten "Korsaren" på 1870-talet till idédikten "Oro" och den rövarromantiska och erotiska ungdomsdikten "Två i sadeln" till den platonska idédikten "Drömlif".⁶

Det är främst som akademisk idédiktare som Rydberg hyllats och gått till eftervärlden och det är idéinnehållet i hans diktning som forskningen intresserat sig för. Ändå är det sällan som idéinnehållet är texternas bärande element. Istället bygger de på tidens populära romanmotiv, kontrasterande berättarteknik och spänningsskapande effekter.

Det är framför allt motsättningen mellan kristet och hedniskt som uppmärksammats i forskningen kring *Singoalla*. I John Nelsons uppsats "Symboliken i Singoalla" (1919) har diktverket reducerats till en allegori där Singoalla är hedendomen, Helena är Hellas och Erland är kristendomen. Erlands seger över Assim jämförs dessutom med Theodoriks seger över Attila.⁷

Även om Nelson är ensam om en så schematisk tolkning av Singoalla har flertalet forskare intresserat sig just för idéinnehållet i verket. Victor Svanbergs läsning i *Rydbergs Singoalla* (1923) är så provokativt ideologiskt inriktad att den ständigt kritiserats av senare forskare. Örjan Lindberger hävdar i *Prometeus-tanken hos Viktor Rydberg* (1938) att *Singoalla* inte är någon tendensskrift.⁸ Paul Gerner förebrår, i den komparativa avhandlingen *Viktor Rydbergs ungdomsdiktning* (1931), Svanberg för att han ser *Singoalla* som "en kulturkritisk pamflett med romantiskt staffage".⁹ I likhet med Karl Warburg i *Viktor Rydberg, en lefnadsteckning* (1900) uppfattar Gerner *Singoalla* som "ett av den svenska litteraturens mest utpräglade romantiska diktverk".¹⁰ Men trots att Svanberg ibland gör alltför hårdragna ideologiska tolkningar av texten måste hans komparativa och idéhistoriska studie anses som den mest uppslagsrika närläsning som gjorts av *Singoalla*.

Ett senare intressant bidrag till forskningen är Erland Lagerroths uppsats "Den episka processen i Singoalla" (1977), det första försöket till analys av den episka strukturen i romanen. I denna studie blir motsättningen mellan kristendom och hedendom snarare av funktionell än ideologisk karaktär. Lagerroth ser berättelsen "i enlighet med *den episka metoden*"¹¹ och intresserar sig därför för hur verkets innebörd realiserar på kompositionsplanet.

Genretillhörigheten och textupplagan

Singoalla är ett exempel på det nära släktskapet mellan saga och roman under 1800-talet. Gränsen mellan folksaga, konstsaga och roman med sagomotiv är ofta flytande. Under romantiken väcktes intresset för folksagor och isynnerhet i Tyskland förnyades sagogenren av författare som Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann och Friedrich de la Motte-Fouqué. Sambandet mellan denna tyska sagodiktning och *Singoalla* har också framhållits av Svanberg.

Singoallas genretillhörighet har diskuterats av bl.a. Lagerroth som snarare vill beteckna den episk romans än roman.¹² I första upplagan kallas *Singoalla* i underrubriken "Romantisk Sagodikt" och i den andra och tredje upplagan "En fantasi" och står under samlingsrubriken "Dimmor. Fantasier och historier". I ett brev till Borchsenius 1895 tar Rydberg själv upp *Singoallas* genretillhörighet.

Kanske vore det skäl att på titelbladet kalla '*Singoalla*' prosadikt. Den gör ju icke anspråk på att vara en historisk novell, utan blott på att vara en blå blomma, vuxen på fantasiens mark.¹³

Begreppet roman är fram till senare hälften av 1800-talet knappast någon väldefinierad genrebeteckning. *Singoalla* är en längre prosaberättelse, om än med lyrisk ton, och jag har därför valt att behandla den som roman i min studie. Den är också ett illustrativt exempel på hur en författare med seriösa litterära ambitioner kan utnyttja skräckromansens motiv och konventioner.

Fastän 1894 års version allmänt blivit standardupplagan har flertalet forskare utgått från originalutgåvan. Lagerroth anser det dock felaktigt att utgå ifrån originalversionen och bara behandla de efterföljande tre upplagorna som tillägg. Han anser att det är 1894 års upplaga som bör ligga till grund för en textstudie eftersom denna är författarens slutgiltiga version av texten.¹⁴

Huruvida det är upplagan från 1857, 1865, 1874 eller 1894 som bör behandlas vid en textläsning beror ytterst på vad analysen ska illustrera eller användas till. I denna avhandling har det varit naturligt att utgå från 1857 års *Singoalla* och betrakta denna som en sen 1850-talsroman. Originalutgåvan av *Singoalla* är ett bra exempel på framväxten och utvecklingen av den mer litterära 'seriösa' romanen under senare delen av 1800-talet. Under tiden 1850-1880 är Rydberg en av de författare som bidrar till att höja

romanen status. I det nästföljande kapitlet får Rydbergs revideringar av *Singoalla*, isynnerhet av textens skräckromantiska inslag, illustrera övergången mellan 1840- och 1850-talens underhållningsroman och 1890-talets konstnärligt utformade roman. Rydbergs textändringar speglar också de skräckromantiska inslagens med tiden allt mer sofistikerade användning i romankonsten.

Människan och naturmakterna

Singoalla har skräckromanens kontrasterande kompositionsteknik, där miljön är en del av personkaraktäriseringen, samtidigt som miljön har en aktiv roll i händelseförloppet.¹⁵ Miljöerna i *Singoalla* kan beskrivas som ett suggestiva stämningslandskap, vilket, som Swanberg konstaterar, "intensifieras genom ett hemlighetsfullt händelseförlopp, som ansluter sig till ett av romantikens älsklingsmotiv: bergtagningen".¹⁶ Den kristne, nordiske riddaren Erlands kärlek till den hedniska, sydländska zigenerskan Singoalla blir en saga om bergtagning och personlighetsklyvning.

Redan i inledningen framstår tydligt motsättningen mellan å ena sidan slottet och klostret och å andra sidan naturen och skogen. Medan slottet/klostret representerar den kristna och andliga kulturen står skogen för de hedniska naturmakterna och det primitiva, fysiska inom människan. Beskrivningen av slottets och klostrets placering förbådar denna polarisering.

Den mörka barrskogen sträckte sig vida åt alla sidor kring *Eköns* slott. Men på ett ställe sänkte sig stranden öppen och leende mot insjön; der var mellan klipporna en dæld, prydd af hvitstammiga björkar, och mellan dessa vänliga träd framblickade den höga, trappformigt uppstigande gafveln af ett munkkloster. (s. 17)¹⁷

Klostret ligger vid en ljus och leende del av sjön som bildar kontrast till den i övrigt klippiga stranden och den mörka omgivande barrskogen. Slottet befinner sig däremot mitt emellan dessa båda ytterligheter på samma sätt som senare slottets herre; Erland. Medan hans föräldrar är orienterade mot klostret intar den unge Erland en mer ambivalent hållning. Den vilde pojken som enligt fadern "borde blifva en andlig man" besvarar detta "med en mörk blick"(s. 20) och tillbringar sina dagar i skogen. Bygdens folk skyr honom och hans hårdföra, ofta blodiga, lekar. Han riktar bågen såväl "mot menniska

som mot vilddjur" och kommer ofta hem "med en vingskjuten örn, en ännu i döden vildt grinande varg"(s. 20).

Efter mötet med Singoalla föredrar Erland än mer skogen och under de ungas kärlekssaga etableras gradvis ett samband mellan honom, Singoalla och naturen. De älskande träffas vid skogsbäcken där det växer en gran som alltmer blir en del av Erland. Redan första gången han ser Singoalla får granen gestalta hans oroliga personlighet.

På högsta toppen af en kulle i skogen vexte en gran, ung och smärt, men högre än alla omgifvande träd. Dess topp syntes från slottsönstren öfver den kringliggande skogen, och när den aftecknade sig mot den rodnande aftonhimmeln, var det, som om den unge granen långtande blickade ut i verlden och önskade sig fjerran till det solbeglänssta land, der palmer susa för balsamiska vindar.(s. 22)

Denna gran sammanvävs med de ungas kärlekssaga och ger, som Svanberg skriver, "den mänskliga kärleken en naturmakts vidd och brukas såsom bild åt den för alla yttre hinder likgiltiga erotikens innerlighet och tragik".¹⁸ Det är bredvid granen Erland står när han första gången ser Singoalla och det är vid granen de har sina kärleksmöten. Det är också åsynen av granen från slottsönstret som påminner Erland om Singoalla och får honom att längta efter henne.

Singoalla framstår redan från början som en del av naturen.¹⁹ Inte nog med att Erland första gången träffar henne vid bäcken i skogen, åsynen av henne väcker också hos honom associationer till skogens djur och sagoväsen. Singoalla sjunger "med en gäll, men välklingande röst, som gaf genljud, lik trastens, fjerran i skogen"(s. 22) och Erland frågar sig om hon är "en elfva eller en förtrollad prinsessa?"(s. 23). Som minne ger Singoalla honom skogsblommor och det är sådana "vildblommor"(s. 37) som blir hennes hälsning till honom när zigenarna återvänder nästa vår. När Erland går till skogsbäcken för att drömma om zigenarflickan tycker han att bäcken uppmanar honom att söka inne i skogen. Vid deras möten anländer hon inte bara "ur skogen"(s. 38) eller försvinner "I"(s. 42) eller "in åt"(s. 26) skogen, hon blir också i Erlands ögon en del av naturen.

Det vinkar deruppe på kullens topp; är det granen, som rör sina dunkla grenar? är det nyponbusken, som böjer sig, medan vinden plockar dess hvitroda blommor? Eller är det Singoallas klädning, som fladdrar, då hon väntar den hon älskar? (s. 43)

Efter att Erland och Singoalla tillkännagjort sin förbindelse för zigenarna förvandlas emellertid naturen från lockande till hotande. Kärleksmötena under granen på kullen ersätts av skräckupplevelserna vid eken, "hvilken syntes högt öfver vagnborgen, emedan han stod på kullens topp".(s. 63) Det är vid detta träd Erland binds och hotas till livet som zigenarnas gisslan.

Om granen står för den unge Erlands frihets- och kärlekslängtan förvandlar händelserna vid eken Erlands minne av Singoalla till något hotande och ont. Under den efterföljande konvalescensen förvirrar pater Henrik Erlands minne av Singoalla med berättelser om "unga riddare, som blefvo förhexade af bergsrån eller trollqvinnor, och som ur horn, bräddade med gift, insöpo kärlek och glömska af det förflutna".(s. 73f)

Fastän Singoalla framstår som en personifikation av naturen och en förförerska som lockar Erland i naturmakternas våld tycks hon mer oskyldig och värlös än Erland.²⁰ När Erland förgiftats och återlämnats till fadern blir hon utlämnad åt zigenarnas hämnd. När hon förskjutits av såväl sin stam som Erlands folk vänder sig också naturmakterna mot henne. Den skog som tidigare var de ungas mötesplats och skyddade dem från upptäckt blir nu livshotande för henne.

Himmelen var betäckt med svarta moln, som ökade mörkret, blåsten tilltog i styrka, regn började falla. Det hven bland klipporna, det rasslade i träden; det var som om hvarje föremål i naturen fått röst, för att hota och förskräcka henne./---/ Mörkret hade insvept allt i en ogenomtränglig slöja, stormen röt och regnet squalade ur brutna skyar. Hon ropade sin faders namn, hon ropade Erlands namn, men hennes röst bortdog bland naturens vilda toner.(s. 70)

Det är bara tack vare att zigenaren Assim förbarmar sig över henne som hon räddas från att svälta och frysa ihjäl.

Medan det i första delen av romanen är Erland som uppsöker skogen och naturmakterna är det i andra delen det förflutna, personifierat i Sorgbarn, Erlands son med Singoalla, som hemsöker den tio år äldre Erland. Sorgbarns ankomst förebådas av pater Henriks och Erlands olycksbådande samtal om Digerdödens härjningar och ett av skräckromantikens många stämningsskapande oväder. Ovädret är så häftigt att det t.o.m. upplevs som hotande inne i klosterkapellet, där munkarna sjunger om "människans fruktan för naturens öfvermakt och vilda vrede, dess dunkla alstringskraft

och oemotståndliga förstörelseverk"(s. 81). Trots sången och klockklangen som manar folket till bön tilltar ovädret och som frambesvuren av naturens makter inträder Sorgbarn, själv helt oberörd av det rasande åskvädret. Sorgbarn påminner Erland om något dunkelt hemskt i det förflutna och hans sång låter som "troltsånger"(s. 87). Han tror "honom vara en ond ande, ett hemskt spökelse, ett bländverk från afgrunden"(s. 87) och ber pater Henrik bestänka honom rikligt med vigvatten. Erland känner sig inte bara hotad av de hedniska krafter han anar hos Sorgbarn och de minnen han uppväcker utan fruktar också den vedergällning som hotar honom eftersom han brutit sin trohetsed mot Singoalla.

Erland framstår alltså inte enbart som en bergtagen riddare utan också som ett av skräckromantikens brottsbelastade olycksbarn, hotad av det förflutnas hämnd. Vid Alakos bild svor Erland Singoalla sin trohet, en ed:

mot hvilken den ringaste förbrytelse skulle berättiga henne att taga hans jordiska lif, utgjuta hans lemmars blod och med sina böner stänga för honom himmelens port.(s. 47)

Med Sorgbarns hypnotiska makt återerövrar Erland om natten av skogen, Singoalla och zigenarnas gud Alako medan han om dagen återvänder till sin kristna familjetillvaro. Hans splittrade själstillstånd blir hotande då han ständigt, såväl dag som natt, befinner sig i fruktan för det andra jaget. Om natten beskyller han sig själv för att vara vansinnig under dagtid och om dagen plågas han av minnet av nattens mardrömmar, vilka alltmer vinner inflytande över hans dagtillvaro.

Under Erlands och Sorgbarns nattliga turer till skogsgrottan har naturen en aktiv roll i händelseförloppet. Den tycks kommunicera med Sorgbarn och uppmana honom till olika handlingar. När han ser sina båda återförenade föräldrars lycka tvingas han av en "okänd makt" att "sjunga för den lyssnande skogen"(s. 110) och under en av hans och Erlands nattvandringar hör han sin tragiska livssaga berättas av vinden. Den natt Erland ämnar döda Singoalla upprepar de rasande naturmakterna varningen: "Ila, unge Sorgbarn! Ila ikapp med ditt hjertas slag! I natt är det hemskt i skogen"(s. 128-129). Sorgbarn följer inte naturens uppmaning och mördas av den hämndlystne Erland. Naturmakterna som har stått på hans sida utsätter nu Erland för sin hämnd.

Han gick utan tanke och utan mål; han såg skogen dansa omkring sig och hörde trädens löf hviska i sitt öra ord, som voro än rysliga, så att

han spratt till dervid; än hånande, så att han skar tänderna af vrede och ryckte de löf, som hviskat så, från deras grenar; än lustiga, så att han gapskrattade, och klipporna skrattade med honom; än sorgsna, så att han fällde tårar.(s. 134f)

Samtidigt som naturen framstår som besjälad skapas en allt tydligare förbindelse mellan naturen och Erlands förvirrade själstillstånd. Det är som om det yttre naturlandskapet sammansmälter med hans inre föreställningsvärld till ett irrationellt, associativt drömtillstånd där alla normala orsakssammanhang har upphört att gälla.

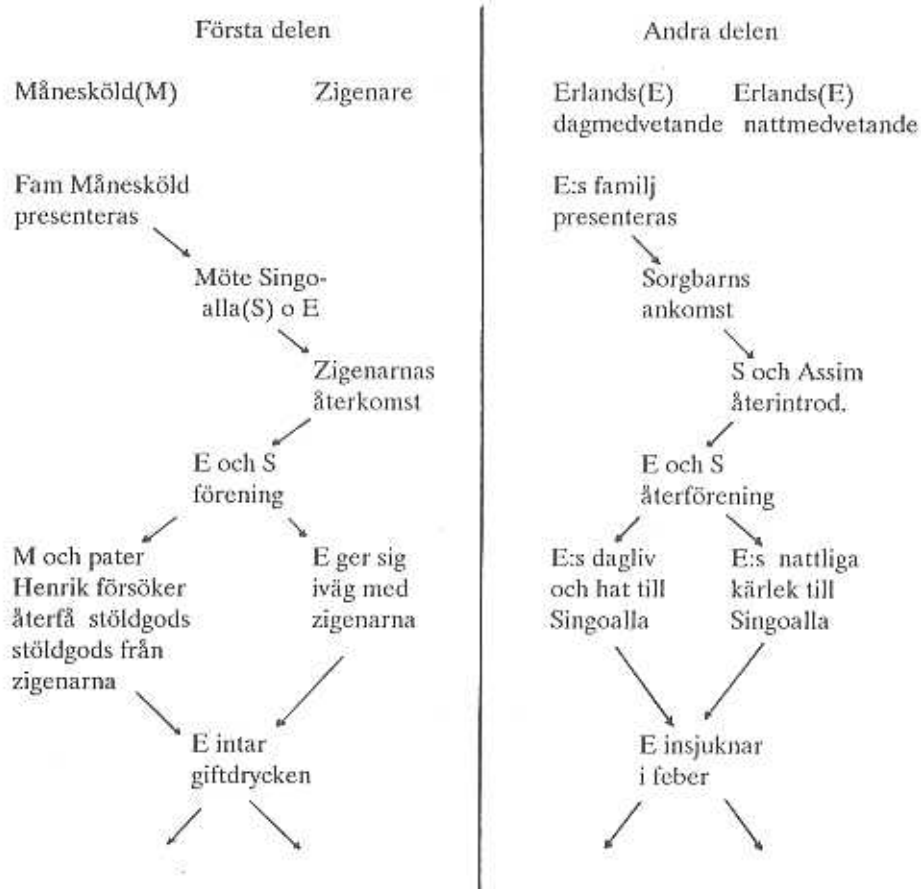
Parallellerna mellan den ovädersnatt då Sorgbarn anlände till klostret och den natt då Erland mördar Sorgbarn är uppenbara och illustrerar hur Erland genom Sorgbarn återförs till naturen. Medan det under den förra natten var Erland som fruktade naturmakterna är det under den senare Sorgbarn som fruktar skogens hemligheter. Om Sorgbarn lyckades få makt över Erland under den förra natten är det under den senare Erland som besegrar Sorgbarns hypnotiska makt. Kampen mellan Erland och Sorgbarn slutar visserligen med att Erland besegrar Sorgbarn och dödar honom men detta leder inte till att han besegrar de mörka naturkrafterna och sin egen nattsida. Han blir istället vansinnig och ett offer för den gåckande naturen. Han dör slutligen drabbad av pesten i en skog där naturkrafterna tillfälligt tystnat eller besegrats. Hans och Singoallas död följs av en natt där bara en och annan vindstöt stör "den hemska stillheten"(s. 152).

Motsättningen som bärande kompositionselement

Intrigen i *Singoalla* bygger på samma motsättningar som många skräckromaner, dvs. motsättningen mellan kristet - hedniskt, nordeuropeiskt - sydländskt, kultur - natur, överjag - undermedvetande.²¹ I första delen är det motsättningen mellan den kristna familjen Månesköld med Pater Henrik som andlig ledare och de hedniska zigenarna och deras naturreligion som står i centrum. Kärleken mellan Erland och Singoalla leder till en konfrontation mellan de två oförenliga värdesystemen. De båda ungas gränsöverskridande kärlek leder nästan till bådas död. Erland räddas av pater Henrik från att dö av zigenarnas giftdryck och Singoalla räddas från att dö i skogen av Assim. I andra delen har den yttre motsättningen representerad av familjen Månesköld/pater Henrik och zigenaren blivit en inre motsättning hos Erland. Också här leder konfrontationen mellan

hans dag- och nattsida till en kamp på liv och död. Bara tack vare ett yttre hot, Digerdöden, lyckas Erland förena sina båda kämpande sidor.

Kompositionen av romanens första och andra del har åtskilliga paralleller. Båda bygger på en motsättning, där ett gränsöverskridande leder till olycka, men medan första delen slutar med ett skenbart återställande av ordningen leder tragedin i andra delen till försoning. Kompositionen av delarna kan illustreras i ett schema som åskådliggör den bärande motsättningen i respektive del. Schemat visar också hur andra delen är en varierad upprepning av första delens händelseförlopp och hur varje bärande scen i första delen motsvaras av en parallellscen i andra delen.



E hemförs
sanslös men
räddas av pater
H som förtrycker
minnet av S

S förskjuts
av båda sidor
men räddas av
Assim

Pater Henrik försöker fördriva det "onda" inom Erland

E:s nattmedvetande försöker tränga in i dagmedvetandet

Mordet på
Sorgbarn

E:s vansinne

E:s gåvobrev
till klostret

E räddar S från
att begravas
levande

E inte ger
sina båda jag
och för sonas i
döden med S

Som schemat över första delen visar bygger intrigen här på motsättningen mellan familjen Månesköld och zigenarna. Mellan de båda polerna står kärleken mellan Erland och Singoalla. Denna fungerar, med Lagerroths ord, "som primus motor i berättelsen".²² Erlands och Singoallas förening leder till en maktkamp mellan de båda värdesystemen och de båda unga blir offer för motsättningarna mellan dem.

Samma motsättning finns i andra delen men här har det normsystem familjen Månesköld och pater Henrik representerar införlivats i Erland och utgör hans dagmedvetande medan de värden zigenarna, och därmed också Singoalla, representerar har förträngts till Erlands undermedvetna, hans nattmedvetande. I andra delen är det inte Erland och Singoalla utan Sorgbarn som befinner sig mellan dessa båda normsystem. Han rör sig dock fritt mellan slottet/klostret och skogsgrottan och är den som får Erland att växla mellan dag- och nattmedvetande. Som son till Erland och Singoalla är han en produkt av de båda motsatserna och i kampen mellan dem blir han, på samma sätt som Erland och Singoalla i första delen, ett oskyldigt offer. Ordningen återställs skenbart i slutet av första delen, genom att de båda systemens representanter

återförs till respektive sida. I andra delen upphävs emellertid konflikten då Erlands båda sidor förenas och den motsättning som varit förutsättningen för intrigen upplöses.

Blodssymbolik och vampyrism

Erlands och Singoallas kärlekssaga är redan från början förbunden med blod och död. Deras kärleksförhållande inleds med att Singoalla dödar Erlands ena jakthund och svänger "den bloddrypande dolken, så att de röda perlbanden, som omgäfvat hennes nakna armar, skramlade"(s. 23). Hon får slutgiltigt makt över Erland den natt de på hennes begäran blandar blod.

- Sätt dig bredvid mig, sade Singoalla, - och hör en sägen, som går bland min fars folk. De säga, att den man och den kvinna, som druckit hvarandras blod, skola känna lifvets sorg och glädje, helsa och olust på samma tid och på samma sätt; att de kunna tala till hvarandra med tankarne, fastän de äro på långt afstånd, och att deras hjertan aldrig kunna skiljas.(s. 48)

Fastän blodsriten blir en symbol för de båda älskandes förening innehåller den inslag som för tankarna till tidens vampyrskildringar, vilket Swanberg också konstaterar när han jämför *Singoalla* med Gautiers vampyrnovell "la Morte amoreuse".²³ I *Singoalla* finns den skräckromantiska vampyrskildringens samband mellan blod, erotik, vansinne och död. Vild av kärlek accepterar Erland Singoallas förslag att blanda blod. När han själv avser att rispa sin arm ber hon med ängslig iver om att få göra såret och när det blir hans tur att smaka sin kärestas blod tycks han ha fattats av ett njutningsfullt begär.

Erland blottade sin venstra arm, ty den venstra armen är närmast hjertat; men då han upptog sin jagtknif, för att tillfoga sig ett sår med densamma, bad Cingoalla (sic) ängsligt, att hon skulle få göra såret. Det beviljade Erland leende. Singoalla drog sin skarpa dolk, stack hans fina udd helt lätt i sin älsklings arm och uppfångade med sina läppars purpurkalk den lilla röda perla af friskt ungdomsblod, som framsipprade på marmorhvit grund.

Derefter blottade hon i sin ordning sin venstra arm. Med dolkens nålfina udd framlockade hon en droppe af sina ådrors saft, hvilken af

Erland bortkystes begärligt; ja, han betäckte armen med kyss på kyss
och lade honom sedan kring sin hals.(s. 48-49)

I andra delen får Singoalla alltmer likhet med skräckromantikens vampyrer. När hon återvänder för att hemsöka sin älskade och hämnas vistas hon i en fuktig gravvalvsluk grotta och har en vampyrs bleka döda skönhet.

Men skönhet låg ännu, ett blekt, händöende skimmer, öfver denna bild
af sorgen: en vemodig skönhet, erinrande om sin egen, snart stundande
förintelse. (s. 100)

I fjärde textupplagan kallar Erland t.o.m. Singoalla "den svartögda vampyren".²⁴ Redan i första upplagan finns det emellertid något vampyrlikt i hans bild av henne när han förklarar:

-Hon suger lifskraften ur mitt hjerta. Jag får icke lugn, förrän hennes
 eget hjerta darrar på udden af min knif.(s. 130)

Vampyrens karakteristiska utseende, med en slående kontrast mellan onaturlig blekhet och blodrött, kännetecknar också Sorgbarn. Han är också förbunden med död genom att vara född en natt på kyrkogården när Singoalla letade efter Erlands grav. Dessutom har han vampyrens hypnotiska makt samtidigt som han gör ett motsägelsefullt intryck. Lika mycket som den hypnotiserade Erland attraheras av pojkens nattliga skönhet lika mycket fruktar han om dagen barnets ögon och deras inverkan på honom.²⁵ När Sorgbarn hypnotiserar Erland gör han det med magiska handrörelser, vars svävande skuggor väcker associationer till fladdermusvingar, vampyrens traditionella attribut.

Erlands och Singoallas kärlek knyts genast till mörker och natt. De träffas visserligen första gången i dagsljus men de förlägger därefter sina kärleksmöten till efter solnedgången och deras förening till man och hustru sker under stjärnbeströdd natthimmel i månguden Alakos namn. Dagen och solljuset utgör ett hot mot deras kärlek och när de överför sin nattliga kärlek till dagen får det förödande konsekvenser. Slutet på deras förbindelse förebådas av en strålande soluppgång den morgon Erland upptagits i zigenarstammen. Några timmar senare utsätts han för zigenarnas svek och skiljs från Singoalla.

Sambandet mellan det åldrande paret återförening och natten blir än tydligare. De tidigare kvällsmötena ersätts nu med midnattsmöten; de återupptagna kärleksmöten kan bara ske nattetid och med Erland i ett sömnlukt, hypnotiskt tillstånd. Den gång Singoalla envisas med att visa sig för honom i dagsljus skjuter han efter henne och ropar: "-Förbannade spökelse! Hedniska troll! Förföljer du mig äfven vid dagsljus?"(s. 113)

Medan Erland förmår leva i två åtskilda världar, en dag- och en nattillvaro, tycks Singoalla och Sorgbarn likt vampyrer bara komma till liv under natten. Dagen blir en tid av passivitet och väntan medan natten blir en period av aktivitet och lycka. Om dagen håller sig Singoalla gömd i skogsgrottan och Sorgbarns hemliga kraft verkar bara på natten. Så snart dagen gryr förlorar han sin makt över Erland och måste skyndsamt återvända med honom till slottet innan Erland vaknar ur hypnos. För att den hemliga kraften ska verka och Erlands övergång från dag- till nattliv ska möjliggöras måste Sorgbarn bistås av månen. Det krävs att Erland intar en sömndryck gjord på frön plockade vid fullmåne, vilken får honom att ligga i sängen, "lik en död"(s. 105). Väl under hypnos blir Erland "så blek, så underbart förändrad, hans röst så andelik"(s. 107) som "en blek vålnad med halfslutna ögon...ett vandrande lik, besjäladt af en främmande ande"(s. 115).

Om dagen minns Erland, likt vampyrens traditionella offer, nattens händelser som "en gräslig dröm"(s. 112) och är fullt beredd att förgöra det onda spöke som förföljer honom om natten. Då mörkret faller längtar han åter efter Singoalla och är beredd att offra allt för nattens sällhet. Han vill sona sin trolöshet mot henne med sitt blod och säger till Sorgbarn: "Sorgbarn, fråga din moder, om hon vill taga mitt blod. Det är hennes rätt."(s. 117) Singoalla törstar emellertid inte efter hans blod utan skyddar honom istället när hennes beskyddare och medhjälpare, Assim, "rasar och vädrar blod".(s. 118)

Erlands och Singoallas upprepade kärlekssaga i andra delen omges alltså allt tydligare med en blodssymbolik som ger deras förhållande drag av vampyrism. Det är också först då Sorgbarn återfinner klostrets nattvardsbägare, bägaren där vinet symboliserar Kristi blod, som Erland helt förvandlas till en vampyrliknande varelse.

Han magrade förfärligt; hans ögon voro insjunkna, hans kinder tomma, hvarje dag tycktes plöja en fåra i hans panna, hvarje timme gjuta olja på den hemska elden i hans blick.(s. 122)

Han faller i ett medvetenlöst febertillstånd och när han vaknar upp är han förvandlad till en blodtörstig hämnare. Han lever i väntan på den kommande natten, då han kan ut-

gjuta ett lockande kvinnligt offers, dvs. Singoallas, blod. Det är först efter denna förvandling han lyckas befria sig från Sorgbarns makt och agera av egen kraft. Under mordnatten hastar han fram genom skogen "frossande i blodiga drömmar"(s. 132) och mördar Sorgbarn när denne vägrar föra honom till Singoallas grotta. När han återfinner det blodiga liket tycks gränsen mellan liv och död, dag och natt, ha upphört för Erland. Han tycker att månstrålarna gjuter liv i Sorgbarns ansikte och han tror att om endast blodet är borta blir Sorgbarn "skön och frisk"(s. 135). Han blir besatt av minnena från denna blodiga natt. Under sin vansinnesvandring i trakten sprider han skräck bland människorna med sin sång och sitt tal "om lif och död, om pilgrimer och bleka barn, om blod och vatten"(s. 144). Vansinnet och de onda makterna besegras inte förrän han har räddat Singoalla från att, likt en vampyr, begravas levande och själv är döende. Först då kan de försonas, befrias från naturmakternas välde och hoppas på att inträda i himmelriket.

Vampyrismen i *Singoalla* knyts alltså till romantikens bild av medeltidens kristna föreställningsvärld. *Singoalla* blir en berättelse om synd, straff och försoning och den kristna själens utsatthet för de demoniska naturmakterna där prövningsfyllda pilgrimsvandringar och mystiken kring nattvardens sakrament vävs samman med folkliga föreställningar om oupplösliga blodförbund, hedniska naturväsen och offerriter. Vampyrinslagen i Erlands och Singoallas kärlekssaga bidrar till att demonisera den sinnliga kärlekens lockelse och kraft och förstärka dess hot mot det medeltida kristna, asketiska livsidealet. Detta gör berättelsen mindre entydig än vad Svanberg låter påskina då han läser den som "en anklagelse mot medeltidens samhälle och religion, som grusat naturbarnens lycka".²⁶ De älskande suger med begär varandras blod och ingår en oupplöslig förening som ger Singoalla en mystisk makt över Erland som varken giftdrycken eller pater Henriks sagor och exorcism kan bekämpa. Om pater Henrik i första delen återbördade honom till den medeltida kristna samhällsordningen återvinns i andra delen korsriddaren och familjefadern Erland till de demoniska naturmakterna, när han återuppvaknar ur sin dödshotande febersjukdom som en blodtörstande vampyrlik demon.

Det är främst zigenarna och pesten som är bärare av skräcken i *Singoalla*, menar Svandberg, och hans uttalande stämmer också vad gäller det yttre handlingsplanet.²⁷ Det är zigenarna, inklusive Singoalla, som utgör ett hot mot Erland och den medeltida samhällsordningen. Zigenarna bryter mot det medeltida kristna moralsystemet genom att verka med svek och våld och Erlands rival, Assim, framstår till en början som en ärkeskurk. Denne storväxte, mörke man är en farlig motståndare. "Blod har mer än en gång droppat från hans knif"(s. 41), upplyser Singoalla. Han är därtill en hänsynslös giftmördare. Det är på Assims initiativ som Erland blir zigenarnas gisslan och hans kärlekssaga upplöses i en skräckscen. Hövdingens välkomstågare till Erland visar sig vara en stulen nattvardskalk fylld med en giftdryck. De arrangerade idrottslekarna är ett lömskt bakhåll som slutar med att Erland befinner sig fastbunden i ett medvetst löst livshotande tillstånd med Assims kniv på strupen. Trots att han återförs till hemmet och räddas från att dö är han ändå inte befriad från zigenarna. Hans själsfrid störs av förträngda minnesbilder. Hans giftermål med Helena skapar ytterligare förväntningar på kommande olyckor, eftersom han därmed begått edsbrott och följaktligen riskerar det av zigenerskan, Singoalla, utfästa dödsstraffet.

Zigenarna spelar också en avgörande roll i de avslutande skräckscenerna som skildrar pestens härjningar och samhällsordningens och moralens sammanbrott. Det är zigenarna som för med sig pesten till trakten och som med sina spöklika processioner och våldsamma utbrott sprider fasa. Det är också de som drabbas hårdast av sjukdomen vilket ger tillfälle till sensationsmättade pestskildringar. De sjukas lidande skildras med naturalistisk utförlighet och när Erland smittats beskrivs hans sjukdomsförlopp i all sin hemskhet. Pestskildringens färor kulminerar i den scen där folket försöker blidka den store mandråparen med plågsamt gisslande. Under ropen: "- Skynden er, skynden er! Låten spadarne gå!"(s. 146) begraver man en kvinna levande. Trots att hon under "tysliga nödrop"(s. 145f) försöker ta sig upp kastas hon obönhörligen tillbaka i graven. Från att i början bara ha utgjort ett personligt hot mot Erland blir zigenarna i slutet av romanen de som ödelägger hela bygden genom att föra med sig pesten.

Pestskildringen och hotet om pesten verkar också på ett underliggande plan i berättelsen. Förutom att ge stoff åt sensationsmättade scener bidrar hotet om pesten till att bygga upp en olycksbådande stämning i berättelsen. De inledande upplysningarna om Digerdödens härjningar på 1300-talet ger en illavarslande ton åt den efterföljande berättelsen.

telsen, då denna utspelas på 1340-talet vid det kloster som enligt berättaren ödelades av Digerdöden. I andra delens inledning påminns läsaren åter om den hotande pesten genom Erlands och pater Henriks samtal och Erlands fruktan för att kvällens oväder för med sig smittan.

Måhända hafva de moln, som alstrat dem, drivit hit från söderns pestsmittade bygder, der de uppsupit giftångorna från de lik, som betäcka jorden; måhända äro dessa moln endast mordengels mantel, som fladdrar öfver våra hufvuden; måhända bär hvarenda af dessa droppar i sitt sköte fröet till de lefvandes förintelse.(s. 79)

Erlands farhågor och en sägen om den olycksbådande pestgossen får honom att se den därefter inträdande Sorgbarn som en uppenbarelse av pestgossen. Fastän Sorgbarn visar sig ha ett annat uppdrag än att förebygga pestens ankomst etableras ett samband mellan honom och pesten och därmed också mellan Erlands öde och pestens ankomst till trakten. Samtidigt som pestepidemin når trakten påbörjas Erlands själsliga sönderfall. Pater Henrik får ett brev som berättar om Digerdödens spridning i Norge samma dag som Sorgbarn får i uppdrag av Singoalla att föra Erland till grottan. Erlands nattvandringar till skogsgrottan inleds natten efter brevet ankomst. Detta bildar inte bara upptakten till hans sista blodiga nattvandring utan också till pestens ankomst till bygden. Ovädret under hans och Sorgbarns sista nattvandring förebygger inte bara Sorgbarns död utan också pestens härjningståg.

De vandrade framåt under susande träd, genom blekgult månsken och svarta skuggor. Från fjerran fördes ännu på stormens vingar de vilda ropen Alako! Alako! De ljödo som nattfåglars skrån. I stormens toner, i insjöns brus, i månlysets dystra färg, i skuggornas flämtande, i sjelfva de jagande molnens skepnader lät sig förnimma något ovanligt och dödsbådande.(s. 131f)

När Erland efter att ha dödat Sorgbarn hör dödsuckar försöker han ledsagad av dessa återvända till barnet. Men istället för Sorgbarn hittar han en man som dött i pesten. Erlands upplevelser efter mordet antar mardrömmens karaktär, där gränserna mellan yttre och inre verklighet tycks upphävd och olika personer och föremål tycks samman-smälta och uppgå i varandra. Den döde Sorgbarn ersätts av ett av Digerdödens offer. Erland förföljs under sin vansinnesflykt från mordplatsen än av ropen "Alako" och

"Pesten," än av Sorgbarns rop "Fader"(s. 133). Plötsligt befinner han sig i slottets sov-kammare där han finner sin fru och son mördade av Assim och han tycker den döde lille Erland antar Sorgbarns drag. Under sin vandring blir Erland besatt av såväl sitt brott som av pestens fasor. Han sjunger ständigt om "pesten och döden"(s. 143) till dess han själv är smittad. Men i samma takt som Digerdöden förtär honom fysiskt tycks han återvinna sitt förstånd. Han lyckas rädda Singoalla från att levande begravas som ett offer för att blidka Digerdöden bara tack vare den styrka vansinnet ger kroppen och folkets rädsla för hans bölder.

Pestskildringen bidrar således inte bara till att förstärka de sensationella effekterna och ge suggestionskraft åt Erlands vansinnesupplevelser utan ingriper också aktivt i handlingen. Det är genom pesten Erland återförenas med Singoalla och lyckas försona sina båda kämpande sidor. Det är också pestens härjningar som leder till den kristna gudens seger i romanen. Svanbergs påstående att kyrkan enbart får en skenbar och ytlig makt under pestens härjningar framstår således som en dogmatisk och felaktig tolkning av texten.²⁸ Såväl Singoalla som Sorgbarn hoppas på att efter döden få inträda i de kristnas himmel och munkarnas barmhärtighetgärningar bland de pestdrabbade zigenarna får dessa att överge sin gud Alako för den kristna guden. Dessutom är det inte försoningen med Singoalla som får Erland att dö utan ångest. Först när han hör munkarna sjunga om hur den döende syndaren blir förlåten får han själsro och dör i frid.

Måne och vatten

I enlighet med skräckromanens konventioner mystifieras händelseförloppet i *Singoalla* med parallellscener, upprepningar och mystiska förbindelser mellan personerna. Romanens komposition består av upprepade parallellscener, där andra delens bärande scener är en modifierad upprepning av första delens, om än med intensifierad ödesstämning. Första delens kärlekssaga à la Romeo och Julia blir i den senare delen en skildring av kampen mellan Erlands båda oförenliga jag. Den yttre konflikten blir en inre där första delens romantiska kvällslandskap förvandlas till ett symbolmättat nattligt själslandskap. Huvudpersonerna karakteriseras mindre av individuella karaktärsdrag än genom det stämningslandskap de rör sig i. Personskildringen i *Singoalla* är subjektiv och romantisk och, som Gerner konstaterar, uttrycker Rydberg sig "mindre genom fristående figurer än genom miljöperspektiv och stämningsbilder".²⁹



Skräckstämningen i andra delen bygger på den fasa för naturkrafterna som pater Henrik inplanterat i Erland under sjukdomstiden. Många av första delens naturfenomen får en fördjupad och demonisk innebörd som bidrar till att bygga upp andra delens mystikfyllda stämningslandskap. Så blir månen och månskenet inte bara ett stämningsfullt, romantiskt inslag i scenbilden till Erlands och Singoallas nattliga kärleksmöten utan knyts i andra delen till det omedvetna själslivet och till vansinnes- och dödsmotivet. Erland är redan genom sitt namn, Månesköld, knuten till månen och det är också i mångudens Alakos namn han sammanvigs med Singoalla.

Pater Henriks vård får emellertid Erland att se månen som en del av de hotande naturmakterna. Minnet av Singoalla, hans maka inför Alako, framstår i ett skrämmande månsken, "i en hemsk belysning, lik den, som hvilar öfver heden, då månen blodröd går upp öfver synranden"(s. 77). För att Erland ska återföras till Singoalla och naturen måste han åter underkastas månens makt. För att Sorgbarn ska få hypnotisk makt över Erland krävs frön plockade just vid fullmåne. Med hjälp av Sorgbarns kraft, "denna styrka, som Alako skänker sina utvalda"(s. 101), återuppstår det av månguden Alako instiftade äktenskapet mellan Erland och Singoalla. Månens tilltagande makt över Erland illustreras dessutom av dess framstående roll som stämningsskapande och symbolbärande inslag under hans och Sorgbarns nattvandringar.

Det är isynnerhet i de scener där Sorgbarn förekommer som Erland står under månens inflytande. Under hans och barnets sista nattvandring får månskenet honom att se Sorgbarns skönhet som ett "bländverk från Gehenna"(s. 131). När Sorgbarn mördas går månen i moln men när Erland återfinner liket vilar det i ett "gulblekt månsken" som tycks gjuta liv i den dödes drag. Den vansinnige Erland tror att han kan göra Sorgbarn "skön och frisk"(s. 135) om han tvättar honom ren från blod i en månskensbelyst damm. Liksom han en natt i sin ungdom förenades med Singoalla inför månguden förenas han under denna månskensnatt med Sorgbarn. Efter rengöringsriten tvingas han av sitt inre att upprepa den sång Sorgbarn sjöng den kväll han anlände till klostret. Erlands sång blir en bekräftelse på den unge Erlands eller hans nattjags seger. Liksom det vid karakteriseringen av den unge Erland berättas hur skogen om kvällen "när månen sken öfver furorna" genljöd av hans "vilda, men behagliga toner"(s. 21) skildras det nu hur han, efter att ha återfunnit Sorgbarns lik, återupptar sitt nattliga sjungande i skogen. Han ikläder sig Sorgbarns roll som botgörare och vandringen i den pestdrabbad trakten blir en pilgrimsvandring.

På samma sätt som månen blir skogsbäcken och det rinnande vattnet en mystikfylld symbol. Medan den unge Erland njuter av att från svindlande höjder kasta sig i insjöns vatten, fascineras av Singoallas plaskande i skogsbäcken och gärna sitter vid bäcken och lyssnar till dess sorl, så skräms den åldrande Erland av rinnande vatten. Åskregnet får honom att fly in i klostret och han tror att regnmolnen kan föra pestsmitta med sig. Han delger pater Henrik sin syn på livets obeständighet och hur han endast ser "det vexlande, bortflyende, skummande och försvinnande i tidens flod"(s. 78). När Sorgbarn slutligen anländer, som frambesvuren av Åskregnet och med regnvatten droppande från håret, fruktar Erland att han ser pestgossen och att Sorgbarns ankomst kommer att föra olycka med sig. Sorgbarns sång om sin moders och molnens rinnande tårar får honom att vredgas och nästan tappa besinningen. När han under hypnos förs till skogsgrottan måste han ros över sjön och när han med rinnande tårar återförenas med Singoalla minns han deras kärleksmöten "der bäcken sorlade"(s. 109). Även Singoalla förknippar sin ungdoms kärleks saga med den rinnande skogsbäcken medan hon ser den äldre Erlands liv med Helena "flyta som en lugn flod"(s. 121).

Skildringen av Erlands splittring kulminerar slutligen i kapitlet "Mordnatten" som utspelar sig under en regnig månskensnatt där mån- och vattenmystiken sammansvävs och speglar Erlands vansinne. Kvällen händelser inleds med regn och blåst och Erlands och Sorgbarns överfart över sjöns skummande vågor. Under deras skogsvandring hörs den stormpiskade sjöns brus. När Erland efter mordet återvänder till slottet ger han sig inte tid att ro över sjön eller be väktaren att fälla ner bron utan rusar fram genom vattnet så att han känner "böljorna stänka skum öfver sitt hufvud"(s. 134). Förbindelsen mellan den vansinnige Erland och den stormpiskade sjön blir än mer markant då samma ord används för att beskriva deras upprördhet. Om ordet "brusade"(s. 127) tidigare använts om den upprörda sjön beskriver det efter mordet hur Erlands blod "brusade genom en förvirrad hjerna"(s. 133).

Som en förberedelse för försoningen mellan Erland och Singoalla måste även Singoalla lämna sitt dagliv och överlämna sig åt natten och naturmakterna. Liksom för Erland etableras en mystisk förbindelse mellan henne, månen och vattnet. När Assim återvänder, efter att ha mördat fru Helena och sonen, flyr hon från grottan till insjön där hon "lyssnade hela natten till dess brus"(s. 140). När hon har beslutat sig för att dö för Erlands hand som försoning för Assims brott lägger hon sig "att slumra vid stranden af insjön"(s. 140). Hon infångas emellertid senare av folket som ett lämpligt offer för att

blicka pesten med, "då någon berättade, att han i månsken sett pestflickan på insjöns klippor"(s. 146).

För både Erland och Singoalla leder ett mord till att de påbörjar en pilgrimsvandring vilken slutar med återförening, försoning och död. Båda söker sig under sin vandring till månbelyst vatten för att finna försoning för de brott som belastar dem. Folket skräms av den sjungande vansinnige Erland och i Singoalla ser de den fruktade pestflickan och ett lämpligt offer för den hedniska begravningsriten.

I berättelsen finns alltså månen och vattnet som ett ledmotiv som på det underliggande associationsplanet bygger upp en mystikfylld ödesstämning. Dessa naturfenomen blir under handlingens gång alltmer symbolladdade och skrämmande inslag. De knyts till de krafter som hotar människan i såväl yttre som inre bemärkelse. Från att i början ha varit stämningsskapande inslag får månen och vattnet successivt en genomgripande betydelse för händelseutvecklingen. Under mordnatten är det främst genom mån- och vattensymboliken som händelseutvecklingen demoniseras och det yttre handlingsplanet får en symbolladdad innebörd.

Singoalla och skräckromanen

Singoalla anknyter till den högromantiska sagodiktningen. Inflytandet från tysk och fransk romantik och skräckromantiska författare som Ludwick Tieck, E.T.A. Hoffmann, Eugène Sue, Alexander Dumas och Victor Hugo samt engelska historie- och samtidskildrare som Walter Scott och Edward Bulwer-Lytton har utförligt behandlats av Gerner och Svanberg.³⁰ Rydbergs *Singoalla* är en mångfacetterad romantisk sagodikt där olika teman bryts mot varandra. Den kan, som Nelson gör, ses som en allegori, eller, som Svanberg skriver, läsas som "ett liberalt och neoantikt inlägg för natur och frihet".³¹ Därtill kan den läsas som en romantisk sagodikt om bergtagning eller en berättelse om personlighetsklyvning, allt beroende på uttolkarens perspektiv.

Hur man än väljer att läsa *Singoalla* är det uppenbart att det är ett romantiskt diktverk med skräckromantiska inslag. Dess genomgående tema är människans skräck för det okända och dualismen inom henne. *Singoalla* inleds som många skräckromaner med att något okänt eller ondskefullt smyger sig in i huvudpersonens tillvaro.³² För Erland representerar Singoalla det okända, dvs. såväl den hedniska naturmystiken som de primitiva okända krafterna inom honom. Liksom i skräckromanen medför mötet med

det okända för Erland en uppsplittring i en dag- och natttillvaro, där nattens händelser blir alltmer centrala. Erland överger sin dagtillvaro med familjen för de nattliga livet med Singoalla och zigenarna och han drivs obönhörligen in mot det fördoldas kraftcentrum. Han utsätts där för ett reellt hot, giftdrycken, innan han kan återvända till sin dagtillvaro.

När Erland överlever giftdrycken och återförs till hemmet upphävs emellertid inte hotet. Det upphör bara tillfälligt. Erland drabbas i enlighet med skräckromanens konventioner av det förflutnas hämnd. Han måste återuppväcka det förflutna och bejaka det för att sona sitt brott. Första delens yttre iscensättning av dag- och natthändelser upprepas i andra delen men blir här också en illustration av Erlands personlighetsklyvning. Han splittras dock inte i ett gott och ont jag utan snarare i två jag från olika perioder av sitt liv. Den vilde trotsige ynglingen försöker återerövra väldet över den fromme familjefadern och korsriddaren. Dualismen inom Erland leder till brott, vansinne och död. Men till skillnad från flertalet av skräckromantikens tudelade personer lyckas Erland slutligen integrera sina båda kämpande sidor och dö som en hel person.

Romanens komposition bygger på konflikten mellan de värden som representeras av familjen Månesköld respektive zigenarna och Erlands dag- respektive nattjag. Denna motsättning speglas också i den kontrasterande miljöskildringen. Denna bidrar till att förstärka kampen mellan motsatta värden och speglar de agerande personernas moraliska kvaliteter. Slottet/klostret står i motsättning till skogen. Men medan den gotiska borgen/klostret traditionellt är det ondas högborg blir det i *Singoalla* det omgivande skogslandskapet som representerar hotet. Samtidigt som Rydberg utnyttjar skräckromanens kontrasterande kompositionsteknik i miljöteckningen bryter han mot och utvidgar genrekonventionerna genom att ge genrens traditionella miljöer ett annat, nästan motsatt, symbolvärde.

Likaså både utnyttjas och modifieras skräckromanens rolluppsättning i personskildringen. Erlands rival Assim framstår till en början som en skurk och tvekampen mellan Erland och Assim är tecknad efter skräckromanens modell där den unge blonde hjälten med sportsmannamässig stridsteknik kämpar mot den äldre, mörke, listige skurken.³³ Men trots att Assim är falsk och lögnaktig, en mördare och giftblandare, är han inte en av skräckromantikens genomonda skurkar. Hans självupppoffrande kärlek till Singoalla gör honom till en tragisk och sårbar man.

Inte ens den unge Erland eller den vackra Singoalla motsvarar det traditionella hjälte- eller hjälthinneidealet. Den sköne blonde riddaren är också den vilde hårde Erland. Den

tio år äldre korsriddaren Erland är inte heller någon oproblematiskt renhjärtad hjälte. Likaså finns hos Singoalla drag av såväl hjältinna som ond kvinna. Hon är skön och tjuvsande, en oegennyttigt älskande kvinna vars kärlek inte är sanktionerad av föräldrarna och därför leder till lidanden och prövningar för henne. Inom henne rymms emellertid också en hämndlysten kvinna och en förslagen förförerska som är beredd att bruka alla medel för att återvinna sin älskade och som hellre ser honom död än hos en annan kvinna. Hon har drag av såväl tidens älskande självuppoffrande hjältinnor och hämnande kvinnomonster som av romantikens många gäckande kvinnliga naturväsen på jakt efter unga riddares kristna själar.

Den ödesstämning som härskar i berättelsen och gradvis förtätas i andra delen skapas med skräckromanens stämningssladdade anticipationsteknik. Singoallas ångestfulla aningar då hon skyndar till kärleksmötena ger en olycksbådande klang åt de ungas kärlekssaga och förstärker de farhågor som väcks av berättarens inledande kommentar om pestepidemins härjningar på 1300-talet. Berättarens inledande upplysningar aktualiseras senare av Erlands profetia om pestens ankomst till trakten och får därmed en ännu mer olycksdiger och konkret innebörd i andra delens inledande avsnitt. Därtill skapar Erlands framtidsvision en hotande stämning inför Sorgbarns ankomst och här sker en sammanvävning av barnet och pesten och de olyckor som följer i deras fotspår.

De dramatiska scenerna i *Singoalla* förebådas av skräckromantikens kraftiga oväder men naturskildringen blir här inte bara en stämningsskapande bakgrund åt händelseutvecklingen utan har också en aktiv och personifierad roll i handlingen. Under mordnatten uppmanar de upproriska naturmakterna, likt en engagerad ögonblicksreporter, Sorgbarn att fly. Den förälskade Erland uppmanas av skogsbäckens brus att söka efter Singoalla i skogen. Den unga högväxta granen vid skogsbäcken blir bärare av Erlands egenskaper och längtan och etablerar därmed ett mytiskt samband mellan Erland och granen, dvs. Erland och naturen.

I *Singoalla* förekommer många av skräckromanens standardingredienser. I texten ges de emellertid en fördjupad innebörd. Inte minst ingredienser som måne, blod och vatten får ett fördjupat symbolvärde under berättelsens gång. En sammanvävning av blods- och nattsymboliken mystifierar och demoniserar Erlands och Singoallas kärlekssaga och väcker associationer till skräckromantiska vampyrhistorier. *Singoalla* kan ändå inte jämföras med skräckromanens traditionella vampyrskildringar. Istället är vampyrismen här ett exempel på hur det under ytplanets händelseförlopp finns ett annat och mångtydigt, symbolmättat betydelseplan.

Trots många skräckromantiska inslag kan *Singoalla* inte karakteriseras som en skräckroman. Berättarperspektivet uppmanar inte till identifikation och känslöengagemang på samma sätt som i skräckromanen. Händelseförloppet är skildrat utifrån ett sakligt dokumenterande och avmystifierande perspektiv. I inledningen ikläder sig berättaren rollen som kompetent skildrare av ett historiskt händelseförlopp även om den yttre historieskildringen är knapphändig. Vid ett par tillfällen demonstrerar han sin trovärdighet med upplysande noter om olika sakförhållanden, t.ex. om folkslaget zigenare. Dessutom ger berättaren ofta till synes övernaturliga fenomen en rationell förklaring. Så exempelvis följs skildringen av Sorgbarns hemliga kraft av en klinisk redogörelse för magnetism och hypnos.³⁴

Berättarens objektiva, vederhäftiga berättarperspektiv skiljer sig från skräckromanens subjektiva, osäkra och känsloladdade, där händelseförloppet ofta skildras utifrån en av de agerande personernas synvinkel. Därigenom kan läsaren i skräckromanen att identifiera sig med berättaren eller huvudpersonen. Händelseförloppet blir på så sätt också förmedlat utifrån ett subjektivt, begränsat och otillförlitligt perspektiv. I t.ex. Hoffmanns roman *Die Elixire des Teufels* skapas mycket av skräckstämningen av att läsaren är osäker om vad som är den vansinnige munken Medardus' yttre respektive inre upplevelser och verklighet och om det som skildras verkligen händer eller om det bara är Medardus' galna fantasier. I *Singoalla* förekommer aldrig någon glidning mellan huvudpersonernas yttre och inre verklighet.³⁵ Händelserna skildras utifrån; det är alltid fråga om ett yttre händelseförlopp. Den mystikladdade stämning som omger händelserna skapas på symbolplanet och genom att naturfenomen, t.ex. vatten och måne, under berättelsens gång laddas med en underliggande symbolisk betydelse som framträder först med tidigare scener som bakgrund och referens.

De skräckromantiska inslagens uppgift i *Singoalla* är, på samma sätt som i 1840- och 1850-talens underhållningsromaner, att vara spänningsskapande. Men i Rydbergs verk får de också en annan funktion. Samtidigt som de skräckromantiska konventionerna används på ett annorlunda, normbrytande sätt blir de en del av det mångtydiga symbolspråket som ger det yttre händelseförloppet en fördjupad innebörd. *Singoalla* kan beskrivas som en kombination av romantikens sagodikt och 1840-talets marknadsinriktade underhållningsroman. Skräckromantiska scener blandas med ett mångtydigt symbolspråk på ett sätt som får Rydbergs verk att bilda en länk mellan 1840-talets underhållningsromaner och 1890-talets konstprosa. Romanen kan ses som ett tidigt exempel på

hur skräckromanens berättarteknik och ingredienser kan användas inom ramen för ett mer konstnärligt utarbetat formspråk. De redigeringar och tillägg Rydberg gjorde 1865, 1876 och 1894 speglar inte bara Rydbergs mognadsprocess som författare utan också skräckromantikens utveckling i den seriösa svenska 1800-talsromanen.

DE FYRA TEXTVERSIONERNA AV SINGOALLA

Från följetongsroman till nyromantisk konstprosa

Första upplagan av *Singoalla*, som publicerades 1857 i *Aurora. Toilett-Kalender för 1858*, omarbetades tre gånger av Viktor Rydberg; 1865, 1876 och 1894. Utformningen av de fyra upplagorna illustrerar inte bara förändringar i det litterära klimatet utan också författarens väg till firad nationalskald. Originalupplagan publicerades som ett av flera litterära bidrag i en kalender. Trots Rydbergs litterära genombrott med *Den siste Athenaren* (1859) utgavs andra upplagan i en oansenlig billighetsupplaga och inleds med författarens ursäktande förord. Författaren hävdar här att berättelsen är skriven vid en tid "då inbillningskraften var rikare än sjelkritiken stark".³⁶ Han tror möjligen att den kan duga "i brist på annan läsning, någon kulen höstqväll, då regnet slår på fönsterrutorna och brasan är tänd på härden".³⁷ Så avslutas förordet med ytterligare ursäkter och bortförklaringar:

Samlingen af dem börjas här med "Singoalla", ett kuriosum, som för flera år tillbaka varit offentliggjordt i någon oläst kalender och nu, efter en mild skärskådning af sin upphofsmans öga, för andra gången framlägges.

Ifrågavarande berättelse förutskickas såsom en prøfvosten, ty läser någon den till slut, kunna andra väl uthärda de öfriga.³⁸

Att döma av den nya upplagan av *Singoalla* 1876 blev ungdomsverket, trots författarens farhågor, en god investering för förläggaren. Den tredje upplagan kom i ett vackert inbundet band och bildade ett naturligt led till den fjärde utgåvans praktupplaga i stort format med färglagda konstfulla versaler och Carl Larssons illustrationer, allt i nationalromantiskt fornnordisk stil.

Under tiden mellan tredje och fjärde upplagan av texten hade Rydberg ägnat sig åt studier av germansk mytologi, vilket resulterade i hans digra verk *Undersökning i germanisk mytologi* (1886-1889).³⁹ Under denna tid hade Rydberg också haft sitt stora lyriska genombrott 1877 med "Jubelfestkantaten" och "Prometheus och Ahasverus". Dessutom hade han publicerat *Dikter* (1882) och andra upplagan *Dikter* med "Den nya Grottesången" år 1891.

Mellan första och fjärde upplagan av *Singoalla* hade således Rydberg från okänd följjetongsfattare blivit firad akademisk idédiktare och nationalskald. I förordet till fjärde upplagan av *Singoalla* märks inte heller mycket av andra upplagans ödmjuka författare. Det är en författare som väl medveten om sitt värde tillägnar sin förläggare Albert Bonnier den fjärde upplagan och som i förordet framhäver sitt goda och mångåriga samarbete med denne.⁴⁰

De fyra upplagorna skiljer sig emellertid inte bara till det yttre utan också till innehållet och den språkliga utformningen, vilket tidigare behandlats av framför allt Fredrik Vetterlund och Victor Svanberg.⁴¹ Mellan första och fjärde upplagan har åtskilliga små språkliga ändringar och utvidgningar genomförts och redan i andra upplagan har de informativa noterna till romantexten slopats.

Den för handlingen största omarbetningen av texten gjordes redan till 1865 års version och kan kanske förklaras som en eftergift åt 1850-talets litteraturkritik och dess angrepp på de sensationsladdade inslagen i samtidens romanlitteratur. Slutet av *Singoalla* skrevs om och skildringen av Digerdöden får här inte samma betydelse för upplösningen som i första utgåvan. De skräckromantiska effekterna är nedtonade och många av de mest dramatiska händelserna är borta, t.ex. stora delar av pestskildringen och Erlands vansinnesvandring, liksom Assims mord på Erlands fru Helena och deras son och den scen där Singoalla håller på att bli levande begravd.

Erlands respektive Singoallas slutliga öde blir inte heller det samma i de båda versionerna. I 1857 års *Singoalla* dör både Erland och Singoalla i pesten och romanen slutar med att Erlands hund spöklikt ylar i ett kusligt stilla landskap. Textversionen från 1865 slutar däremot med att Erland blir eremitmunk och att Singoalla, efter att ha vårdat den pestsjuka och döende fru Helena, tar sig an Helenas och Erlands son. I epilogen skildras här hur den åldrande eremitmunken Erland många år senare återser sin vuxne son och efter mötet fridfullt återvänder till sina stillsamma, dagliga munksysslor.

I andra upplagan förtydligas således berättelsens religiösa tendens.⁴² Både Erland och Singoalla genomgår en mer genomgripande personlighetsutveckling. Erlands utveckling motsvaras av Singoallas religiösa omvändelse men till skillnad från Erland vänder hon sig inte till den kristna religionen. När hon efter fru Helenas död tar vård om hennes son lämnar hon Norden med barnet för att bli prästinna i Indien. På så sätt slutar andra upplagan inte som den första i tragik och med en sensationsmättad döds scen utan med att Erland och Singoalla åter skiljs, genomgår parallella personlighetsutvecklingar och

återvinnns till sitt västerländska respektive österländska värdesystem. Verkets grundkonflikt får därmed en mer ideologisk och tendensiös karaktär än i ursprungstexten.

I 1876 års upplaga märks inte några större revideringar vad gäller innehållet och de skräckromantiska inslagen. De ändringar som gjorts är huvudsakligen av språklig karaktär och i enlighet med tidens spirande nationalromantiska strömning fick språket en stilistiskt enklare karaktär. Det är nu stilen i *Singoalla* får sin fornnordiska sagoton. Denna typ av stilistiska ändringar inleddes emellertid inte, som Vetterlund och Svanberg tycks mena, först med 1876 års upplaga.⁴³ Rydberg påbörjade sitt stilistiska revideringsarbete redan inför upplagan 1865. "Så hände det en sommardag" och "På högsta toppen af en kulle" har i 1865 års textversion ändrats till "Så hände en sommardag" och "Öfverst på en kulle".⁴⁴ Vissa naturfenomen har redan här fått sitt genus, neutrum eller reale, ändrat till maskulinum eller femininum. De har alltså i enlighet med sagans konventioner personifierats. Så benämns exempelvis granen på kullen vid skogsbäcken inte längre "den" utan "hon".⁴⁵

Mellan 1865 och 1876 års upplagor har emellertid utländska lånord bytts ut mot inhemska ord. Det tyskklingande "yngling" har bytts ut mot det fornsvenska "sven",⁴⁶ det tyska "betrakta" har ersatts med det svenska "se", "befann sig" med "var"⁴⁷ och lågtyskans "lycka" mot fornsvenskans "sällhet".⁴⁸

Likaså har Sorgbarns visa, den s.k. 'Molnsången', skrivits om. Medan en neutral, global natthimmel, vars skyar sträcker sig "öfver verlden", tecknas i 1857 och 1865 års version av sången skildras i 1876 års upplaga ett specifikt nordiskt nattlandskap med berg, skogar, sjöar, granar, furor och "bergets mossor" där "Tranan skriar" och "Falken dväljes".⁴⁹ Sorgbarns sång har alltså omarbetats för att förstärka diktverkets specifikt fornnordiska sagokaraktär.

Till fjärde upplagan omarbetades texten ytterligare. De naturmytiska inslagen förtydligades och de skräckromantiska inslagen mytologiserades samtidigt som personerna och händelserna i högre grad tycks påtvingade en deterministisk utvecklingsprocess. Händelseförloppet har i 1894 års version mytologiserats främst genom att en del sägner om slottet och Månesköldarna tillfogats. Framför allt har en påtaglig förbindelse mellan Erlands släkt, Månesköldarna, och månen etablerats. Legenderna kring Månesköldarna har i 1890-talets nationalromantiska stil knutits till den nordiska mytologin och asaläran. Det berättas t.ex. att Månesköldarnas stamfäder med sina trolska, hedniska asahymner

fick folket att avsäga sig den kristna läran och att sju generationer av släkten därför försökt sona sin stamfaders synder med tyst botgöring. Mellan Erland och denne hedniska släkting skapas under händelsernas gång en kuslig förbindelse och det framkommer gradvis att inom Erland lever hans asadyrkande förfäder eller åtminstone nedärva minnen från dennes levnad.⁵⁰

Genom dessa ändringar har den nedärva dualismen i Erlands gestalt förstärkts samtidigt som den ideologiska konflikten har mildrats. Han slits mindre mellan olika ideologiska alternativ än mellan sina nedärva primitiva inre krafter och den yttre sociala och kristet färgade roll, som han genom uppfostran påtvingats. Han slits därmed mellan vad som med freudianska termer kallas undermedvetande och överjag. Erland framstår således än mer än i ursprungsversionen som ett offer för sitt nedärva öde och sin hedniska förfaders synder.

I fjärde upplagan har också porträttet av Erlands rival, Assim, fördjupats och en del ariska myter bundits till hans släkthistoria. Parallellerna mellan Erland och Assim har förtydligats och detta får Erlands livsöde att speglas i Assims på ett sätt som ger händelseutvecklingen en än mer deterministisk framtoning. Liksom Erland framstår Assim som ett offer för sina förfäders brott. Hans förfäder var av kunglig arier-ätt men har befläckt sin ras med zigenarblod. Hans mor berättar om sonens blonda förfäder som "voro gudars likar"⁵¹ och hur han vansläktats genom morssidans "dymörka" zigenarblod.⁵² I motsats till Erlands månarv har Assim en nedärvd förbindelse med solen. Så t.ex. känner han hur han vid soluppgången måste uppstämman en hymn till solen, något som för tankarna till Vedasångerna och speciellt till Rigvedan.⁵³

I fjärde utgåvan får också Assim större betydelse för romanens upplösning. Det är han som poängterar romanens grundkonflikt när han efter Sorgbarns död försöker egga Erland att döda Singoalla. Assim påpekar den kulturella och sociala skillnaden mellan zigenarflickan och den kristne riddaren. Det framgår att det inte främst är denna yttre motsättning som är problemet utan snarare en konflikt skapad av Erlands dualism. Den religiösa och ideologiska klyftan mellan honom och Singoalla åskådliggörs nu av Assim, då han ironiserar över den vakna Erlands syn på Singoalla som ett naturväsen med övernaturliga krafter, som det är hans, korsriddarens, skyldighet att förgöra.

Jag säger dig, att denna svartögda kvinna är ett väsen af annan art än du, ett barn af den outgrundliga naturen, hvilket, likasom blomman, ej lätt annat dop än af himmelens dagg och regn, aldrig tillbedt under an-

nat tempelhalv än det stjärnbeströdda och aldrig omsväfvats af annan rökelse än markens dimmor. Hon har aldrig stänkts af vigvattenskvasten, aldrig välsignats af prestens händer och har intet hopp att komma i din himmel. Hon är - förstår du mig icke? - en förkastad varelse, en okristen, ett halftroll, en hexa, som med sina blickars och kinders och stämmas hedniska trollmakt förhexat dig och med detta utsägliga brott förtjenat döden. Upp, riddare! Stöt ned henne!⁵⁴

Assim lyckas emellertid inte provocera Erland. Åsynen av den sörjande Singoalla får honom att inse att hon är en mänsklig kvinna och han lyckas därmed bli befriad från den av pater Henrik inpräntade skräckvisionen av zigenarflickan. Han botas så slutligen från sin minneslucka och från sviterna av zigenarnas giftdryck. Det blir därför Assims ord i kombination med konfrontationen med Singoalla som leder till att han lyckas integrera sitt dag- och nattmedvetande och bli en hel person.

Genom sägnerna om slottet, Måneskiöldarna och Assims förfäder mytologiserar personerna och händelseförloppet ytterligare. Förbindelserna mellan personerna och naturkrafterna förstärks och naturfenomen som måne och sol blir genomgående ledmotiv och symboler för egenskaper hos personerna. Genom att knyta Assim till solen förstärks motsättningen mellan solljus och dag och Erlands och Singoallas nattliga, månvidga kärlek. Sol och dag utgör genomgående ett hot mot Erlands och Singoallas förening, liksom den soldyrkande Assim, Erlands svartsjuka rival.

Även om de mest sensationsfyllda scenerna i första upplagan utgick vid revideringen av 1865 års version har detta knappas medfört att de skräckromantiska inslagen reducerats i 1894 års utgåva. Det var enbart de grälla, iögonfallande effekterna som togs bort, medan den skräckromantiska tematiken och symboliken förstärktes. Dualismen inom Erland är också mer genomförd. Han framstår i 1894 års version än mer som ett offer för det förflutnas hämnd. Skräckstämningen blir så mycket mer verkningsfull, då Erland, liksom Assim, framstår som ett offer för ödet och sin förfaders brott. Mellan Erland och den hedniske stamfadern etableras redan i inledningen en kuslig förbindelse. Det är som om stamfadern går igen i Erland likt en gengångare. Erland är därmed från födelsen vigd åt de hedniska makterna och sålunda förutbestämd till brott mot det moralsystem han lever i.

Genom Rydbergs omarbetningar av *Singoalla* har det av 1857 års romantiska följetongsroman blivit ett estetiserat, lyriskt sagoepos i nationalromantisk 1890-talsdräkt. Språket

har fått en fornnordisk karaktär och i miljöteckningen har de specifikt nordiska dragen förstärkts, samtidigt som de naturmytiska elementen förtydligats och symboliken fördjupats. Intrigens grundkonflikt har i 1894 års version i högre grad förlagts till Erlands inre och tecknats som en psykologisk konflikt mellan det känslostyrda driflivet och samhällets sociala krav, mellan livslust och religiös plikt-moral, mellan det undermedvetna och överjaget. Följetongsromanens rafflande effekter och sensationsmättade scener har ersatts av en symbolladdad skräckromantisk stämning skapad av personernas förbindelse med naturmytiska symboler och händelseförloppets deterministiska drag. Ursprungsversionens melodramatiska yttre landskap har i 1894 års textversion till stora delar blivit ett mytiskt landskap, ett inre drömlandskap.

KAPITEL 9

HERR ARNES PENNINGAR AV SELMA LAGERLÖF

Vår första thriller?

Skräckromantiken överlever till och med under 1880-talet, naturalismens och den sociala samhällsdiktningens decennium. August Strindbergs och kanske hela 1880-talets genombrottsroman, *Röda rummet*, har, som Göran Printz-Påhlsson påpekar, likheter med bundesromanen och den gotiska romanen.¹

De fantastiska och romantiska inslagen minskade visserligen i den seriösa svenska litteraturen under det tidiga 1880-talet. Men redan i mitten av 1880-talet började diktarna överge samhällsengagemanget för skildringar av människans inre krafter. Detta kan sättas i samband med tidens europeiska kulturklimat. Nancy-skolans suggestionpsykologi, mesmerismens somnambula och hypnotiska fenomen och psykiatri blev inslag i decenniets oekulta och spiritistiska strömning.² I tidens europeiska litteratur märks psykologiska skräckskildringar som Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) och Guy de Maupassants novell "Horla" (1887).

Också i Sverige märks alltså ett tilltagande intresse för skräckromantik. E.T.A. Hoffmann och Edgar Allan Poe blev populära och lästes med entusiasm av Strindberg och Ola Hansson.³ Hanssons intresse för Poe resulterade i en essä om den amerikanske författaren.⁴ Hans egen diktning började handla om de gåtfulla och driftstyrda krafterna inom människan, som exempelvis i novellsamlingarna i *Sensitiva amorosa* (1887) och *Paria* (1888).⁵

Strindberg började i mitten av 1880-talet intressera sig för vad Lindström kallat "hjärnornas kamp", dvs. kampen mellan individernas psykiska krafter.⁶ Han kombinerar skräckromantiska motiv, t.ex. vampyr- och dubbelgångarmotivet, med mesmeristiska föreställningar. Bertha i *Marodörer-Kamraterna* (1886-88) och Tekla i *Fodringsögare* (1888) ses av Lindström som den här typen av vampyrer.⁷ I *Till Damaskus* (1898) intresserar sig Strindberg för dubbelgångarfenomenets psykologi och dramatiska möjligheter.⁸ En berättelse av Strindberg som direkt anknyter till den skräckromantiska gen-

ren är "Tschandala" i *Vivisektioner*(1890). Berättelsen inleds i skräckromantisk stil men under handlingens gång blir de komiska och parodiska elementen alltmer dominerande och bitvis framstår "Tschandala" som en parodi på den skräckromantiska genren.⁹

Under 1890-talet återupplevde skräckromantiken en renässans, isynnerhet med Selma Lagerlöfs författarskap. I hennes genombrottsroman *Gösta Berlings saga*(1889) spelar de övernaturliga inslagen en avgörande roll för händelseutvecklingen.¹⁰ Likaså har flera av hennes senare verk, t.ex. *Körkarlen*(1912) och *Löwensköldska ringen*(1925), klart skräckromantiska drag. Hennes mest anmärkningsvärda arbete i detta avseende är dock *Herr Arnes penningar*. Berättelsen publicerades i *Idun* så sent som 1903 och kom i bokform året efter men är, enligt Erland Lagerroths undersökning, en 1890-talsprodukt.¹¹ Även om den exakta tidpunkten för tillkomsten av *Herr Arnes penningar* är svår att fastlägga tillkom den med säkerhet runt sekelskiftet och bildar därmed tidsmässigt en naturlig avslutning på 1800-talets skräckromantiska diktning.

Till skillnad från flertalet av 1800-talets rafflande berättelser vann *Herr Arnes penningar* omedelbart litterärt erkännande. Dess kvalitet som spökhistoria uppskattades av Karl Otto Bonnier, som enligt egen utsago aldrig hade läst en så trovärdig spökhistoria. Han påstod dessutom att den hade förstört nattsömnen för både honom och hans fru. Hans entusiasm över berättelsen delades också av Ernst Bojesen på Gyldendalske boghandels Nordiska Förlag och tillsammans gav de ut berättelsen i Nordiskt familjebibliotek julen 1904.¹² Även om Bonnier och Bojesen med skräckblandad förtjusning kastade sig över berättelsen fanns det en person, Selma Lagerlöfs väninna Sophie Elkan, som fördömde den. Hon ansåg att utgivningen av en sådan "rövarhistoria" för all framtid skulle skada Lagerlöf som författare.¹³

Hur fel Sophie Elkan hade visar den uppmärksamhet som berättelsen har fått. *Herr Arnes penningar*(1903) har hyllats som ett av Lagerlöfs mästerverk.¹⁴ Författarinnan ansåg själv i en intervju i *Stockholms-Tidningen* 1933 att den var det verk som bäst motsvarade hennes intentioner.¹⁵ Den blev också ett av de verk som följde henne under lång tid. Stoffet fick sin första utformning i novellen "Hämnd får man alltid" 1897, omarbetades till *Herr Arnes penningar* och bearbetades ytterligare inför översättningarna.¹⁶ Verket sysselsatte henne också i samband med Gerhart Hauptmanns versdrama *Winterballade*(1918) och Johanne Anker-Larsens drama *Hr Arnes Penge*(1923) som båda bygger på Lagerlöfs berättelse.¹⁷

Många litteraturforskare har behandlat *Herr Arnes penningar* i olika sammanhang. Verkets tillkomsthistoria och de källor som ligger till grund för berättelsen har särskilt intresserat forskare som Claes Kranz, Erik Eliasson, Erland Lagerroth, Gunnel Weidel, Gunnel Abrahamsson, Hadar Vessby och Nils Afzelius.¹⁸

Flera forskare har också jämfört berättelsen med den isländska sagan. Brita Green har i "Selma Lagerlöf: Herr Arnes penningar" (1977) påpekat det isländska namnbruket i verket.¹⁹ Gunnel Abrahamsson jämför i "Den muntliga traditionen om mordet på solbergaprästen herr Arne och Selma Lagerlöfs novell 'Herr Arnes penningar'" (1961) branden i *Herr Arnes penningar* med mordbranden på Bergtorsval i *Njals saga*,²⁰ Hadar Vessby hänför i "Herr Arnes penningar och den muntliga traditionen" (1964) bruket av varsel och gengångare till den isländska berättartraditionen²¹ och Louise Vinge jämför i "Vad händer i Herr Arnes penningar?" (1966) språkstilen i berättelsen med den isländska sagans.²²

En del forskare har också ägnat sig åt tolkningsproblem, så har Lex. Vinge, liksom Weidel i *Helgon och gengångare* (1964) och Lagerroth i "Solberga och Marstrand. Herr Arnes penningar" (1963) diskuterat relationen mellan Elsalill och mördaren sir Archie.²³ Därtill har Cheri Register gjort en annorlunda läsning av texten ur feministiskt perspektiv i "Herr Arnes penningar som feministisk myt" (1979).²⁴

Flertalet övriga forskare som studerat verket har huvudsakligen haft ett stoff- och motivhistoriskt perspektiv. Då enskilda motiv, som t.ex. gengångarmotivet, behandlats har det isynnerhet varit dess samband med folktron som analyserats och diskuterats. I detta sammanhang är Weidels studier i *Helgon och gengångare* (1964) och uppsatsen "Kring Herr Arnes penningar" (1960) värda att nämna.²⁵ De enskilda motivens berättartekniska funktion har däremot tilldragit sig ringa intresse. De enda som i någon mån diskuterat berättartekniken är Vinge och Green. Vinge har studerat sambandet mellan personskildringen och händelseförloppet²⁶ och Green har behandlat berättelsens sago-stil och symmetriska komposition runt den scen där mördarna avslöjas.²⁷

Den dramatiska berättarstilen

Herr Arnes penningar har en stram, nästan scenisk komposition där handlingen drivs framåt i ett antal kronologiskt ordnade, korta episoder eller scener. Berättelsen karakteriseras av ett högt berättartempo med täta scenväxlingar. De sparsamma

beskrivningarna och de korthuggna replikerna höjer tempot och ger berättelsen ett hårdkokt intryck. Den yttre teckningen av miljön och personerna begränsas till det för handlingen absolut nödvändiga. Berättarkommentarer saknas och läsaren får därtill, som Vinge konstaterar, "själv dra slutsatser om sambandet mellan de fakta som meddelas, mellan situation och replik eller situation och handling".²⁸ Därmed sugs läsaren direkt in i handlingen, aktiveras att själv delta och leva sig in i händelseförloppet och forma sina egna omdömen om personerna och deras handlingar. Viktiga förhållanden markeras med återupprepade repliker eller händelser,²⁹ ofta något förändrade, på ett sätt som ger läsaren en känsla av att själv komma till insikt och se sambanden. Under handlingens gång sker en växelverkan mellan uppladdning och klimax så att varje scen består av en förväntningsskapande inledning, klimax och en avslutande avrundning.

Denna växelverkan kännetecknar också berättelsens komposition i stort. I ett par korta inledningsscener sker en uppladdning inför blodbadet på Solberga. Detta leder i sin tur fram till Torarins spöksyn på Solberga, där de döda utser den unga flickan till hämnare och Torarin och Elsalill att bistå henne. Därefter följer ett antal scener, där den döda utpekar herr Arnes mördare för Torarin respektive Elsalill, tills Elsalill slutligen övertygas om sir Archies skuld. Hennes konfliktfyllda val mellan kärleken till sir Archie och plikten gentemot de döda leder till ytterligare uppladdning inför berättelsens klimax, den scen där Elsalill återser sir Archie efter att ha angett honom. I och med sir Archies flyktförsök och Elsalills självmord är berättelsens moraliska huvudkonflikt upplöst. Elsalill har offrat kärleken för plikten och därtill kommit till insikt om sin älskades rätta natur. Mördarnas flykt till det väntande fartyget fördröjer dock hämndens genomförande. Det blir Torarin som i det nästföljande, avslutande kapitlet fullföljer de dödas hämnd och får mördarna gripna. Därmed är konflikten upplöst och berättelsen fullbordad.

Fastän handlingen huvudsakligen är kronologiskt berättad utan avbrott eller biberättelser finns två längre retrospektiva avsnitt; Elsalills respektive sir Archies återberättelse om mordet. Trots att berättelsen är uppbyggd kring mordet förekommer inte någon direkt återgiven mordscen. Mordet sker, som Weidel skriver, "bakom lyckta dörrar":

Det blodiga dörrhandtaget, blodströmmen som silar fram under tröskeln och den döende hjälpprästens korta berättelse har här ansetts tillräckliga som introduktion. Det mera detaljerade händelseförloppet

följer i ett indirekt efterhandsreferat av Elsalill i kapitlet På bryggorna och långt efteråt i sir Archies version i kapitlet Sir Archies flykt.³⁰

Elsalills och sir Archies berättelser ger inte bara information om mordet utan förhöjer också skräckstämningen i de scener de är inlagda i. Dessutom får de en avgörande betydelse för handlingen genom att framkalla och markera vändpunkter i den. När Elsalill under fiskrensningensarbetet på bryggan i Marstrand berättar om mordet för de arbetande kvinnorna aktualiseras inte bara mordscenen på nytt. Under berättelsens gång utpekas också mördarna för läsaren. Därtill är det Elsalills berättelse som för henne och sir Archie samman.

Sir Archies berättelse utgör däremot en avgörande vändpunkt. När sir Archie inser att Elsalill har igenkänt och angivit honom som mördare förlorar hon sitt 'goda', förmänskligande inflytande över honom. Först försöker han förklara sitt handlande för Elsalill men efterhand utnyttjar han mordskildringen för att plåga henne. Den ångestfyllda sir Archie blir åter den samvetslöse, amoraliske legoknekten och mördaren. Hans berättelse får emellertid inte bara honom att förvandlas utan också Elsalill att komma till insikt om sir Archies rätta natur. Det blir åter plikten att hämnas de sina som driver henne.

Elsalills och sir Archies respektive berättelser markerar således start- och slutpunkt för deras kärleks saga, dvs. den moraliska konflikt som förlänger och uppskjuter intrigens upplösning. Elsalills berättelse får dem båda att frångå sina ursprungliga roller, varefter sir Archies berättelse bryter deras kärleksförtrollning och får dem att återta sina ursprungliga roller. Sir Archie blir åter den flyende mördaren och Elsalill hämnaren. Konfrontationen mellan dem utgör berättelsens klimax och leder till intrigens upplösning.

Till skräckstämningen i *Herr Arnes penningar* bidrar inte minst det koncentrerade, arkaiserade språket.³¹ Den koncentrerade, korthuggna stilen kan ses som en del av berättartekniken och ett instrument för att bygga upp en förtätad och dramatisk stämning i berättelsen. Den ålderdomliga syntaxen och det arkaiserade ordvalet får berättelsen att framstå som en samtida uppteckning av händelserna. Genom språket och de lakoniska replikerna i dialogen ges läsaren illusionen av en förgången exotisk tidsmiljö, som skapar förväntningar på dramatiska händelser. De övernaturliga inslagen blir därför en naturlig del av tidsatmosfären.

Herr Arnes penningar handlar om människan som utlämnad åt de högre makterna; Gud, naturmakterna eller ödet. Herr Arne och hans husfolk blir offer för den förbannelse Arne ådragit sig, då han orättmätigt tillskansat sig penningsskatten. Torarin tvingas bistå gengångarna i deras hämnd och Elsalill måste böja sig för de dödas vilja och bli deras hämnerska. Därtill framstår Sir Archie och hans kumpaner som utlämnade åt såväl sina varulvsnaturer som åt de dödas hämnd. De blir offer för den förbannelse som vilar över skatten. Liksom herr Arne har de på brottsligt sätt lagt beslag på skatten och den bringar dem följaktligen olycka. Inte förrän de straffats och pengarna skingrats bryts den kausalitetskedja, som herr Arnes brott och munkarnas förbannelse givit upphov till.

Skräckstämningen i *Herr Arnes penningar* bygger på att läsaren leds in i en deterministisk föreställningsvärld. Till en början är det främst ett antal varsel som förebådar de kommande händelserna och därmed bygger upp ödestämningen. Efter ett par meningars kortfattad beskrivning av Torarin kastas läsaren in i en förväntningsskapande stämningsscenen i den skräckromantiska traditionen. Torarin åker genom ett mörkt, ödsligt nattlandskap och hans besök på Solberga prästgård förebådas av olycksbådande omen. Hans hund Grim, som tycks ha en övernaturlig förmåga att uppfatta sådant som är fördolt för människor, tjuter när Torarin avser att ta in på Solberga prästgård.³² Under besöket minns Torarin att det vilar en förbannelse över prästens penningsskatt. Senare hör gårdens döva husmoder i ett varsel hur knivar slipas på granngården. När Solberga samma natt brinner och herr Arne och hans husfolk hittas mördade, samtidigt som prästens skattkista saknas, besannas alla förningar. Profetian, i vilken munkarna förutspått herr Arne "att dessa pengar skola bringa honom hans olycka"(s. 9),³³ har gått i uppfyllelse. Det är som om mördarna är ödets redskap för att verkställa munkarnas förbannelse över herr Arne.

Samma ödesstämning vilar över händelseutvecklingen efter mordet. Under Torarins spöksyn på Solberga tillkännages gengångarnas hämndplaner och i nästa scen bekräftas konsekvenserna av Torarins spöksyn, då den döda jungfrun utpekar sir Archie för Torarin. Det blir emellertid Elsalill som den döda uppsöker för att med tilltagande tydlighet utpeka mördarna.

När Elsalill första gången träffar sir Archie i Torarins stuga avbryts deras möte av att Torarins mor anländer, hemsänd till henne av "en liten jungfru" som "gick så lätt öfver snön, att inte ett ljud förnams" (s. 42). Nästa gång Elsalill och sir Archie träffas syns



ljus kvinnohår snott runt sir Archies hand, så som hon såg att hennes "fostersysters hår låg snodt kring handen på den, som dödade henne"(s. 44). När hon vid ett senare tillfälle hämtas av sir Archies båda kamrater ser hon ett av herr Arnes mynt rulla framför hennes fötter, något som bekräftar att mördarna överlevt och finns i Marstrand. I de påföljande avsnitten utsätts hon inte längre för varsel. Nu framträder den döda i mänsklig gestalt för att avslöja mördarna och övertyga henne om sir Archies skuld. Den dödas viskningar i Archies öra får honom att erkänna sin ånger över dådet, vilket i sin tur får en av kamraterna att bekräfta deras brott med orden: "Drick, min bror! Herr Arnes penningar vara ännu."(s. 59)

Efter Torarins spöksyn är det således inte längre frågan om olycksbådande svår-tolkade omen utan om de dödas direkta ingripande i handlingen för att straffa gärningsmännen. Det spänningsskapande momentet i dessa utpekningsscener är inte i första hand de dödas framträdanden utan att läsaren är insatt i sammanhanget och förutser händelsernas utgång. Om skräckstämningen till en början baseras på det antydda hotet skapas spänningen nu av en dramatisk katt- och råttajakt med förutsägbart resultat. Elsalill förblir ovetande om Torarins spöksyn och sitt uppdrag men läsaren vet att hon är utsedd att bistå gengångarna. Spänningen består i att se hur mördarna ska avslöjas och straffas. Elsalills och sir Archies kärlek är moraliskt omöjlig och efterhand undanröjs alla möjligheter för sir Archie att undkomma sitt straff. Han kommer att drabbas av de dödas hämnd; spänningen består i att se hur och när. Berättelsen blir därmed ett ödesdrama och händelseutvecklingen blir ett spel med given utgång. På brott följer straff och ingen undkommer sitt öde.

Gengångare och varulvar

Kombinerad med spökhistorien finns en kärlekshistoria som ofta ansetts utgöra berättelsens centrala del, att döma av det intresse textcentrerade forskare ägnat den.³⁴ Det är emellertid mordet och gengångarnas hämnd som utgör förutsättningen för grundkonflikten i kärlekshistorien. Elsalills och sir Archies romans blir bara ett inslag som uppskjuter, komplicerar och dramatiserar hämndens genomförande. Gengångarmotivet kan därför ses som berättelsens huvudmotiv³⁵ och det motiv som i första hand utnyttjas för att bygga upp spökstämningen.

Redan innan gengångarna framträder har berättelsen fått karaktär av spökhistoria. Inledningskapitlets beskrivning av prästgården, sägnen om herr Arnes penningar och varslen i samband med Torarins besök under mordkvällen gör Solberga till en plats omgiven av vidskepliga föreställningar. Den blodiga slakten av husfolket samma kväll skapar ytterligare förväntningar på spökerier, vilka infrias i den scen då Torarin möter gengångarna på Solberga. Torarins spöksyn på prästgården blir berättelsens central-scen.³⁶ Under spökdinén skildras hur gengångarna beslutar sig för att hämnas på sina mördare. Hämdaktionen blir central för den efterföljande händelseutvecklingen och då inte minst för intrigens utformning. Från och med denna scen börjar gengångarnas företrädare, den döda flickan, uppsöka Torarin och Elsalill för att utpeka mördarna. Gengångarflickan intar rollen av straffande Nemesis. Det är hennes agerande som driver händelserna fram mot upplösningen samtidigt som hon i egenskap av rättskipare blir bärare av berättelsens moral; på brott följer obönhörligen straff.

Det är gengångarhistorien som ligger till grund för skräckstämningen i *Herr Arnes penningar*. Gengångarna omger sig med spökens alla rysningsframkallande attribut: iskalla händer, brustna ögon, ihålliga röster och blodiga fotspår.³⁷ Deras framträdanden sker huvusakligen nattetid och det är då deras makt är som störst. Därmed sker en uppdelning mellan ljus och mörker, dag och natt i berättelsen. Förutom stämningsscenerna innan mordet och Torarins gengångarmöte på Solberga utspelar sig de scener, där gengångarna avancerar mot hämndens fullbordande, under dygnets mörka timmar. Sir Archie utpekas som mördare för Torarin en månskenskväll. Elsalill hittar herr Arnes mynt och kommer till insikt om att mördarna befinner sig i Marstrand sent en kväll. Den scen där sir Archie utpekas för Elsalill som fostersystemets mördare utspelar sig en kväll på rådhuskällaren, liksom den scen, där Elsalill avslöjar sitt svek för sir Archie.

Under handlingens gång får de dödas agerande allt större betydelse på det yttre handlingsplanet. Till en början förmedlas spökerierna indirekt via den vidskeplige Torarin, som här tilldelas rollen som berättande huvudperson.³⁸ De övernaturliga fenomenen framstår därmed mindre som verkliga händelser än som produkter av hans inbillning. Han bortförklarar sina upplevelser och ger dem en rationell förklaring. Han blir därmed inte bara en fiktiv huvudperson och berättare utan närmar sig också den kritiska läsarens perspektiv.

Efterhand skildras spökerierna i berättelsen som reella företeelser och gengångarnas framträdanden förmedlas allt mindre via någon av de fiktiva personerna. Även om spökerierna i samband med sir Archie kan ges en symbolisk psykologisk tolkning,³⁹ så

skildras gengångarna som reellt existerande figurer vid sidan av romanpersonerna.⁴⁰ Den döda jungfrun blir inte bara en skugglik spökgestalt utan framträder t.o.m. i så mänsklig gestalt, att hon tar anställning som diskare på rådhuskällaren. Hennes möjlighet att framträda i olika skepnader, som osynligt andeväsen, skugglik spökgestalt eller levande människa, ökar hennes handlingsmöjligheter och hennes förmåga att genomdriva hämnden. Om hon till en början framstår som stämningsskapande spöksyn blir hon successivt en reellt handlande huvudperson på det yttre handlingsplanet.

Parallellerna mellan händelseutvecklingen och skildringen av vädret har ofta påpekats i den tidigare forskningen.⁴¹ Mordet sker en februarinatt, då havet precis har frusit till is, och det kalla vädret består med ovanlig ihållighet. Den skeppare som ska segla skottarna hem misstänker att "Gud håller havets portar stängda"(s. 35), för att en brottsling går fri och inte ska kunna undkomma över havet. Han anar emellertid inte att han själv erbjudit gärningsmännen plats ombord.

De enda gånger det sker ett omslag i vädret är när något händer som omedelbart kan leda till mördarnas gripande. Den kväll den döda hämtar Elsalill till rådhuskällaren för att utpeka mördaren "blåser en hård storm"(s. 54). Då Elsalill känner igen skottarna som mördarna tilltar blåsten men, då hon beslutar att inte ange sir Archie utan stället fly med honom till Skottland, lägger sig åter stormen. Vårstormen återkommer inte förrän Elsalill angivit mördarna och deras fartyg befrias inte ur isen förrän de gripits och den döda Elsalill burits iland över isen.

Vädrets aktiva medverkan i händelseutvecklingen och gärningsmännens gripande verkar således inte bara stämningsskapande. Det förstärker också berättelsens ödesstämning, samtidigt som naturmakterna, främst representerade av havet, i samverkan med gengångarna blir rättsskipande. Naturmakternas ingripande i handlingen för att straffa brottslingarna och skydda de oskyldiga är, som Weidel påpekat, "ett vanligt legendmirakel".⁴² Genom att allt samverkar för att straffa brottslingarna i *Herr Arnes penningar* förstärks de berättade händelsernas betydelse. Berättelsen får därmed karaktär av legend.

Om gengångarmotivet har som funktion att förtydliga berättelsens moral och dess karaktär av ödesdrama, så är varulvmotivets funktion att klargöra mördarnas bestialitet. Därtill bidrar varulvmotivet till att skapa osäkerhet om mördarnas identitet och fördröja avslöjandet.

Redan före mordet har de tre garvargesällerna liknats vid varulvar. Då herr Arnes döende hjälppräst berättar om mordet poängteras åter det omänskliga hos dem.

"I natt har herr Arne och allt hans husfolk blifvit mördade af trenne karlar, som kommo nedklättrande genom vindhålet i taket och voro klädda i ludet skinn. De kastade sig öfver oss som vilddjur och dräpte oss."(s. 16)

Spåren efter mördarnas "hårda, järnbeslagna skor"(s. 21) för ytterligare tankarna till djur med skodda hovar eller kanske t.o.m. till Djävulen.

Det är de skotska herrarnas rovdjursliknande ansiktsdrag som markerar förbindelsen mellan dem och mördarna första gången sir Archie och hans kamrater framträder i Marstrand. Medan de lyssnar på Elsalills berättelse "om mord och blod" blir deras öron "långa av att lyssna, och deras ögon gnistrade, och ibland drogo sig deras läppar isär, så att tandraderna lyste fram".(s. 20) Deras rovdjursutseende meddelas emellertid bara läsaren. Elsalill höjer aldrig blicken och ser att sir Archie har "ögon och tänder som en ulf".(s. 20)

Liksom gengångarmotivet utnyttjas varulvmotivet för att förtydliga berättelsens moral. Just ulven, varulven, står i den folkliga föreställningen för det primitiva, djuriska inom människan. I Lagerlöfs litterära föreställningsvärld hör ofta vilddjuret, som Weidel skriver, ihop "med vrede, hämndlust, krig och blodtörst, med otyglade primitiva drifter".⁴³ Genom att skildra mördarna som varulvar understryks deras bestialitet. De blir i egenskap av varulvar onda, fördömda varelser, utan försonande drag.

Medan gengångarmotivet utnyttjas för att driva händelseförloppet mot den väntade upplösningen bidrar varulvmotivet till att skapa osäkerhet och komplicera händelsernas utgång. Trots att allt tyder på att sir Archie och hans kamrater är mördarna uppträder de i Marstrand i oigenkännbar skepnad. De tre välklädda skotska herrarna verkar inte ha mycket gemensamt med de tre vilda, ovårdade garvargesällerna som mördade solbergafolket.

Som varulvar är de emellertid dubbelnaturer, uppsplittrade i människa och ulv, en god och en ond sida,⁴⁴ och deras bättre jag kan inte lastas för det andra jagets handlingar. Sir Archie är såväl mördare, en våldsälskande legoknekt, som Elsalills älskade, den sorgtyngda ädlingen, dvs. två olika personer. Detta komplicerar den moraliska konflikten i berättelsen. Det är inte självklart att sir Archie inte kan sona det varulven förbrutit eller räddas och befrias från sin varulvsnatur genom Elsalills kärlek. Enligt

folktron kan ju en kvinnas kärlek befria en varulv från förbannelsen och återföra honom till mänsklig skepnad.⁴⁵ Elsalills kärlek får också ett förmänskligande inflytande på sir Archie och efter mötet med henne träder hans ulvnatur tillbaka. Umgänget med henne, liksom påhälsningarna från hennes fostersysters gengångare, får honom att förvandlas till en sorgtyngd, lidande gentleman. Först när Elsalill åsidosätter kärleken för plikten gentemot de döda och anger honom som mördare väcks vargen inom honom. Hon inser att hon "älskat en ulf i skogen" (s. 82) och igenkänner honom som mördaren.

Det är emellertid i denna scen inte bara sir Archie som liknas vid en varg utan också Elsalill. När sir Archie insett hennes svek titulerar han henne omedelbart "Du vargunge"(s. 79). I och med detta förlorar Elsalill sitt inflytande över honom. Samtidigt som han med tillfredsställelse noterar att han återgått till sitt gamla lynne och befriats från den mördade gengångarens inflytande anklagar han Elsalill för att ha utlämnat honom åt hans onda jag:

"Hvarför skulle du svika mig, då jag trodde dig som bäst?" sade sir Archie. "Nu är jag åter sådan jag förr var. Nu bryr jag mig ej om att spara någon.(s. 81)

För såväl sir Archie som Elsalill har den andras kärlek, eller kärleken till den andra, tämjtt blodtörsten. När de ser vilddjuret i varandra mister de kontrollen över sina rovdjursnaturer. Elsalill drivs åter av hämndlystnad och sir Arches vildjursnatur återtar herraväldet. Han offerar Elsalill för att själv undkomma sitt straff.

Herr Arnes penningar och skräckromanen

Herr Arnes penningar är en gengångarberättelse som både liknar och skiljer sig från 1700- och 1800-talets skräckromaner. Intrigen är uppbyggd kring brottet men till skillnad från i flertalet skräckromaner är det inte frågan om ett hemlighållet brott. Brottsbrottets karaktär klarläggs i början av berättelsen och det enda som mystifieras är gärningsmännens identitet. När mördarnas avslöjats och gengångarna ingriper i handlingen skapas skräckstämningen av att hjältinnan, Elsalill, ovetande driver händelseutvecklingen mot den slutgiltiga katastrofen. Hennes kärlek till en av brottslingarna gör henne till ett offer för gengångarnas hämnd. Elsalill är emellertid varken en av skräckromantikens

förföljda jungfrur eller onda hämnerskor utan förenar båda rollerna. Detta gör hennes handlingar mindre förutsägbara och verkar därmed spänningsskapande.

Berättelsen saknar således skräckromanens traditionella kontrasterande rolluppladdning och dess motsättning mellan absoluta värden. Det finns därmed inte heller någon enkel lösning på den moraliska grundkonflikten. Elsalills dubbla roller kan ändå ses som exempel på hur skräckromanens kontrasterande rollgalleri utnyttjas för att fördjupa personteckningen och dramatisera handlingen. Kampen mellan goda och onda, förföljda och förföljare, gestaltas här såväl på det yttre handlingsplanet som på ett inre plan, i personskildringen. Elsalill slits mellan plikten och kärleken och får spela rollen både som offer och hämnerska. Likaså tilldelas sir Archie två roller. Han är en dubbelnatur, en varulv, dvs. både människa och ulv. Han är både Elsalills riddare och en demonisk mördargestalt. Inte ens berättelsens gångare har någon entydig rollfunktion i texten. De är som hämnare ett hot mot Elsalills och sir Archie's kärlekssaga men eftersom parets förening är moraliskt omöjlig legaliseras deras hämnd. Deras hämnduppdrag blir rättskipande och i enlighet med såväl Guds vilja som samhällets rättssystem.

Liksom i många skräckromaner skildras i *Herr Arnes penningar* människan som utlämnad åt okända makter. Personerna är utlämnade åt både yttre makter, som naturkrafterna och gångarna, och sina inre konflikter. Om det yttre hotet driver handlingen framåt är det personernas inre splittring som bidrar till att komplicera och bromsa upp händelseförloppet. Gångarnas hämnd motverkas och fördröjs av Elsalills kärlek till sir Archie. Hennes igenkännande av honom som mördaren uppskjutas p.g.a. att han, som den dubbelnatur han är, uppträder i olika skepnader.

I *Herr Arnes penningar* gestaltas hur romanpersonerna hotas av något som de själva är omedvetna om men som läsaren känner till. Till skillnad från flertalet skräckromaner, som bygger på läsarens identifikation med romanpersonerna och inlevelse i händelseförloppet, placeras läsaren här på en högre kunskapsnivå. Skräckstämningen skapas av att läsaren förutser vilka konsekvenser romanpersonernas handlingar måste få. I *Herr Arnes penningar* är det därför inte, som i flertalets skräckromaner, mysteriet som ligger till grund för skräckskildringen. Istället bygger spänningen på vetskapen om en konkret fara som hotar huvudpersonerna, kärleksparet Elsalill och sir Archie. Om spänningen till en början skapas genom osäkerheten om huruvida paret ska kunna undfly hotet blir händelsernas utgång efterhand alltmer given. Spänningen skapas då inte längre av frågan om, utan av frågan hur och när personerna ska drabbas av det öde som hotar dem.

Herr Arnes penningar framstår således i likhet med många tyska schauerromaner som ett ödesdrama. Den inledande olycksbådande profetian får händelseutvecklingen att te sig förutbestämd, något som ytterligare förstärks av gengångarnas och naturmakternas medverkan. Den av gengångarna utsedda hämnarskan blir en personifikation av Nemesis och ju mer hon agerar på det yttre handlingsplanet, desto mindre blir romanpersonernas möjligheter att undkomma sitt öde. Romanpersonerna blir brickor i ett kausalitetsförlopp, där allt samverkar för att verkställa den förbannelse som vilar över herr Arnes skatt.

Även om det finns en parallell mellan handlingen och naturskildringen och en uppdelning mellan dag- och nattscener förekommer knappast någon stämningsskapande miljöskildring i *Herr Arnes penningar*. Miljöteckningen begränsas till korta scenanvisningar och skräckromanens kontrasterande miljöuppdelning saknas. Visserligen utspelar sig handlingen i två skilda miljöer, Solberga prästgård och Marstrand, men någon uppdelning i de traditionella gotiska och pastorala miljöerna, dvs. onda och goda miljöer, finns inte. Mordet förläggs till Solberga och spökerierna utgår härifrån men det är i Marstrand offren utsätts för gengångarnas hemsökelse och drabbas av mordets följder. Det är bara i inledningen som miljöteckningen får samma stämningsskapande funktion som i skräckromanen. Skräckskildringen är därför inte huvudsakligen byggd på stämningsskapande och rysningsframkallande skräckscener utan på ett tempofyllt händelseförlopp. När förutsättningarna för den kommande intrigen har givits ger den effektivt berättade handlingen inte utrymme för återhämtningspauser. Den koncentreras kring Elsalills upplevelser och miljöbeskrivningen begränsas till det för handlingen nödvändiga.

Det som isynnerhet skiljer *Herr Arnes penningar* från den tidigare skräckromanen är just dess dramatiska komposition. Intrigen bygger på skräckromanens växelverkan mellan upptrappning och klimax, men i *Herr Arnes penningar* koncentreras skräckskildringen i större utsträckning till handlingen. Berättelsen har ett tempofyllt och dramatiskt händelseförlopp, där det inte ges utrymme för den traditionella skräckromanens parallellhandlingar, biberättelser och långrandiga beskrivningar. Förväntansskapande avbrott i händelseutvecklingen, s.k. cliff-hangers, skräckromantiska stämningsscener eller mystifierande digressioner blir överflödiga för skräckskildringen. Spänningen skapas genom en förtätad intrig med snabba scenväxlingar på ett sätt som får *Herr Arnes penningar* att framstå som vår första moderna thriller.

KAPITEL 10

ARVET FRÅN SKRÄCKROMANTIKEN

Vår tidiga romanlitteratur är ännu till stora delar ett outforskat område. Detta innebär också att den svenska romanens uppkomst och tidiga utveckling är ett ganska okänt kapitel i vår litteraturhistoria. Arvet från den utländska skräckromantiken är påtagligt i den tidiga svenska romanen. Kanske var det främst skräckromanen som väckte den svenska publikens smak för romanläsning och därmed skapade en förutsättning för inhemsk romanproduktion. Det var troligen också tidens skräckromantiskt präglade romaner, kanske isynnerhet den franska sensationsromanen, som skolade våra tidiga romanförfattare. Tillsammans med den realistiska strömningen blev skräckromantiken därför av stor betydelse för vår romanlitteratur. Man kan säga att den svenska romanen under 1800-talet utvecklas i ett växelspel mellan skräckromantik och realism.

Det var först runt 1840 den svenska romanlitteraturen började konkurrera med den utländska om läsarna. Den tidiga romanens decennium, 1840-talet, blev också skräckromantikens tid framför andra i svensk 1800-talslitteratur. Arvet från skräckromantiken är dock tydligt i den inhemska romanlitteraturen under hela 1800-talet. Det kom också att berika den svenska romankonsten både kommersiellt och konstnärligt. Å ena sidan utnyttjades skräckromanens rafflande kompositionsteknik och skräckeffekter för att göra romanerna kommersiellt gångbara. Å andra sidan användes skräckromantikens symbolspråk och föreställningsvärld för att förhöja textens konstnärliga komplexitet.

Skräckromantikens försvenskning

Trots att det finns enskilda romaner eller berättelser som faller utanför mönstret anser jag det möjligt att urskilja en specifikt svensk variant av skräckromantik i den svenska 1800-talsromanen. De inhemska författarna utnyttjade den utländska skräckromanens genrekonventioner samtidigt som de bearbetade dem för den svenska publiken.

De svenska författarna försökte genomgående ge sina romaner en för läsaren välkänd historisk eller geografisk förankring. Skräckromanens kontrasterande miljö- och persontekning anpassade till de inhemska förhållandena. Romanerna utspelar sig i igenkännbara svenska miljöer. Den nordiska storskogen eller den karga skärgården ersätter skräckromantikens ofta allmänt tecknade sublimes landskap samtidigt som miljöerna är tecknade efter skräckromanens modell och bärare av skräckromantikens traditionella symbolvärde. Svenska herrgårdsmiljöer, lantliga prästgårdsidyller och biedermeierska hemmiljöer representerar den öppna goda sfären medan ödsliga Vasaborgar, 'gotiska' stenhus i Stockholm och avlägset belägna hus i storskogen eller skärgården utgör den slutna skräckmiljön.

Även om 1840- och 1850-talens sensationsroman inte har en lika tydlig uppdelning i två miljöer finns också här en uppdelning i goda och onda miljöer med nationell förankring, ofta laddade med politiska samhällsvärden. De goda miljöerna är sådana som samtidens läsare kan antas ha varit förtrogna med, t.ex. välkända fashionabla borgerliga stads- och hemmiljöer. Dessa står i motsättning till för samtidens läsare okända, kriminellt belastade miljöer i det svenska samhällets undre skikt.

I sensationsromanerna får också motsättningen mellan hjälten och skurken en nationell, politisk laddning. Hjälteparet representerar de svenska värdena och den svenska ordningen medan skurken har en obestämd eller tivelaktig social förankring. Han är ofta av utländskt ursprung och en revolutionär inkräktare som hotar att omstörta det svenska samhällssystemet.

De svenska 1800-talsromanerna har ofta drag av folklivsskildring och detta märks inte minst i romaner med skräckromantiska inslag. Här ges en bred teckning av det svenska folket och romanpersonerna blir representanter för olika samhällsskikt. Hjälten, hjältnan och skurken tillhör någon av de övre samhällsklasserna medan teckningen av bipersonerna ger en genomlysning av olika befolkningslager. Ofta knyts också bifigurerna till en bestämd social eller geografisk miljö genom att deras tal innehåller facktermer och dialektala särdrag som framhäver den genuint lokala prägel.

I romanerna försvenskas också handlingen genom skildringen av lokala seder och inslag ur den inhemska folktron. Folkliga föreställningar om gengångare, asadyrkare, skogsrädet och Näcken understryker den kulturella förankringen genom att spela på den svenska läsarens kännedom om dem.

Utmärkande för miljöskildringen i de svenska romanerna är naturens och naturkrafternas framträdande roll. Naturskildringen har en aktiv roll i skräckskildringen och i

många fall väljer författarna att låta naturen vara själva skräckmiljön. Naturkrafterna är ofta ett aktivt hot mot huvudpersonerna och ibland representerar naturen de onda makterna. När naturmakterna ingriper aktivt i handlingen har de ofta en rättskipande roll, dvs. de straffar den som förbrutit sig mot ordningen. Naturskildringen blir i de svenska romanerna ofta också en del av den psykologiska personskildringen. Naturen får då representera det primitiva, känslöstyrda och amoraliska hos människan.

1840- och 1850-talens sensationsromaner utgör dock ett undantag från detta eftersom naturkrafterna här spelar en underordnad roll. Flertalet av dessa romaner utspelar sig efter fransk modell i stadsmiljö. Här är det därför inte naturmakterna utan samhällskrafterna som driver sitt spel med människan och utgör den dolda drivkraften i berättelsen.

Ett annat karakteristiskt drag för den svenska skräckromantiken är ödesstämningen. Liksom i många tyska schauerromaner skapas skräckstämningen av en deterministisk händelseutveckling. Vanligen kombineras ödestemat med temat 'den förbjudna kärleken'. Hjältens och hjältinnans kärlek är omöjlig, fastän de själva är ovetande om de omständigheter som hindrar deras förening. Eftersom de inte hörsammar antydda varningar framtingar de därför själva katastrofen. Ofta är det händelser i det förgångna som gör parets förening till ett brott. Samtidigt som de älskande straffas för sin kärlek döms de för sina förfäders brott och sin arvsynd.

Även i detta fall utgör flertalet sensationsromaner ett undantag. I dessa skildras hjältens kamp på historiens och samhällets arena. Sensationsromanen är mindre en berättelse om människan som utlämnad åt ödets makter än om den enskilda individens styrka och möjligheter att bekämpa det onda. Här får händelserna oftast en positiv upplösning. Hjälten och hjältinnan förenas i slutet antingen i äktenskapet eller i kärleksdöden efter att ha besekrat skurken och de onda makterna.

I den svenska skräckromantiken finns genomgående ett samband mellan kriminalitet, erotik och vansinne. Ofta är brottet ett passionsbrott. Huvudpersonernas kärlek leder därför ofta till skräckromantikens brott framför andra, incest. Som straff för den förbjudna passionen drabbas den skyldige av vansinne eller personlighetsklyvning. Just vansinnet och galningens oberäkneliga beteende spelar en påfallande viktig roll för skräckskildringen i de inhemska romanerna. Kanske beror detta på att de skrevs så mycket senare än de utländska skräckromanerna. Vansinnesmotivets betydelse i de svenska romanerna kan kanske sättas i samband med tidens tilltagande intresse för psykologiska fenomen och psykiatri.

Man kan grovt sett tala om två perioder under 1800-talet när det gäller romanens utveckling, före och efter 1850-talet. Runt 1850 skedde en utveckling mot kortare prosafiktion. Vid samma tid tycks litteraturkritikernas angrepp på den samtida romanlitteraturen ha befrämjat en uppsplittring i 'seriös' litteratur och mer eller mindre ren underhållningslitteratur. Samtidigt som de omfattande och mångskiftande romanerna från 1840-talet ersattes av en koncentrerad och effektivt berättad prosaberättelse förpassades skräck och äventyr till underhållningsfiktionen. Detta fick konsekvenser för skräckromantiken. Just 1850-talet kan ses som en brytpunkt mellan en tidig och en sen variant av 1800-talets skräckromantik.

I den tidiga romanen har de skräckromantiska inslagen främst en spänningsskapande och sammanfogande funktion. Detta är troligen en konsekvens av tidens publiceringsform. Romanerna publicerades oftast i delavsnitt i tidens romanbibliotek, något som ställde krav på en spänningsskapande berättarteknik som uppmanade läsaren till fortsatt läsning. Skräckromanens kompositions- och berättarteknik med mystifierande antydningar, förväntansskapande cliff-hangers och växling mellan extrema kontraster i person- och miljöteckningen blev därför ett försäljningsargument för författarna. Framför allt i sensationsromanerna utnyttjades detta för att sammanfoga det omfattande och mångskiftande romanmaterialet. Tack vare en rafflande grundintrig kunde långa didaktiska digressioner göras utan att spänningen gick förlorad.

Sensationsromanens spänningsskapande kompositions- och berättarteknik utmärker också underhållningsfiktionen under senare delen av 1800-talet, men här är de didaktiska inslagen oftast nedtonade eller helt borttagna. I flertalet senare underhållnings- eller spänningsromaner skildras, liksom i sensationsromanen, hur huvudpersonerna hotas av en ondskefull skurk, dvs. är utlämnade åt något otvetydigt ont. I tidens skräckromantiskt präglade 'seriösa' roman bygger skräckstämningen däremot i högre grad på att människan befinner sig utlämnad åt okända makter, ofta ödet. Medan spänningen i underhållningsromanen i första hand skapas i skildringen av skurkens förföljelse av huvudpersonen är det alltså i den 'seriösa' romanen främst ödesstämningen som bygger upp skräckstämningen.

Det sker under senare delen av 1800-talet inom såväl den seriösa som populära romanen en utveckling mot en mer koncentrerad komposition. Romanerna utmärks alltmer av en effektiv intrig och ett berättartempo med snabba scenväxlingar som inte

ger tid för återhämtningspauser. Skräckskildringen koncentreras mer till handlingen än till skräckromantiska berättargrepp som cliff-hangers och överraskande uppdykanden. I underhållningsromanen bibehålls i hög grad den dualistiska miljö- och personskildringen, om än ständigt modifierad i enlighet med tidens krav. Bland de sena underhållningsromanerna märks också en utveckling mot en alltmer renodlad kärleks- eller äventyrsroman som förebådar 1900-talets specialiserade underhållningsgenrer. Det är då framför allt i äventyrsromanen, spänningsfiktionen, som skräckromanens berättarteknik och konventioner konserveras.

I den seriösa romanen under 1800-talets senare del skapas skräckstämningen främst av den ödesstämning som ofta genomsyrar berättelserna. Romanpersonerna påtvingas här ett deterministiskt utvecklingsförlopp. Det yttre händelseförloppet kompletteras med ett inre, psykologiskt förlopp där huvudpersonerna hotas inte så mycket av yttre makter som av sina egna inre krafter. De blir alltmer offer för sin fantasi eller sin dualism.

Spänningen skapas alltså här i större utsträckning än i den tidigare romanlitteraturen av personskildringen. Personerna är mer komplicerade och psykologiskt skildrade och här finns inte lika tydligt skräckromanens klart avgränsade roller. Personerna är varken hjältar eller skurkar, hjältinnor eller häxor. Istället förenas olika roller inom samma person och spänningen skapas i skildringen av dennes inre konflikter. Detta komplicerar handlingen och här sker ofta en glidning emellan personens yttre och inre verklighet som lämnar läsaren i osäkerhet.

I den senare seriösa prosan finns också en tendens att utnyttja skräckromantiska ingredienser för att mytologisera händelserna och personerna. Skräckromantiska motiv och konventioner blir en del av det mångtydiga symbolspråket som ger personskildringen och händelseförloppet en fördjupad innebörd. Skräckromanens konventioner kommer alltså alltmer att bidra till textens mångtydighet genom att ge textens yttre handlingsplan ett underliggande, mytiskt symbolplan.

* * *

Arvet från skräckromantiken har följt oss in i nutiden. Den är en vital del av den moderna läsarens litterära föreställningsvärld. Framför allt har 1700- och 1800-talets skräckroman givit upphov till vår tids skräckfiktion, då inte bara den moderna skräckromanen och kortare skräckberättelsen utan också skräckfilmen, där stora delar av

skräckromanens berättarteknik och konventioner omsatts till filmspråk. Arvet från 1700- och 1800-talets skräckroman är emellertid också påtagligt i annan modern spänningsfiktion, t.ex. deckaren, thrillern och delar av science-fictionlitteraturen. Medan det isynnerhet är skräckromanens motiv och berättarteknik som utvecklats i den spänningsbaserade underhållningslitteraturen är det främst skräckromantikens myter och psykologiska symbolspråk som överlevt i våra dagars seriösa litteratur. Det går att dra en linje från 1700- och 1800-talets skräckromantik till moderna romaner som Pär Lagerkvists *Dvärgen*(1944), Stig Dagermans *De dömdas ö*(1946) och Sven Delblances *Homunculus*(1965) och *Speranza*(1980). Men det är en annan historia...

SUMMARY

The Gothic tradition reached Sweden in the late eighteenth century. At this time the novel began to dominate the Swedish bookmarket. Most of the famous English, German and French Gothic novels were translated into Swedish and attracted a growing reading public. Judging from the selection of fiction available at the commercial libraries, thrilling novels were the fiction most in demand. The librarian, Mr Behn in Stockholm, who normally bought only one copy of each novel, did not hesitate to invest in four copies of *The Italian* by Ann Radcliffe and five copies of *The Monk* by Matthew Lewis. These two novels seem to have been two of the most widely read novels in Sweden in the early nineteenth century.

The translated Gothic literature influenced many Swedish authors of the time. Carl Jonas Love Almqvist's famous work *Amorina*(1821) is about the blood-thirsty Johannes who, like a vampire, has to drink warm blood to survive. The poet Erik Johan Stagnelius is famous for his Romantic poems, but he also wrote Gothic plays, such as *Riddartornet*(1821), which deals with the most taboo crime of Gothic literature: incest.

The most popular Swedish novelist of the time, Emilie Flygare-Carlén, is said to have been one of the first realists of the Swedish literary tradition. It is, however, obvious that she was strongly influenced by the Gothic novel. Although her well-known novel, *Rosen på Tistelön*(1842), takes place in the specifically Swedish west coast, it has the contrasting setting of the Gothic novel. The setting is used to increase the level of suspense and is part of the narrative technique of anticipation. The power of nature, especially of the sea, is described so as to create an atmosphere of predestination. *Rosen på Tistelön* like so many Gothic novels is based on the themes of 'the inheritary sin' and 'the punishing Nemesis'.

The 'sensational' novel of the 1840s also belongs to the Gothic tradition. These novels, represented here by C.L.J. Almqvist's *Gabrièle Mimanso* and Carl Fredrik Ridderstad's *Svarta handen*, were influenced by the contemporary French novels of Eugène Sue, and could be described as adventure novels with a social purpose. The villain, the protagonist of the adventure plot, is used as a tool to reveal weaknesses of the contemporary society. The villain and his actions are the progressive elements of the

plot, which can be described as a series of attacks and counter-attacks between the villain and the hero and heroine.

This plot structure and the suspense-generating narrative technique allows the author both to prolong the plot, in order to make more money and to interrupt the story with didactic passages. In this way the author uses the composition and narrative technique of the Gothic novel to realize his commercial and didactic purposes.

In the midnineteenth century, Swedish readers revelled in sensational crimes, exciting adventures and thrilling mysteries to such a degree that those concerned about the public morals and well-being feared for the effects. The critics raged against stories about extreme passions and the use of violent effects. Those authors who had been praised for rising above the trivial subjects of everyday life were now condemned for offering their readers 'bad entertainment'. The leading critics, such as Bergstedt and Theorell, asked for realistic and didactic novels of life and manners. Depictions of human passions and vices were claimed to threaten the public morals and the social order.

The violent reactions against the contemporary novel led many authors to cease writing or to adapt to the new literary trend. However, the range of fiction during the late nineteenth century shows that the taste of the critics was not that of the readers. Neither did their warnings deter people from reading exciting stories, and many of the most popular writers continued to write thrilling novels in the Gothic tradition.

The most Gothic of the Swedish authors of the time was the forgotten Aurora Ljungstedt. Her novel *Hin Ondes hus* (1851) is closely related to the English Gothic novel as well as to the German 'Schauer-roman'. It is the tale of a mysterious house, where the subterranean passages and dreary rooms are given a symbolic meaning. The novel turns into a story of the unknown threatening forces within man. Obsession, forbidden love and man as a victim of fate are central themes. An atmosphere of horror and predestination is created, by using a narrative technique of anticipation, parallels and repetition that makes the characters appear forced to repeat the crimes of their ancestors. The strange connections between the characters reveal threatening forces within them and makes them split, double and fuse in a manner that reminiscent of the novels of E.T.A. Hoffmann.

The themes and the narrative technique of the Gothic novel were not only used by writers of 'light' literature. Viktor Rydberg's best known work, *Singoalla* (1857), contains many Gothic ingredients. These elements are given a symbolic meaning which makes

Singoalla more than one of the popular novels of its time. Blood, moon and night gradually achieve a profound symbolic significance. The combination of these elements mystifies the love between the knight, Erland, and the gipsy girl, Singoalla, in a way that clearly relates it to the Gothic vampire tale. The vampire theme is even more strengthened when Erland splits into two personalities. In this way the vampire myth deepens the portraits of the characters and increases the ambiguity of the text.

Rydberg rewrote *Singoalla* three times between 1857 and 1894. The sensational effects were gradually reduced while the symbolic and mythological elements were enhanced. These changes not only show Victor Rydberg's development from a writer of popular serial stories to a highly esteemed author, they also illustrate the development of the novel in the late nineteenth century.

Even the most important author of the modernist breakthrough in Scandinavian literature in the 1880s, August Strindberg, was fascinated by the Gothic genre, particularly by Edgar Allan Poe's Gothic tales. A somewhat Gothic atmosphere permeates his novel *Röda rummet*(1879), which shows signs of influence from the German *Bundesroman*.

In the 1890s romantic fiction saw a renaissance, with the authorship of Selma Lagerlöf. Her novel *Herr Arnes penningar*(1903) can be characterized as a thrilling murder and ghost story. The basic theme in the novel is crime and punishment, and the story progresses in short concentrated scenes. Gone are the Gothic suspense-generating techniques of retardations, repetitions, cliff-hangers and parallel plots. Although the tale contains the creepy Gothic atmosphere, the dramatic composition resembles that of modern terror fiction. *Herr Arnes penningar* might thus be called the first modern thriller in Swedish literature.

In the Swedish novels of the nineteenth century it is possible to observe a Swedish Gothic tradition. The Swedish authors adapted the Gothic conventions to suit the Swedish readers. The stories are located in specific Swedish social and geographic environments, and different classes of the Swedish society are depicted. The novels also use Swedish folklore and local traditions to enhance the specific Swedish local colour.

The setting and the powers of nature play a striking part in the Swedish novels. The setting is not only related to the character depiction, but also plays the part of a character itself. Nature as an active phenomenon is thus one of the driving forces of the plot.

There are two periods in the development of the Gothic tradition in the Swedish nineteenth century novel. In the early novels the Gothic conventions are mainly used to

create suspense in the voluminous novels of the time. The literary debate of the 1850s led to the initiation of a split between the commercial, popular novel and the more literary novel. In the early 1850s the novels also became shorter and thus the plot became more concentrated. In the popular type of novel, the Gothic ingredients and narrative technique are mainly used to raise the level of suspense and increase the narrative pace. In the literary novel, the heritage of the Gothic tradition is more exclusively used to deepen the psychological portraits of the characters and to endow the text with a symbolic meaning. The ghost of the Gothic tradition thus haunted all types of Swedish novels throughout the nineteenth century.

NOTER

1. INLEDNING

1. Ljungstedt (1853) s. 42
2. Böök (1916) s. 147. Jfr också Lamm(1915) s. 105, 107.
3. Termen skräckroman används i min avhandling som ett allmänt genrebegrepp definierat utifrån den engelska gotiska romanen, den tyska schauerromanen och den franska svarta romanen. Med skräckroman avser jag således en romanggenre som förenar de gemensamma och genrekaraktäristiska dragen från olika varianter inom samma genre.

Den typ av tidig skräckroman som behandlas i min avhandling är en produkt av 1700- och 1800-talens skräckromantiska strömning. Jag har ändå valt att kalla den skräckroman, inte skräckromantisk roman, eftersom skräckroman är det mest etablerade begreppet. Som alla genrer har skräckromanen utvecklats och förändrats med tiden men trots att nutidens skräckromaner skiljer sig från 1700- och 1800-talens skräckroman är de genrebestämmande elementen fortfarande desamma. Detta gäller naturligtvis också romaner från olika delar av 1800-talet. Under min undersökning av ett antal sinsemellan olika svenska romaner har det visat sig vara praktiskt med det bredare genrebegrepp som skräckromanen utgör. För definition se vidare avslutningen av kapitel 2, s. 37-39.

2. DEN UTLÄNDSKA SKRÄCKROMANEN OCH DESS KÄNNETECKEN

1. Med gotisk roman avser jag den typ av skräckromaner som skrevs i England under senare hälften av 1700-talet och i början av 1800-talet i England och i engelsk litteraturforskning benämns 'the Gothic novel'. 'The Gothic novel' som genrebeteckning har använts i bl.a. Varma (1966), MacAndrew (1979) och Wilt (1980). Om den allmänna användningen av begreppet se Punter(1980) s. 1. Punter har dock i sin framställning vidgat genrebeteckningen till att också inbegripa modern engelsk och amerikansk skräcklitteratur, se Punter (1980).
2. Den tyska skräckromanen har i Zacharias-Langhans (1968) kallats 'der unheimliche Roman' men då skräckromantiska roman och gotisk roman oftast benämns 'der Schauer-roman' i tysk forskning har jag valt att behålla denna genrebeteckning för att särskilja den tyska varianten av skräckromantisk roman från den engelska gotiska och franska svarta romanen.

3. Den franska skräckromanen kallas 'le roman noir', se Killen (1915). Jag har som författarna i *Litteraturens historia* valt att kalla denna typ av roman 'den svarta romanen', se *Litteraturens historia* (1987), band 4 s. 296.
4. Se Birkhead (1921) s. 1.
5. Se *Ibid.* s. 1-15 samt Lovecraft (1973) s. 17-22
6. Se Nylén (1924) s. 44. Walpoles förord och hans hänvisningar till Shakespeare har också kommenterats av t. ex. Varma (1966) s. 54; Kiely (1972) s. 5, 42; Punter (1980) s. 51.
7. Se Nylén (1924) s. 30f. Jfr också Kiely (1972) s. 12-17; Punter (1980) s. 44-45.
8. Om det sublima se t.ex. Monk (1962) och Morris (1985)
9. Om den engelska empirismen se Leighton (1984) s. 1-4.
10. Jag har inte haft tillgång till originalupplagan av Burkes verk utan hänvisar här till en nytgåva från 1958 (se vidare min bibliografi). Citatet är hämtat från Burke (1958) s. 51.
11. Se Ware (1963). Om Burkes inflytande på Radcliffes författarskap jfr också Varma (1966) s. 225; Monk (1962) s. 226; Lévy (1968) s. 342.
12. Se Nylén (1924) s. 8-13, 33-41; Lévy (1968) s. 7-34; Addison (1938) s. 22-44.
13. Se Punter (1980) s. 29; Nylén (1924) förord /s. 1/ samt s. 92.
14. Dubos' passionslära och dess betydelse för estetiker och diktare behandlas t. ex. av Nylén (1924) s. 79-82, 86-94. Burkes teorier om skräckens betydelse för upplevelser av det sublima se *ibid.* s. 30-32; Kiely (1972) s. 12-17; Varma (1966) s. 16.
15. Walpoles reaktion mot den samtida sentimentala och realistiska romanen har bl.a. behandlats av Kiely (1972) s. 6-7.
16. Jfr Kiely (1972) s. 1. Goticismen ses också av Varma som en brytning mot klassicismen och en begynnande romantik, jfr Varma (1966) s. 23
17. Jfr t.ex. "The agrarian and industrial revolution 1742-84" i Plumb (1979) s. 77-90.
18. *The Castle of Otranto* har kallats den första gotiska romanen i t.ex. Nylén (1924) s. 42; Birkhead (1921) s. 16; Punter (1980) s. 49.
19. Se Baker (1934) s. 192; Nylén (1924) s. 68.
20. Se Railo (1927) s. 92-96; Nylén (1924) s. 221; Varma (1966) s. 148.
21. 'Schauerromantiken' i den engelska gotiska romanen behandlas i Varma (1966) s. 129-172. Den tyska schauer-romantiken anses ha gjort sig gällande i engelsk litteratur via Lewis, se Kiely (1972) s. 99-101; Nylén (1924) s. 220.
22. Moers (1977) s. 139.
23. Just Walpoles betydelse för den tyska skräckromantiken har enligt Nylén överdrivits. Walpoles *The Castle of Otranto* översattes först på 1790-talet till tyska, dvs. vid en tid då skräckromantiken sedan länge florerat i Tyskland, se Nylén (1924) s. 214. Jfr också *ibid.* s. 73-78.
24. Nylén behandlar balladen och det tidiga skräck- och riddardramat i Nylén (1924) s. 96-143.

25. Se *ibid.* s. 73
26. Se *ibid.* s. 181-214, då särskilt s. 213-214.
27. Leonard Wächter är också känd under pseudonymen Veit Weber. Wächters berättelser benämns allmänt i tysk litteraturhistoria romaner. Liksom andra av hans verk är *Männerschwur und Weibetreue* skriven i en dramatisk form och borde snarare betraktas som läsdrama än roman. Om Wächters romaner se t. ex. Nylén (1924) s. 154-172. Riddar-och medeltidsromantiken i Wächters romaner påpekas också i Beaujean (1962) s. 113-118; Zacharias-Langhans (1968) s. 13.
28. Hur *Götz von Berlichingen* fick betydelse för senare skräckromantik se Nylén (1924) s. 131-143.
29. *Die Räuber* och dess betydelse för skräckromantiken i Tyskland behandlas i Nylén (1924) s. 149-153. Om verkets betydelse för rövarromantiken se också Hirn (1941) s. 48. Rövarromanen är en typ av schauer-roman där en rövare och hans äventyr står i centrum. För en beskrivning av rövarromanen som genre se Tykesson (1942) s. 16-48.
30. Nylén (1924) s. 174f. Om *Rinaldo Rinaldini* betydelse se också Hirn (1941) s. 58-59.
31. Jfr Nylén (1924) s. 208-210; Zacharias-Langhans (1968) s. 16.
32. Om ordensroman och tidens ordensmystik se Thalmann (1923) s. 71-115.
33. Se Nylén (1924) s. 183.
34. Se t. ex. Killen (1915) s. 102-107.
35. *Ibid.* s. 112.
36. Se *ibid.* s. 147; Minor (1975) s. 20-22.
37. Om skräckdramat i Frankrike se Killen (1915) s. 212-221. Om hur just engelska gotiska romaner omarbetades till pjäser i Frankrike se Minor (1975) s. 27.
38. Killen (1915) s. 163, 166, 190.
39. Se *ibid.* s. 181, 184.
40. Se *ibid.* s. 174-177; Minor (1975) s. 63. Minor uppger 1821 som publiceringsår för *l'Héritière de Birague*. Paul Krüger har påpekat Balzaes läsning av och påverkan från skräckromantiken, se Krüger (1959) s. 16, 87. Balzaes beundran för Maturins *Melmoth the Wanderer* har påpekats i Lovecraft (1973) s. 32f; Kiely (1972) s. 189
41. Hugos *Han d'Island* behandlas i Killen (1915) s. 186-187.
42. *Léila* med dess blandning av spiritism och Lewis' *The Monk* behandlas i Killen (1915) s. 210.
43. Om *Château de Déserts* anknytning till Radelifles romaner se Killen (1915) s. 225.
44. Hur Sue var påverkad av t. ex. Maturin och Hoffmann påpekas av Louis Bory, se Bory (1962) s. 11. Den sociala tendensen i Sues romaner har påpekats av Bory (1962) s. 297-298. Om Sues politiska och sociala intresse se också Minor (1975) s. 113-119. Om romanernas mångskiftande karaktär jfr Svane (1984) s. 3.

45. Se t. ex. Eco (1967) s. 560.
46. Se Riffaterre (1966) s. 213-216 där begreppet 'super-reader' diskuteras. En översikt av läsarbegrepp hos olika forskare ges i Rimmon-Kenan (1983) s. 117-119.
47. För en genomgång av skräckromanens teman och motiv hänvisar jag främst till Garte (1927) och MacAndrew (1979)
48. Zacharias-Langhans (1968) s. 46. Om spänningens och skräckens ursprung i osäkerhet jfr också Railo (1927) s. 319-321.
49. Varulvmotivet tycks vara en relativt sen företeelse inom skräckromanen och förefaller under 1700- och 1800-talet främst förekomma i dramer, dikter och noveller. Om varulven inom folktro och i litteraturen se Summers (1933). Om varulven i litteraturen se särskilt "A Note on the Werewolf in Literature", ibid. s. 262-277.
50. Ett exempel på detta ur en senare mer välkänd skräckroman är då Mina i Bram Stokers *Dracula* (1896) blir biten av greve Dracula och känner hur hon själv riskerar att förvandlas till vampyr. Se Stoker (1962) s. 257, 259, 264, 294
51. Se Moers (1977) s. 139.
52. Om bundesromanen, eller ordensromanen, se Nylén (1924) s. 200-214.
53. Ett välkänt och tidigt exempel på en mer psykologiserad skildring av personlighetsklyvning finns i Fjodor Dostojevskijs *Dubbelgångaren* (1846). För en svensk översättning av romanen se Dostojevskij (1974)
54. Om det gotiska spökslottet i skräckromanen se Railo (1927) s. 7-13, 135-172.
55. Se Garte (1935) avsnittet A. "Ausdruckslandschaft" s. 20-83, då särskilt s. 20-21.
56. Hur miljöbeskrivningen är en del av karakteriseringen jfr MacAndrew (1979) s. 13-14, 109. Om uppdelningen i Tartarus och Elysium, dvs onda respektive goda miljöer se Garte (1935), Avsnitten om Tartarus s. 21-22 och Elysium s. 67-68.
57. Om hur personernas yttre korresponderar med deras inre i skräckromanen se MacAndrew (1979) s. 12, 24. För ett exempel på hur skurkens yttre speglar hans inre jfr beskrivningen av Montoni i Radcliffe (1973) I, s. 125.
Det har vad gäller de utländska romanerna varit omöjlig för mig att få tag i originalupplagan. Jag hänvisar därför ofta, som ovan, till en senare tillförlitlig upplaga som finns tillgänglig i Sverige.
58. Jfr MacAndrew (1979) s. 82. Jfr också Railos karakterisering av skurken i Railo (1927) s. 28-38.
59. Om hjälte- och hjältinggestalten i den gotiska romanen se Railo (1927) s. 283-298 samt även s. 38-43.
60. Om den onda kvinnan i den romantiska litteraturen se Kapitel IV. "La belle dame sans merci" i Praz (1951) s. 187-286. Några av de drag Praz funnit utmärker dessa onda kvinnogestalter är deras förödande skönhet, destruktiva kärlek, hämndlystnad och otyglade vrede.

61. Jfr Birkhead (1921) s. 42-45, där hon behandlar hur Ann Radcliffe bygger upp spänningen i sin roman *The Romance of the Forest* med hjälp av avbrott, parallellhandlingar etc.
62. Tompkins (u.å.) s. 262.
63. Se Railo (1927) s. 321 om betydelsen att skapa förväntningar hos läsaren.
64. Radcliffe (1973), I, s. 252.
65. Se exempelvis den scen i *The Castle of Otranto* där tjänsteflickan Bianca försöker berätta för Manfred och Frederic om hur hon sett en jättearm i rustning ovanför slottets huvudtrappa, Walpole (1930) s. 137-141.
66. Jfr Brauchli (1928) s. 128 om drömmars funktion. Se också avsnittet B, "Botschaften und bedeutungsgeladene Gegenstände" i Garte (1935) s. 84-121, då särskilt s. 88-92, 96, 100.
67. Shelley (1969) s. 58.
68. Jfr Thalmann (1923). s. 37-42, där hon behandlar nattskeenden i 1700-talets trivialroman.
69. Se t. ex. Cawelti (1976). s. 18.
70. Cawelti (1976) s. 19-20 samt Eco (1971) s. 245-252.
71. Se främst IV Interaktion von Text und Leser. B Antriebe der Konstitutionsaktivität, Iser (1976) s. 280-355.

3. DEN SVENSKA PUBLIKENS MÖTE MED SKRÄCK-ROMANTIKEN

1. Se t ex recension i *Journal för svensk litteratur* 1797, 3. häfte s. 152-154 resp. 9. häfte s. 536-541. Enligt Dahlgren (1866) spelades *Camilla eller de underjordiska hvalfven* på Munkbron 17 gånger mellan 29.5.1797 - 5.3.1799, på Operahuset 6 gånger mellan 5.5.1800 - 22.1.1801 och på Arsenalen 4 gånger mellan 6.4.1807 - 13.2.1809. Enligt Dahlgren (1866) spelades *Klosteroffren* på Arsenalen 17.12. 1797 - 31.1.1823 men hur många gånger den spelades under denna tid anges inte.
2. Enligt Dahlgren (1866) gick *Eleonora Rosalba eller ruinerna i Paluzzi* på Arsenalen mellan 28.11.1801 - 25.10.1802 men hur många gånger föreställningen spelades uppges inte. *Victor eller skogsbarnet* gick enligt ibid. 9 gånger på Arsenalen mellan 21.12.1803 - 27.4.1804 och på Operahuset 38 gånger mellan 11.1.1812 - 3.12.1832.
3. Annons om *Celina eller det hemlighetsfulla barnet* finns i *Dagligt Allehanda* 11.1.1803. Boken annonseras också i *Dagligt Allehanda* 25.4.1803, 2.5.1803, 21.6.1803 och 4.7.1803. *Slottet Grasville* annonseras i *Dagligt Allehanda* 12.5.1803, *Maria i Tornet* i *Stockholms-Posten* 24.10.1799 och *Det hemliga domsförbundet* i *Dagligt Allehanda* 21.5.1803 och 1.7.1803.

4. Radcliffes *Italienaren* annonseras bl.a. i *Dagligt Allehanda* 21.6.1803, 4.7.1803 och i *Stockholms-Posten* 27.6.1803, 9.7.1803; Schillers *Andeskådaren* i *Stockholms-Posten* 28.9.1798, 23.4.1799 och 22.7.1803; Ducray-Duminils *Victor eller skogsbarnet* i *Dagligt Allehanda* 1.7.1803 och i *Stockholms-Posten* 21.7.1803; Spiess' *Lilla Peter* i *Stockholms-Posten* 8.2.1799, 3.11.1798, 14.11.1798, 14.7.1803 och i *Dagligt Allehanda* 16.12.1800.
Också senare under 1800-talet utannonserar bokhandlarna titlar med skräckromantisk klang, så annonseras t.ex. *Det hemlighetsfulla slottet vid sjön, eller de osynlige* i *Aftonbladet* 11.9.1833; *Den blodiga nunnan. Spökelsehistoria af Lewis* i *Aftonbladet* 10.6.1834; *Bergslottet, eller den vandrande berganden på Speissare* i *Aftonbladet* 2.6.1834.
5. På Lindhs förlag utgavs enligt *Svensk bibliografi: 1700-1829 t. ex.* Ducray-Duminil, *Celina, eller det hemlighetsfulla barnet*, 1-6, Örebro 1802-03; A. Radcliffe, *Italienaren eller ruinerna vid Paluzzi*, Örebro 1803; S. Lee, *Mathilda eller de underjordiska hvalfven*, 1-4, Örebro 1806-07.
Enligt Johan Svedjedal var det senare J.P. Lundströms förlag i Jönköping som specialiserade sig på skräcklitteratur, Svedjedal (1987) s. 239, 242-245.
6. Margareta Björkman, litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, kommer i en kommande avhandling att utförligt behandla de tidiga svenska lånebiblioteken, då även Carl Behns bibliotek.
Min granskning av de tre första förteckningarna på totalt 563 volymer hos Behns lånebibliotek från 1793 är 275 tryckta på tyska, 147 på franska och 128 på svenska. Detta resultat överensstämmer också med Björkmans. Dessa tre tryckta förteckningar över boksortimentet från bibliotekets öppningsår 1793 behandlas i Björkman (1988). Det är emellertid som Björkman skriver svårt att exakt ange antalet kataloger hos Behn eftersom han fr.o.m. 1797 upphörde att numrera de förteckningar han låter trycka och började utge dem som lösa ark utan titelsida, se Björkman (1988) s. 13, not 1. Även i 1801 års katalog redovisar den tyska katalogen *Katalog über Carl Conr Behns Lese-Bibliothek*, något fler volymer än den svenska katalogen, *Catalog på Carl Conr Behns Lån-Bibliothek*(1801), 2631 volymer jämfört med 2097 i den svenska katalogen. Om Behns bibliotek jfr Carlander (1904) s. 363-364.
7. Jfr t.ex. Björk (1972) s. 63.
Om hur dålig kvaliteten på översättningar var så sent som på 1820-talet, se Lindströms redogörelse för översättningarna av Walter Scotts romaner i Lindström (1925) s. 108-110.
8. Det finns ännu ingen undersökning gjord om fördelningen av den utländska översatta litteraturen i början av 1800-talet. Mitt allmänna intryck vid undersökningar av lånebibliotekens sortiment, nyhetspressens bokannonser och tidningarnas bok-anmälningar är att tyska romaner dominerade den svenska

romanmarknaden. Samma antagande har Tideström gjort om läget kring 1830, se Tideström (1941) s. 47

9. Bennich-Björkman (1982) s. 124. Enligt Bennich-Björkman är den procentuella fördelningen av översatt prosafiktio 1830-1860 på de tre huvudspråken engelska, tyska och franska:

	1830-39	1840-49	1850-59
eng	20%	20%	40%
ty	44%	17%	17%
fra	18%	44%	27%

Det kan här också vara värt att jämföra Svedjedals undersökning angående den franska litteraturens fördelning i Svedjedal (1987) s. 27f samt not 34. Svedjedal har här kommit fram till något andra siffror men med ungefär samma fördelningsproportioner.

10. Se Sahlin (1989) s. 19.
11. Jfr Ankarcröna (1989) s. 48.
12. Om lånebiblioteken som vinstgivande företag se Svedjedal (1987) s. 39; Sahlin (1989) s. 39. Om lånebibliotekens utbredning, funktion, publik och litteraturutbud se Sahlin (1839) s. 38-43.
13. Behns försök att kräva in försvunna böcker behandlas av Björkman (1988) s. 18-30, 64-66. I *Dagligt Allehanda*, bilagan, 13.3.1807 efterlyser Behn t.ex. romanen *Die Nonne*. Andra exempel på efterlysningsannonser hittas t.ex. i *Dagligt Allehanda* 12.5.1795 och 5.6.1807.
14. Om Lafontaines popularitet jfr också Ljunggren (1881) s. 384 och Böök (1907) s. 475-477.
15. Se Behn *Catalog på Carl Conr. Behns Lån-Bibliothek* (1801). Här finns Lafontaines roman *Familjen von Halden* i 5 exemplar. Enligt Björkman finns här 148 volymer och 33 titlar av Lafontaine, vilket utgör 7,1% av fiktionsmaterialet på svenska. Se Björkman (1988) s. 51.
16. Jag har utifrån titlarna i Behns tyska katalog, *Katalog über Carl Conr. Behns Lese-Bibliothek* (1801), räknat till ca 170 volymer av skräck- och rövarromaner, vilket kan jämföras med 55 volymer av Lafontaine. I svenska katalogen från 1801 har jag räknat till ca 90 volymer av skräck- och rövarromaner och ca 75 volymer av Lafontaine.
17. I Behns tyska katalog från 1801 har *Die eisernen Jungfrau, eine Geister-Geschichte*, Prag 1797, nr 1101; *Die Männer der Finsterniss. Roman und kein roman, v Verfasser der Schwartzen Brüder*, Leipzig 1795, nr 1102; *Golifano, der irrende Dämon, ein Roman von Gottl. Bertrand*, Lüneburg 1804, nr 2573-74.

18. I Behns svenska katalog från 1801 har *Klostret Grasville*, Stockholm 1800, nr 888-90, 1587-89, 1590-92 (i franska katalogen har samma roman nr 675-677); *Midnattsklockan*, Stockholm 1802, nr 1631,1632; *Det hemliga Domsförbundet. Andehistoria utur de okändes handskrifter*, Stockholm 1802, nr 1720-21, 1722-23, 1724-25. I Behns franska katalog, *Catalogue de la Bibliotheque des livres a louer de Charles Conrad Behn*(1802) har *le Chateau de Duncan ou l'Homme invisible*, par Michel Téodore, Paris 1802, nr 1126-27; *Celina, ou l'Enfant de Mystère*, par le C Ducray-Dumenil, Paris 1803, nr 1227-32 (denna titel återfinns i den svenska katalogen från år 1801 och har här nummer 1800-02, 1803-05, 1806-08); *les Capucins ou le Secret du Cabinet noir, Histoire véritable*, 2 vol avec fig., Paris 1802, nr 1502-03, 1625-26. Här kan nämnas som en bekräftelse på Radcliffes popularitet i Sverige att under 1800-1806 översattes inte mindre än fem av Radcliffes romaner: *Adeline eller skogs-romanen*, Göteborg 1800, *Italienaren eller ruinerna vid Paluzzi*, Örebro 1803, *Julia eller de underjordiska hvalfven i slottet Mazzini*, Örebro 1804-05, *Röfvarslottet i Appenninska bergen*, Örebro 1805-06.
19. I den svenska katalogen från 1801 har *Adeline eller skogs-romanen*, 1800, nr 1204, 1205; *Italienaren eller ruinerna vid Paluzzi*, 1803, här nr 1915-16, 1917-18. Just *Italienaren* finns i tyska katalogen från 1801 med titeln *Ellen die Italienerin, oder die Wanderungen in den Ruinen von Paluzzi*, Leipzig 1803, nr 2186; i franska från 1802 och med titeln *l'Italien, ou le Confessional des Pénitents noir*, Paris 1800, nr 1610-13.
20. Lewis' roman *Munken* finns i svenska katalogen från 1801 i tre exemplar, nr 522-23, 524-25, 1535; i tyska katalogen från 1801 med titeln *Der Mönch* nr 700-02. Av Lewis utkom *Munken* i svensk översättning 1800-04 och sedan i ny upplaga 1874. Om Radcliffes och Lewis' popularitet se Böök (1907) s. 487.
21. Walpoles *The Castle of Otranto* finns i franska katalogen från 1802 på engelska, nr 286; i tyska katalogen från 1801 med titeln *Die Burg von Otranto eine gotische Geschichte*, Berlin 1794, nr 429.
22. I svenska katalogen har *Den hemliga domstolen, Sorge-spel, Drame i 5 acter*, 1795, nr 254; *Camilla, eller det underjordiska hvalfvet. Skådespel*, nr 2047, 2048, 2051.
23. Tykesson (1942) s. 138. Om tidens mest populära romaner se också Holm (1977) s. 320-326.
24. Se Märta Helena Reenstiernas dagbok 12.10.1801; 1.4 .1802 och 15.7.1802.
25. Ibid. 3.3.1801. Det är dock intressant att notera att det 27.6.1805 och 29.6.1805 finns en anteckning att dagboks författarinnan läst "Munken andra delen" respektive 4:de och sista delen. Efter den senare anteckningen får romanen omdömet "en ryslig Historia".
26. Romanen behandlas i Lindström (1925) s. 170-178.
27. Se *Swensk Literatur-Tidning* 16.3.1816, nr 11, recensionen N:o I "Smärre romaner af Friedrich Baron de la Motte Fouqué" och N:o II "Dödsförbundet. Roman av

- Friedrich Baron de la Motte Fouqué" s. 170. Denna recension har också anförts i Lindström (1925) s. 99-100.
28. *Argus. Den andre. Politisk, Litterär och Kommersiell Tidning*, nr 84, 9.11.1822 s. 336. Denna recension har också anförts i Andreae (1940) s. 80.
29. Om Scotts mottagande i Sverige se Lindström (1925) s. 99-142. Om det allmänna intresset för engelsk litteratur och då, vid sidan om Scott isynnerhet för Lord Byron och Thomas Moore, se Tideström (1941) s. 34-40.
30. Bokannons om Scott se t ex *Stockholms-Posten* 17.1.1825 och 28.1.1825 då *The Monastery, Kenilworth* och *Ivanhoe* annonseras av Wiborgs bokhandel. Se också recension av *Ivanhoe* i *Stockholms-Posten* 21.8.1823, *Kenilworth, Halidon Hill* recenserar i *Stockholms-Posten* 31.1.1825. Här kan också anföras massrecensionen av övervägande engelsk litteratur, då bl.a. Scott och Cooper [stavas här "Cowper"], i *Stockholms-Posten* 31.1.1826.
31. Se Westmans katalog *Katalog på Carl Westmans Lån-Bibliotek (fd) Behnska*(1824). Om den nyinförskaffade litteraturen se särskilt det odaterade häftet "Fortsättning af Swenska Catalogen". Av Scott finns totalt 30 titlar på svenska. I slutet på häftet har han också, tillsammans med författare som Cooper, Lord Byron och Irving, fått en egen avdelning där det tydligt framgår att Westman införskaffat mest av Scott.
32. Se "Smärre Witterhets-alster" i *Swenska Litteratur-föreningens Tidning* 18.12.1833, nr 51 s. 804. Lindströms påstående i Lindström (1925) s. 100 att Palmblad gör detta uttalande i sin recension av *Snapphanarne* i ovanstående tidningsnummer är således felaktigt. Ovanstående recension anføres också i Aspelin (1967) s. 49. Samma åsikt hade också framfört i recensionen av *Uno von Trassenberg* och *Ottar Trallings Lefnads-Målning* i *Swensk Literatur-Tidning*, 16.4.1814, nr 15. s. 228. Denna recension är osignerad men troligen skriven av Palmblad. Om detta se också Lindström (1925) s. 100.
33. Jfr Wiborgs katalog då främst *Förteckning på Swenska böcker som utlänas i A. Wiborgs Lån-Bibliothek*(1831). I "Förteckning på Swenska böcker" finns Radcliffes *Adeline eller Skogsrommen* nr 5-7; *Italienaren* nr 1059-61, *Julia eller de underjordiska hwalfven i slottet Mazzini* nr 1067- 68. Dessutom Lewis' *Munken* nr 1415; Ducray Duminils *Victor* nr 2537; Hoffmanns *Den hemliga gästen* nr 661. I "Förteckning på Utländska böcker" finns under "Englisch books" Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* nr 247-50. Under titeln "Livres Francaise" finns Ducray Duminils *Coelina* nr 611-16; *Victor* nr 4141-44. Under titeln "Deutsche Bücher" finns Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* nr 447-48; *Klein Zaches* nr 995; *Meister Floh* nr 1226. Under titeln "Romaner af Walter Scott" återfinns i Wiborgs katalog 26 titlar på svenska, därtill finns 36 titlar på engelska och 24 titlar på tyska.
34. Se Palmblads "Smärre Witterhets-alster" i *Swenska Litteratur-föreningens Tidning* 18.12.1833, nr 51

35. Lindström (1925) s. 99.
36. Om Scotts anknytning till den gotiska romanen jfr Böök (1907) s. 486; Wilt (1980) s. 101-102.
37. Jfr Lindström (1927) s. 151-152.
38. Strussenfeldt (1831) II, s. 83. Detta citat ingår också i ett citat ur romanen anført i Lindström (1925) s. 152.
39. Lindström (1925) s. 178.
40. Lundeqvist (1828) II, s. 132.
41. Om Scotts tillbakagång och Sues frammarsch på bokmarknaden se Tideström (1941) s. 32. Om mottagandet av Sue se bl.a. Lindström (1925) s. 275-297
42. Om tidens liberala och politiska litteraturkritik se Andreae (1940) s. 19-20.
43. Om Sue, Hugo och Dumas anknytning till skräckromantiken se Killen (1915) s. 186, 213-217, 222-223.
44. Mottagandet av Sues verk var till en början inte genomgående fördömande. Andreae redovisar hur Arfvidsson fördömde Sue medan Bergstedt och Theorell till en början var positiva till den franska romanen och Sues verk p.g.a deras politiska tendens, Andreae (1940) s. 149. Om Bergstedts tilltagande kritik mot Sue se ibid. s. 214, 226, 268.
45. Om Ridderstads Sue-imitation se Lindström (1925) s. 293-297.
46. Den utländska följtongsmaterialet i pressen behandlas i Oscarsson (1980) s. 117-134.
Ridderstads *Frenologen* gick i *Östgötha Correspondenten* 26.10.1844 - 17.5.1845 och Rydbergs *Wampyren* löpte i *Jönköpingsbladet* 7.3.1848 - 15.7.1848.
47. Se Lidner (1961) s. 95. Horace Engdahl har behandlat dikten och påpekat de skräckromantiska inslagen, Engdahl (1986) s. 112-125.
48. Dikten återfinns i Franzén (1867) s. 49-63.
49. Blanck (1918) s. 167
50. Dikten återfinns i Geijer (1924) s. 7-11.
51. Blanck (1918) s. 167.
52. Dikten återfinns i Geijer (1924) s. 12-20.
53. Blanck (1918) s. 186.
54. Om dateringen av *Karmola* se Lamm (1915) s. 96, 109.
55. Om berättarstrukturen i "Palatset" se Svedjedal (1987) s. 128-132.
56. Om dateringen av Stagnelius' skräckdramer se Böök (1919) s. 403-405.
Stagnelius' skräckdramer har behandlats av Louise Vinge, se Vinge (1986) s. 87-92. Om just *Glädjeflickan i Rom* som ett skräckdrama se Räftegård (1974).
57. Holmberg (1922) s. 28.
58. I 1839-års version av *Amorina* har Herman bytts ut mot Wilhelm.
59. Om hur de skräckromantiska inslagen parodieras i denna scen se Engdahl (1986) s. 204.

60. Begreppet efterromantik om perioden 1810-1870 används bl.a. i Schück (1985) där begreppet diskuteras på s. 1
61. Om bokmarknaden på 1830-1840-talet se Svedjedal (1987) s. 26-34. Ingrid Elam har konstaterat att också produktionen av versberättelser var störst under 1830-och 1840-talen, se Elam (1985) s. 17.
62. Hiertas utgivning och isynnerhet utnyttjande av paketpostsystemet på 1830-talet har främst behandlats av Bo Bennich-Björkman, se Bennich-Björkman (1983) s. 408-409; Bennich-Björkman (1988a) s. 8-26; Bennich-Björkman (1988b) s. 20-21.
63. Se t.ex. Björck (1972) s. 62; Gedin (1975) s. 68-69, 75.
64. Se Bennich-Björkman (1983) s. 410; Wendelius (1985) s. 7.
65. Se Hjelm-Milczyn (1983) s. 177-178.
66. Om Emilie Flygare-Carlén som marknadsförfattare se Kjellén (1932) s. 70-74; Oscarsson (1980) s. 139; Svedjedal (1987) s. 29.
67. Se Wendelius (1985) s. 7
68. Bennich-Björkman (1983) s. 410-411; Wendelius (1985) s. 7.

4. ROSEN PÅ TISTELÖN AV EMILIE FLYGARE-CARLÉN

Skräckromantik i svensk folklivsskildring

1. Svanberg (1980) s. 171
2. Schück (1985) s. 227f
3. Mortensen (1905) s. 332
4. Warburg (1918b) s. 284
5. Holmström (1918) t.ex. s. 122-124. Holmström lägger stor vikt vid barndomsmiljön betydelse för Emilie Flygare-Carléns författarskap, se t ex den inledande redogörelsen för västkustmiljön och familjens anknytning till den, Holmström (1918) s. 1- 61.
6. Mitchell (1980) s. 163-172, då särskilt s. 166-172.
7. Se i Kjellén (1932) s. 183-216. Här ingår avsnittet "Etnografisk och social realism" s. 200-216.
8. Lönnroths uppsats i *Kattegat-Skagerrak projektet* [Lönnroth 1983] är omtryckt i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1987:4 [Lönnroth 1987].
9. Lindström (1925) s. 254. Detta citat anförs också i Svedjedal (1987) s. 198
10. *Elgskyttearne* har karakteriserats som folklivsskildring i Holmqvist (1988) s. 123.
11. Se Svedjedahl (1987) s. 202-204 där *Läsning för folket* behandlas.
12. Se t. ex. Lönnroth (1983) s. 23-24 som motsvaras av Lönnroth (1987) s. 23.
13. Om detta se Flygare-Carlén (1878). s. 15. Se också Holmström (1918) s. 122-124; Kjellén (1932) s 200-202 (då särskilt not 1, s. 202).
14. Om uppdelningen i en manlig respektive kvinnlig sfär se Lönnroth (1983) s. 40-41 eller Lönnroth (1987) s. 33-34.

15. Sidhänvisningarna inom () hänvisar till Emilie Flygare- Carlén (1842).
16. Se t.ex. Svanberg (1980) s. 178 om hur Arnmans representerar heder och mänsklighet.
17. Jfr Kjellén (1932) s. 237.
18. Antons androgyna roll påpekas också i Lönnroth (1983) s. 40 eller Lönnroth (1987) s. 33.
19. Kjellén (1932) s. 254.
20. Ibid. s. 245.
21. Om det gotiska rummet se Garte (1935) s. 41-42.
22. Om uppdelningen i onda respektive god kvinnogestalter i den gotiska romanen jfr Stein (1983) s. 124.
23. Om arvsyndet som vanligt motiv se i den gotiska romanen se Punter (1980) s. 52-53; Wilt (1980) s. 29.
24. Dualismen i personteckningen har framhållits av Kjellén (1932) s. 218; Lönnroth (1983) s. 38 eller Lönnroth (1987) s. 32.
25. Lönnroth (1983) s. 41 eller Lönnroth (1987) s. 34.

5. GABRIELE MIMANSO OCH SVARTA HANDEN

Spänning och skräck i sensationsromanen

1. Se Öhman (1990) s. 11, Schück (1985) s. 155.
2. Öhman diskuterar termen 'äventyrsroman' i Öhman (1990) s. 27.
3. Svedjedal (1987) s. 277. *Gabrièle Mimanso* har också jämförts med den franska sensationsromanen i t.ex. Romberg (1975) s. 48; Kjellén (1932) s. 333; Schück (1985) s. 355. Också Lamm ser den som vår första sensationsroman efter fransk mönster men vill inte knyta den till Sues romaner, se Lamm (1931) s. 60.
4. Se Lindström (1925) s. 275-297.
5. Sensationsromanen mångstämmiga stil kan jämföras med det Bachtins kallar heteroglossia, se Bachtin (1981) s. 411.
6. Schück (1985) s. 155.
7. Böök (1916) s. 166.
8. Ibid s. 172.
9. Kjellén (1943)
10. Ahlenius (1934) s. 29-34; Aspelin (1979) s. 364-366; Vegesack (1978) s. 151-154.
11. Lamm (1931) s. 74-78.
12. Kjellén (1937) s. 215.
13. Svedjedal (1987) s. 271-305.
14. Romberg (1975) s. 32-38.
15. Öhman (1988); Öhman (1990). Se särskilt Öhmans analys av Ridderstads *Samvetet eller Stockholms-mysterier* i Öhman (1990) s. 59-107.

16. Se t.ex. Killen (1915) s. 222-223 där hon påpekar förbindelsen mellan Sues och Radcliffes romaner.
17. Svedjedal har i förbigående påpekat att Almqvists diskussion av medeltidspoesin röjer en förbindelse till riddar- och rövarromanen, Svedjedal (1987) s. 277.
18. Sidhänvisningarna markerade GM hänvisar till *Gabriële Mimanso* 1841-42 års upplaga, Almqvist (1841-42).
19. Se Svedjedal (1987) s. 275-276, 281; samt Vegesack (1978) s. 149-153.
20. Om 1840- och 1850-talets sensationsromaner skulle man som i *Litteraturens historia* (1987) använda termen "autentisk fiktion", dvs böcker som ger sig ut för att vara autentiska men där berättaren "diktat fritt på grundval av faktiska händelser eller hittat på fiktionsberättelser för sin publik". (*Litteraturens historia* (1987) s. 76)
21. Se Svedjedal (1987) s. 282. Crusenstolpe-kravallerna har behandlats i Johannesson (1987) s. 47-79.
22. Sidhänvisningar markerade SH hänvisar till *Svarta handen* 1848 år upplaga, se Ridderstad (1848).
23. Öhman (1990) s. 155.
24. Den tilltagande romantiseringen i *Gabriële Mimanso* påpekas i Böök (1916) s. 165; Svedjedal (1987) s. 285.
25. Se t. ex. beträffande *Gabriële Mimanso* Böök (1916) s. 172; Svedjedal (1987) s. 282-283. Beträffande Ridderstads *Samvetet eller Stockholms-mysterier* se Kjellén (1943)
26. Se Svedjedal (1987) s. 282-283, 299.
27. Björek (1970) s. 49.
28. Se Böök (1916) s. 165
29. Jfr också i GM III, s. 5 f.
30. Böök (1916) s. 167f.
31. Se Svedjedal (1987) s. 271.
32. Ibid. s. 288-290.
33. Den hämndlystna skurken i sensationsromanen kan jämföras med det Bachtin kallar "den initiativbenägna slumpen" i sin studie av den grekiska äventyrsromanen, Bachtin (1988) s. 23-24.
34. Sensationsromanen är en vad gäller intrigen så formaliserade genre att den kan jämföras med Ian Flemings James Bond- romaner. Se Umberto Eco's analys av intrigstrukturen i Eco (1971) s. 246.
35. Till grund för detta schema ligger ett urval svenska sensationromaner. En förteckning över dessa finns i Appendix 2.
36. Detta påpekas också i Svedjedal (1987) s. 304
37. Se GM II, s. 85, kapitelrubrik till kapitel 21; SH II, s. 94, kapitelrubrik till kapitel 7.
38. SH I, s. 143, kapitelrubrik till kapitel 12.

39. Se Svedjedal (1987) s. 291-294; Romberg (1975) s. 35.
40. Öhman (1988) s. 17
41. Se Ibid s. 19; Öhman (1990) s. 67
42. Öhman har ingående behandlat vilka egenskaper och värden hjälteparet respektive skurken är bärare av i *Svarta handen*, Öhman (1990) s. 157-172. Jfr också Svedjedals studie av motsättningen mellan skurken och hjälten i *Gabriële Mimanso*, Svedjedal (1987) s. 296-297.
43. Öhman (1990) s. 166.
44. Detta har också påpekats av Öhman och Svedjedal. Öhman kallar skurken, Vauvenard, i *Svarta handen* "intrigens motor", Öhman (1990) s. 154. Svedjedal ser skurken Ambrose Hyacinthe i *Gabriële Mimanso* som "den aktör som mest bidrar till att driva romanens handling framåt", Svedjedal (1987) s. 295.
45. Om Constantin i *Gabriële Mimanso* heter det "att han var det beständes vän".(GM I, s. 165)
46. Hur sensationsromanen förhåller sig till franska revolutionen har behandlats i Leffler (1989)
47. Romberg (1975) s. 33.
48. Bachtin (1988) s. 49-50.
49. Ibid. s. 47-48.

6. ROMANDEBATTEN OCH SKRÄCKROMANEN

Utvecklingen under 1800-talets senare hälft

1. Se Aspelin (1967) s. 14-21; Westling (1985) s. 209-238 (för termen idealrealism se särskilt s. 235-238.) Se också Öhman (1990) s. 35-38.
2. Johannesson (1980) s. 48-50; Ödman (1990) s. 43-55
3. Öhman (1990) s. 54
4. Se Wennerbergs recension av Emilie Flygare-Carléns *En natt vid Bullar-sjön*, *Frey* 1847 s. 183-187. Se också Kjellén (1932) s. 407-408.
5. Andreae (1940); Öhman (1990) s. 39-44, 49-50.
6. Se Theorells artikel "Hvad är en Historisk Roman?" i *Winter-bladet* nr 26, 25.6. 1844, s. 137.
7. Det osedliga innehållet i *Cousinerna* kritiserar i Rydqvists recension, *Swenska Litteratur-föreningens Tidning*, nr 4, 28.1.1835; Nils Arfvidssons recension, *Dagligt Allehanda*, Supplementblad Aftontidningen, nr 10, 6.2.1835. Om mottagandet av romanen se Nelson (1927) s. 183-194.
8. Se *Aftonbladet* 31.3.1835, rubrik: "Kusinerna' (Insändt)".

9. Se *Journal för Litteratur och Theater*, nr 220, 21.9.1811 s. 878f, rubrik: "Witterhet", recension av B. Freres *Den ståndaktige*. Recensionen återopas också i Lindström (1925) s. 99.
10. *Svenska Litteratur-föreningens Tidning*, nr 8, 20.2.1833. Denna recension anförs också i Aspelin (1967) s. 46. Aspelin anser att denna recension troligen är skriven av Atterbom.
11. *Aftonbladet* 20.7.1833, rubrik: "En läkares reflexioner öfver det fantastiska i litteraturen (ur Gazette medicale de Paris)".
12. Ibid.
13. Malmströms recension av *Kyrkoinviigningen i Hammarby. Roman af Emilie Flygare-Carlén, Frey 1841*, s. 96.
14. Ibid. s. 93.
15. Malmstöms recension av Emilie Flygare-Carléns *Enslingen på Johannis-skäret, Frey 1846*, s. 340, rubrik: "Original- Bibliothek i den sköna Litteraturen!..!"
16. *Aftonbladet* 17.10.1846, rubrik: "Några ord om romankritiken". Denna artikel, troligen skriven av Almqvist, behandlas också i Öhman (1990) s. 44-48
17. Tendensromanen eller "afsigts-roman" diskuteras bl.a. av Wistrand i "Några ord om den så kallade avsigtromanen", *Frey 1846* s. 353-363; i en recension av Emilie Flygare-Carléns *En natt vid Bullar-sjön, Dagligt Allehanda 29.4.1847*; samt i en mängd artiklar i *Aftonbladet* t.ex. 17.6.1847, 19.6.1847, 24.11.1853.
18. Om Det går an-striden se t.ex. Warburg (1908) (denna artikel är omtryckt i Warburg (1918a)); Hellsten (1951) s. 216-231; Erdman (1892) s. 192-201; Bergholm (1902) s. 218-243; Melberg (1978) s. 76-93.
19. Jfr Andreae (1940) s. 20-25.
20. Se t. ex. Öhman (1990) s. 35-38 om det idealrealistiska romanidealet. Se också Bergstedts recension av Ridderstads *Far och son, Aftonbladet 13.8.1853*. Ytterligare exempel på hur kritikerna vänder sig emot den franska romanen och framhåller den engelska som ideal, jfr recension av *Berättelser för fattiga och rika, Dagligt Allehanda 30.12.1847*. Samma hållning framkommer i en osignerad "Litteratur-öfversikt", *Aftonbladet 24.11.1853*, en osignerad recension av *Ett rykte av Emilie Flygare-Carlén, Örebro-tidningen 24.9.1850*. Den senare tillskrivs S.A. Hedlund i Kjellén (1932) s. 410, not 2.
21. Backman (1851) s. 2-4. Backman tycks emellertid vara tveksam till tidens betonande av tendens i romanen, Backman (1851) s. 16.
22. *Friskyttan* nr 1, 1855
23. Se Bergstedts artikel "Om den usla litteraturen" i *Tidskrift för litteratur 1851*, s. 367.
24. Ibid. s. 367.
25. *Aftonbladet 4.9.1851*, rubrik: "Om den usla Litteraturen".
26. *Aftonbladet 13.8.1853*, rubrik: "Litteratur. Far och Son". Artikeln behandlas också i Svanberg (1921) s. 100; Öhman (1990) s. 54-56

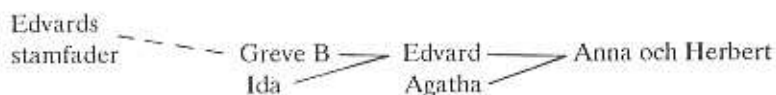
27. *Aftonbladet* 13.8. 1853, rubrik: "Litteratur. Far och Son".
28. Se Kjellén (1932) s. 407-408. Se isynnerhet Wennerbergs recension av *En natt vid Bullar-sjön*, Frey 1847 s. 183-187.
29. Jfr Bennich-Björkman (1988a) s. 57-59
30. Jfr Kjellén (1932) s. 416.
31. Flygare-Carlén (1860) I, "Hvarföre det blef 'Ett köpmanshus'" s. v-x.
32. Öhman (1990) s. 219
33. *Aftonbladet* 1.10.1853
34. *Aftonbladet* 8.2.1854, rubrik: "Småsaker. Ur ett bref till Landsorten."
35. Dansk och norsk litteratur recenseras i samlingsrecensioner, *Aftonbladet* 31.5.1865, 10.6.1865, 9.9.1865 och 30.12.1865. Enbart dansk litteratur recenseras i *Aftonbladet* 21.1.1865, 18.4.1865 och 15.4.1865 och enbart norsk litteratur recenseras i *Aftonbladet* 16.10.1865 och 16.12.1865. Dessutom recenseras svensk-finsk litteratur i *Aftonbladet* 6.2.1865 och 18.2.1865. Av detta är inte mycket prosafiktion men ändå anmäls lika många verk dansk och norsk prosafiktion som svensk. Av svensk prosalitteratur recenseras *Agatringen* av Hedvig von Numers, *Aftonbladet* 14.1.1865; *Ljungblomman* av Per Thomasson, *Aftonbladet* 10.6.1865; 2. uppl. av Rydbergs *Singoalla*, *Aftonbladet*, 32.9.1865; *Sixten Wirds Fantasi och verklighet*, *Aftonbladet*, 16.10.1865. Under samma år anmäls C. Andersens *Isländske Folkesager og Aeventyr*, *Aftonbladet* 21.1.1865; Ingemanns *Efterladte eventyr og fortellinger*, *Aftonbladet*, 18.4.1865; *Berättelser* av Camilla Colette, *Aftonbladet* 16.10.1865; *Skizzer från Norge*, *Aftonbladet*, 16.12.1865. Huruvida den senare ska räknas som prosafiktion eller reseberättelser är emellertid tveksamt.
36. Bonnier (1930) s. 144. I en not tillägger Bonniers att de enda betydande författarna under denna period var Snoilsky under 1860-talet samt Rydberg och Stindberg under 1870-talet.
37. Bonnier (1931) s. 9
38. Johannesson (1980), isynnerhet s. 61-98.
39. Se Bennich-Björkman (1983) s. 410. Jfr också Öhman redogörelse av fördelningen av litteraturutgivningen i *Svensk bokkatalog*, Öhman (1990) s. 220. Eric Johannesson har också visat hur familjetidskrifter som *Svenska familje-Journalen* och *Förr och Nu* föredrog korta berättelser framför längre följetonger som fiktionlitteratur, Johannesson (1985) s. 123
40. Se Wendelius (1980) s. 7
41. Se *Katalog öfver A Grönbergers lämbibliothek*(1855), där Radcliffes *Röfvarslottet i Appenniska bergen*, Balzacs *Blodshämnden*, Spindlers *Wampyren* och Févals *Midnattsvedergällningen* finns förtecknade. Poes *Mordet vid rue de Morgue* återfinns inte förrän i *Katalog öfver Grönbergers lämbibliothek*(1861), då under rubriken "Översättningar".
42. Tidigare utgiven på svenska med titeln *Parisiska mysterier* 1844.

43. Som exempel på detta kan nämnas att Viktor Rydbergs okända skräckromantiska ungdomsverk publicerades som tidningsföljetonger. Han debuterade med följetongen *Wampyren* som löpte i *Jönköpingsbladet* 7.3.1848 - 15.7.1848 och i slutet av 1850 respektive början av 1851 gick i de lika rafflande berättelserna *En äfventyr i finska skärgården* och *Positivspelarne* gick i *Jönköpingsbladet* 10.12.1850 - 31.12.1850 respektive 4.1.1851 - 7.6.1851. Rydbergs första upplaga av *Singoalla* publicerades i kalendern *Aurora. Toilette-kalender för 1858(1857)* tycks ha passerat ganska obemärkt. Inte förrän andra upplagan av verket kom i bokform år 1865 tycks *Singoalla* uppmärksammas av kulturskribenterna. Den senare recenserar i *Aftonbladet* 23.9.1865.
44. Knorring (1843) I, s. 84

7. HIN ONDES HUS AV AURORA LJUNGSTEDT

En svensk skräckroman

1. Se Lundgren (1943); Täckmark (1982-84); Leffler (1990)
2. Wendelius (1985) s. 22, 31-40
3. Wendelius (1985) s. 8; Täckmark (1982-84) s. 65
4. Ljungstedts som påverkad av Sue påpekas i Täckmark (1982-84) s. 65 och behandlas också i Wendelius (1985) s. 10-11, 13, 20-23, 47.
5. Ljungstedt hänvisar till Ann Radcliffe i ramberättelsen då berättaren under sina äventyr i huset känner sig som i en av Radcliffes romaner.
 "Min inbillingskraft, som slumrat under ifvern att finna utgången, vaknade nu med full styrka, och alla Radcliffes gamla romaner med dess slott och ruiner fulla af allt möjligt sattyg, såsom likkistor, skeletter, skramlande kedjor, jemmerrop, falluckor och underjordiska fängelser, defilerade förbi mitt sinne i en lång rysvärd rad." (Ljungstedt (1853) s. 42)
6. Motivet spökhuset eller det gotiska slottet i skräckromanen behandlas bl.a. i MacAndrew (1979) s. 48-49 och i Garte (1935) s. 38-40.
7. Sidhänvisningarna inom () hänvisar till Ljungstedt (1853).
8. Fragmentariska manuskript förekommer ofta i skräckromaner, jfr t. ex. Maturins roman *Mehnoth the Wanderer*(1892) I, s. 39, där ett av romanens många manuskript påbörjas.
9. Följande schema illustrerar släktskapsrelationerna mellan huvudpersonerna



10. Se Garte (1935) s. 41-42.
11. Jfr MacAndrew (1979) s. 11-12, där hon påpekar hur barnen straffas av sina föräldrars brott i den gotiska romanen.
12. Om upprepningarnas betydelse för skräckstämningen i den gotiska romanen se Morris (1985) s. 302-305.
13. Jfr hur slottet i Walpoles roman *The Castle of Otranto* har setts som romanens huvudperson i Nylén (1924) s. 42.
14. Incest-motivet i skräckromanen behandlas bl.a. i Morris (1985) s. 305 och MacAndrew (1979) s. 85-88.

8. VIKTOR RYDBERGS SINGOALLA

Skräckromantik i svensk sagodikt

1. Se Gerner (1931) s. 15.
2. Se Swanberg (1923) s. 2-4; Gerner (1931) s. 11-16
3. Rydberg (1848), *Jönköpingsbladet* nr 25, 24.3.1848. Berättelsen är också utgiven i bokform av Hans Lindström. Citatet återfinns här med moderniserad stavning, Lindström (1957) s. 48f.
4. Första upplagan av *Singoalla* publicerades i *Aurora. Toilette-kalender för 1858*. Eftersom tryckåret är 1857 har jag valt att kalla den 1857 års upplaga.
5. Gerner menar att *Ett äfventyr i finska skärgården* är det första verket som ger "en skynt av författarens politisk åskådning", Gerner (1931) s. 19. Han menar också att *Positivspelarne* inleder Rydbergs författarskap av "skräckromantik och rabulism" och är en "flammande tendensdikt", Gerner (1931) s. 22
6. Om "Korsaren" och "Oro" se Warburg (1900) II, s. 312-314. Om "Två i sadeln" och "Drömlif" se Warburg (1900) s. 342-346. Om omarbetningarna av "Två i sadeln" och "Drömlif" jfr också Löwendahl (1960) s. 57-60.
7. Nelson (1919), särskilt s. 21-25.
8. Lindberger (1938) I, s. 136.
9. Gerner (1931) s. 139
10. Gerner (1931) s. 139. Se också Warburg (1900) I, s. 390, där han karakteriserar *Singoalla* "denna romantiska dikt".
11. Lagerroth (1977) s. 87.
12. Lagerroth (1977) s. 102-103.
13. Brev till Borchsenius, anfört i Warburg (1900) I, s. 409. Detta brev citeras även i Lagerroth (1977) s. 102.
14. Lagerroth (1977) s. 100
15. Om miljökildringens betydelse för personkarakteristiken och som stämningsskapande inslag i Rydbergs historiska romaner se Büsow (1929) s. 72-83.
16. Swanberg (1923) s. 53.

17. Sidhänvisningar inom () hänvisar till Rydberg (1857)
18. Svanberg (1923) s. 127.
19. Om Singoalla som representant för natur och hedendom se t.ex. Nelson (1919) s. 21-23.
20. Jfr Svanberg (1923) s. 146 där han jämför *Singoalla* med Esmeralda i Hugos *Ringaren i Notre Dame*.
21. Om motsättningen hedendom - kristendom, natur - kultur, västerländskt - österländskt se Lagerroth (1977) s. 96.
22. Ibid s. 96.
23. Om påverkan från Gautiers vampyrskildring, se Svanberg (1923) s. 83-88. Om hur Gemer tolkat Erlands och Singoallas blodblandningsrit som "en på 'Platons idélära' grundad uppfattning om äktenskapet" se Gemer (1931) s. 163f.
24. Se Rydberg (1894) s. 191.
25. Om barnets skönhet och attraktionskraft på Erland se Svanberg (1923) s. 76-79. Om Rydberg som efebens diktare se uppsatsen "Efebens nyklassiska diktare", Vetterlund (1914) s. 121-138. Vetterlunds uppsats är omtryckt i Vetterlund (1920) s. 169-224
26. Svanberg (1923) s. 128.
27. Ibid s. 147. Svanberg behandlar zigenarna och pestskildringen i *Singoalla*, ibid. s. 147-155, samt verklighetsbakgrunden till Rydbergs pestskildring, ibid. s. 155-159.
28. Se ibid. s. 153. Svanbergs tolkning har också kritiserats i Gemer (1931) s. 143.
29. Se Gemer (1931) s. 193.
30. Se t. ex. Gemer (1931) s. 126-134, 137-139, 143; Svanberg (1923) s. 53-54, 58-59, 70-73, 141-147. Om påverkan från Walter Scott jfr Holmberg (1924) s. 123-124.
31. Nelson (1919); Svanberg (1923) s. 52.
32. Hur Erlands kärlek till Singoalla blir något hotande för honom se Vetterlund (1914) s. 85. Vetterlunds uppsats om Rydberg har också publicerat i Vetterlund (1920) och här hänvisas till s. 172-173.
33. Om hur Rydbergs göticism framträder i denna scen se Gemer (1931) s. 158.
34. Detta har också påpekats i Warburg (1900) I, s. 397.
35. Gemer har också jämfört *Singoalla* med Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* och påpekat att Rydbergs verk skiljer sig från Hoffmanns genom ett fast nyktert berättarperspektiv, Gemer (1931) s. 126.
36. Rydberg (1865) förord
37. Ibid.
38. Ibid.
39. Om Rydbergs germanska studie se Naumann (1986) s. 89
40. Rydberg (1894), förord "Till Albert Bonnier"
41. Vetterlund (1914) s. 103-121 eller Vetterlund (1920) s. 190-207; Svanberg (1923) s. 178-192

42. Om hur den ideologiska tendensen förstärks i andra upplagan se Svanberg (1923) s. 179-189.
43. Se t.ex. Vetterlund (1914) s. 105-106 eller Vetterlund (1920) s. 192-193; Svanberg (1923) s. 189
44. Rydberg (1857) s. 22 respektive Rydberg (1865) s. 5
45. Rydberg (1857) s. 22 respektive Rydberg (1865) s. 5
46. Rydberg (1865) s. 4 respektive Rydberg (1876) s. 7
47. Rydberg (1865) s. 36 respektive Rydberg (1876) s. 49
48. Rydberg (1865) s. 52 respektive Rydberg (1876) s. 70
49. Rydberg (1857) s. 87-88 samt Rydberg (1865) s. 61 respektive Rydberg (1876) s. 70
50. För en närmare redogörelse för detta se Vetterlund (1914) s. 109-114 eller Vetterlund (1920) s. 196-201; Svanberg (1923) s. 190-191
51. Rydberg (1894) s. 73
52. Ibid s. 72
53. Se Vetterlund (1914) s. 114-117 eller Vetterlund (1920) s. 201-204
54. Rydberg (1894) s. 210

9. HERR ARNES PENNINGAR AV SELMA LAGERLÖF

Vår första thriller?

1. Printz-Påhlsson (1964); Printz-Påhlsson (1965). Denna uppsats har publicerats i reviderad och förkortad version i Printz-Påhlsson (1971). Romanpersonen Falander i *Röda rummet* har också jämförts med den gotiska romanens skurk, Johannesson (1971) s. 191; Printz-Påhlsson (1965) s. 27.
2. Se t. ex. Lindström (1952) s. 204-259. Se också Holm (1957) s. 104-116.
3. Lindström (1952) s. 254; Holm (1957) s. 100-116; Brandell (1950) s. 205-206. Enligt Brandell spekulerade Strindberg någon gång över om han kunde vara en inkarnation av Poe, Brandell (1950) s. 110.
4. Ola Hanssons essä "Edgar Allan Poe" finns i Hansson (1921) s. 11-87.
5. Hanssons fatalistiska grundsyn och psykologiska intresse i *Sensitiva amorosa* och *Paria* behandlas i Holm (1957) s. 11-73.
6. Se Lindström (1952) t.ex. "Inledningen" s. 14
7. Lindström (1952) s. 292
8. Om vampyrmotivet jfr ibid. s. 291-293. Dubbelgångarmotivet i *Till Damaskus* behandlas i Brandell (1950) s. 233-235.
9. Strindbergs novell "Tschandala" har bl.a. behandlats i Lindström (1952) s. 198-202.
10. För en närmare utredning av detta se Leffler (1984)
11. Lagerroth (1963) s. 275-279.

12. Bonnier (1956) s. 150-151. Detta återges i Weidel (1960) s. 78; Weidel (1964) s. 222.
13. Bonnier (1956) s. 151, not 1. Detta behandlas också i Weidel (1960) s. 78-79; Weidel (1964) s. 222; Green (1977) s. 3; Afzelius (1973) s. 69. (Afzelius (1973) har tidigare varit tryckt som Afzelius (1963), här hänvisas till s. 162).
14. Bonnier kallar den "ett av hennes mästerverk", Bonnier (1956) s. 150. Bonnier redogör också för framgången med utgivningen, Bonnier (1956) s. 151. Bonniers uttalande refereras också i t.ex. Weidel (1960) s. 78.
15. *Stockholms-Tidningen* 19.10.1933. Denna intervju har uppmärksamats i Weidel (1960) s. 71; Weidel (1964) s. 208-209.
16. Om tillkomsthistorien se t.ex. Weidel (1960) s. 71-84; Weidel (1964) s. 208-224; Lagerroth (1963) s. 275-279.
17. Se t. ex. Afzelius (1963) s. 162-163 eller Afzelius (1973) s. 69-76.
18. Kranz (1931) s. 21-22; Eliasson (1951) s. 59-86; Weidel (1960); Weidel (1964); Abrahamson (1961) s. 1-50; Lagerroth (1963); Vessby (1964) s. 116-125; Afzelius (1963) eller Afzelius (1973).
19. Green (1977) s. 21.
20. Abrahamsson (1961) s. 26.
21. Vessby (1964) s. 124
22. Vinge (1966) s. 111-113.
23. Weidel (1964) s. 237-243; Lagerroth (1963) s. 288-292; Vinge (1966) s. 116-122.
24. Register (1979)
25. Weidel (1964) s. 227-235; Weidel (1960)
26. Vinge (1966).
27. Green (1977).
28. Vinge (1966) s. 112.
29. Hur vissa repliker upprepas i berättelsen se Green (1977) s. 20.
30. Weidel (1964) s. 224.
31. Se Vinge (1966) s. 111-113. Det arkaiserade ordvalet och den ålderdomliga syntaxen påpekas också i Green (1977) s. 22.
32. Om hur djur i folktron tilldelas en övernaturlig förmåga att uppfatta sådant som är fördolt för människor se Weidel (1964) s. 227
33. Sidhänvisningen inom () hänvisar till Lagerlöf (1903)
34. Se t.ex. Lagerroth (1963) s. 288-292; Vinge (1966) s. 116-122.
35. Se Weidel (1964) s. 235.
36. Weidel har också sett Torarins spöksyn som en centralscen i berättelsen, se Weidel (1964) s. 228.
37. Om gengångares traditionella kännetecken enligt folktron se Weidel (1964) s. 230.

38. Torarins funktion som berättare eller mellanlänk mellan berättelsen och läsaren har påpekats i Weidel (1964) s. 226. Detta har också anförts i Vinge (1966) s. 110.
39. Jfr t.ex. Lagerroth (1963) s. 291; Weidel (1964) s. 232-235.
40. Jfr Weidel (1960) s. 91. Jfr också Afzelius (1963) s. 160-161 eller Afzelius (1973) s. 67 där han diskuterar hur detta strider mot folkliga föreställningar om gengångare.
41. Se Weidel (1960) s. 93; Weidel (1964) s. 244-246; Lagerroth (1963) s. 281; Vinge (1960) s. 122- 124; Afzelius (1963) s. 162 eller Afzelius (1973) s. 68f; Toijer-Nilsson(1954) s. 197.
42. Om Herr Arnes penningar och legendgenren se Weidel (1964) s. 243-245. Jfr också Lagerroth (1963) s. 282; Toijer-Nilsson (1954) s. 197.
43. Weidel (1964) s. 225.
44. Lagerroth har också jämfört sir Archie med Dr Jekyll och Mr Hyde, Lagerroth (1963) s. 288.
45. Weidel (1964) s. 238.

Appendix 1

Min genrebekrivning i kapitel 2 baseras på följande skräckromaner:

d'Arlingcourt, Vicomte,	<i>Les solitaire</i> (1821)
Balzac, Honoré:	<i>Le centenaire ou les deux Beringheld</i> (1822)
Beckford, William,	<i>History of the Caliph Vathek</i> (1786)
Ducray-Duminil, Francois,	<i>Victor ou l'Enfant des Foret</i> (1796)
	<i>Coelina ou l'Entant du Mystère</i> (1798)
	<i>Paul ou la Ferme Abandonnée</i> (1799)
Hoffmann, E T A,	<i>Die Elixire des Teufels</i> (1816)
Hugo, Victor,	<i>Notre Dame de Paris</i> (1831)
Lewis, Matthew,	<i>The Monk</i> (1795)
Maturin, Charles,	<i>Melmoth the Wanderer</i> (1820)
Polidori, Dr John,	<i>The Vampire</i> (1819)
Radcliffe, Ann,	<i>The Italian</i> (1797)
	<i>The Romance of the Forest</i> (1792)
	<i>The Mysteries of Udolpho</i> (1794)
Shelley, Mary,	<i>Frankenstein</i> (1818)
Schiller, Friedrich,	<i>Der Geisterseher</i> (1789)
Spieß, Christian,	<i>Petermännchen</i> (1791-92)

Sue, Eugéne,	<i>Les Mystères de Paris</i> (1842-43)
	<i>Juif Errant</i> (1841-45)
Tieck, Ludwick,	<i>Abdallah</i> (1795)
Walpole, Horace,	<i>The Castle of Otranto</i> (1764)
Vulpus, Christian,	<i>Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptman</i> (1798)
Wächter, Leonhard, *	<i>Männerschwur und Weibetreue</i> (1785- 86)

* Wächter är mer känd under psuedonymen Veit Weber. Hans verk bör snarare karakteriseras som läsdramer än romaner men brukar i arbeten om den tyska skräckromantiken behandlas som romaner.

Appendix 2

Följande romaner ligger till grund för analysen av grundelementen i den svenska sensationsromanens huvudintrig:

Almqvist, Carl Jonas Love,	<i>Gabriële Mimanso</i> (1841-42) <i>Smaragdbruden</i> (1845)
Bjursten, Herman,	<i>Egoismen</i> (1852) <i>Gyltas grotta</i> (1853) <i>Ödets lekar</i> (1850) <i>Överste Stobée eller holsteinska partiet under frihetstiden</i> (1854)
Blanche, August	<i>Wälnaden</i> (1847)
Kiellman-Göransson, Julius Axel,	<i>Abednego, en folkungaättling i det nittonde århundrandet</i> (1844-48) <i>Trollets son</i> (1848)
Ridderstad, Carl Fredrik,	<i>Drabanten</i> (1849-50) <i>Drottning Lovisa Ulrikas hov</i> (1854-56) <i>Far och son</i> (1852-53) <i>Fursten</i> (1852) <i>Samvetet eller Stockholms- mysterier</i> (1851) <i>Svarta handen</i> (1842)

LITTERATUR

OTRYCKT MATERIAL

Stockholm, Kungliga Biblioteket

Svensk bibliografi: 1700-1829 SB 17, (Kungliga biblioteket databas)

Stockholm, Kungliga Biblioteket Avdelning för okatalogiserat

- [Behn], *Catalog på Carl Conr Behns Lån-Bibliothek öppnadt år 1793*. Första delen. Innehållande Svenska och danska böcker. Stockholm 1801.
- *Katalog über Carl Conr Behns Lese-Bibliothek*. Geöffnet Jahr 1793. Zweyter Theil. Enthält Deutsche, Lateinische und Holländische Bücher. Stockholm 1801.
- *Catalogue de la Bibliotheque des livres a louer de Charles Conrad Behn, établié dans le cours de l'année 1793 contenant des livres Francois, l'Anglois et Italiques*. Troisième Partie. Stockholm 1802.
- [Grönberger] *Katalog öfver A Grönbergers lån-bibliothek i Stockholm* 1855
- *Katalog öfver A Grönbergers lån-bibliothek i Stockholm* 1861
- [Westman], *Katalog på Carl Westmans Lån-Bibliothek (fd) Behnska*. Öppnadt 1793. Svenska och danska böcker. Stockholm 1824.
- "Fortsättning af Svenska Catalogen". Jodaterat häfte/
- [Wiborg], *Förteckning på Svenska böcker som utlånas i A. Wiborgs Lån-Bibliothek*, 1831.
- *Förteckning på utländska böcker som utlånas i A. Wiborgs Lån-bibliothek*, 1831.

Stockholm, Nordiska muséet Handskriftsavdelningen

Reenstierna, Märta Helena, Dagbok 1801-1805. Biblioteket, Nordiska muséet.

Lunds univeritet. Litteraturvetenskapliga institutionen

Vinge, Louise, Skräck och fasa hos Stagnelius, i "Den kända människan", Litteraturvetenskapliga institutionens bidrag till Humanistdagarna i Lund 11-12 april, 1986, s. 85-95.

TRYCKT MATERIAL

- Abrahamson, Gunnel, Den muntliga traditionen om mordet på solbergaprästen herr Arne och Selma Lagerlöfs novell "Herr Arnes penningar"; i *Svenska landsmål och svenskt folkliv*, Årg 84, 1961, s. 1-50.
- Addison, Agnes, *Romanticism and the Gothic Revival*, Richard R. Smith, New York 1938.
- Aftonbladet* 1833, 1834, 1835, 1846, 1847, 1851, 1853, 1854, 1859, 1865
- Afzelius, Nils, Herr Arnes penningar varar ännu; i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, 1963, s. 155-168
- Herr Arnes penningar varar ännu; i förf:s *Selma Lagerlöf - den förargelseväckande*, 2. uppl., Lund 1973, s. 58-76.
- Ahlenius, Holger, *Arbetaren i svensk diktning*, Stockholm 1934, (Nordstedts lilla bibliotek)
- Almqvist, Carl, Jonas Love, Amorina. Den förryckta frökens lefnadslopp och sällsynta bedrifter, i *Samlade skrifter*. Första fullständiga upplagan, med inledning, varianter och anmärkningar. Under redaktion av Fredrik Böök. D. 3. Utgivna av Josua Mjöberg, Stockholm 1921, s. 73-454.
- Palatset, i *Samlade skrifter*. Första fullständiga upplagan, med inledning, varianter och anmärkningar. Under redaktion av Fredrik Böök. D. 8. Törnrosens bok. Band VIII-X. Utgivna av Algot Werin, Stockholm 1921, s. 153-203.
- [--] *Gabriële Mimanso. Sista mordförsöket emot konung Ludvig Filip i Frankrike, hösten 1840*. Roman af författaren till Törnrosens bok, I-III. Tryckt hos L.J. Hjerta. Stockholm 1841-42.
- Andrae, Daniel, *Liberal litteraturkritik. J.P. Theorell. C.F. Bergstedt*, Stockholm 1940. /Diss./
- Ankarcrona, Anita, *Bud på böcker. Bokauktioner i Stockholm 1782-1801*. Traditionen-böckerna-publiken, Edsbruk 1989. /Diss. Stockholm/
- Arfvidsson, Nils, recension av Cousinerna, i *Dagligt Allehanda*, Supplementblad Aftontidningen, nr 10, 6.2.1835.
- Argus. Den andre. Politisk, Litterär och Kommersiell Tidning*, 1822.
- Aspelin, Kurt, "Dokumentarism" i Gabriële Mimanso, i förf:s "*Det europeiska missnöjet. Samhällsanalys och historiespekulation. Studier i C. J. L. Almqvists författarskap åren kring 1840*". D. 1., Stockholm 1979, s. 364-366.
- *Poesi och verklighet. Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt*, I, Lund 1967 /Diss. Göteborg/
- *Poesi och verklighet. 1830-talets liberala litteraturkritik och den boryerliga realismens problem*, II, Stockholm 1977.
- Bachtin, Mikail, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin 1981.

- *Det dialogiska ordet*, Översättning Johan Öberg, Bokförlaget Antrophos, Uddevalla 1988.
- Backman, C. J., *Om Romanen*. Afhandling med vidtberömda Philos. Facultetens tillstånd under insecende af Magister Pehr Dan. Amad. Atterbom, Uppsala 1851.
- Baker, Ernest, *The History of the English Novel*, V, The Novel of Sentiment and the Gothic Romance. Witherby, London 1934.
- Beaujean, Marion, *Der Trivialroman im ausgehen den 18. Jahrhundert*, H. Bouvier u. Co, Verlag, Bonn 1962, /Diss./
- Bennich-Björkman, Bo, se Björkman, Bo Bennich-
- Bergholm, A.H.; *Studier öfver C.J.L. Almqvist*, Helsingfors 1902 /Diss./
- Bergstedt, Carl, Fredrik, Om den usla litteraturen; i *Tidskrift för litteratur* 1851, s. 366-380
- recension av Ridderstads Far och son, i *Aftonbladet* 13.8.1853.
- Birkhead, Edith, *The Tale of Terror. A study of the Gothic Romance*, Constable & Company Ltd, London 1921.
- Björsten, Herman, *Gyllas grotta*. Romantisk skildring från medeltiden, I-III, Beckman, Stockholm 1853. [Romanen först tryckt som *Den Fridlöse* i *Jönköpingsbladet* 5.8.1848 - 31.3.1849]
- Björck, Staffan, Den första svenska bokfloden. Om 1800-talets romanserier och lånbibliotek, i *Studiekamraten* 1972:4-5, s. 61-66.
- *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, 6. uppl., Stockholm 1970.
- Björckman, Bo Bennich-, Förutsättningar för kort fiktionsprosa på den litterära marknaden i Sverige 1850-1914, i [Akte fra den XIV studiekonference for skandinavisk litteratur i Odense 1982] *Kortprosa i Norden. Fra H. C. Andersens eventyr til den moderne novelle*. Odense universitetsforlag 1983, s. 407-411.
- Recension av Sten Torgerson "Översättningar till svenska av skönlitterär prosa 1866-1870, 1896-1900, 1926-1930, i *Sammlaren* 1982 (tr. 1983), s. 123-128.
- Fiktionskanaler i svenskt 1800-tal. En studie i spridningssystemet för romanutgivning 1830-1860, i *Litteratur och samhälle, Meddelande från Avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala*, årg 24, 1988:1-2 [cit Bennich- Björckman 1988a]
- Romanbiblioteken, i *Den svenska litteraturen*, III, Det liberala genombrottet, avsnitt "Liberalismens tidsålder - en periodöversikt", Bonniers, Stockholm 1988, s. 20-24. [cit Bennich-Björckman 1988b]
- Björckman, Margareta, *Carl Conrad Behns lånbibliotek 1793-1809*, seminarieuppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, avdelning för litteratursociologi, Uppsala universitet. [Uppsatsen ventilerades på seminarium den 13. oktober 1988]
- Blanck, Anton, *Geijers götiska diktning*, Uppsala 1918
- Bolander, Sophie, *Johan Gyllenstjerna eller kärlek och politik*. Romantiserade skildringar från Fredrik 1:s tid af S-e-der, I-II, Bonniers förlag, Stockholm 1862.

- Bonnier, Karl Otto, *Bonniers en bokhandlarefamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet*, III, Adolf Bonnier och hans broder, 2, 1850-, 1860- och 1870-talen, Stockholm 1930
- *Bonniers en bokhandlarefamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet*, IV Albert Bonnier. Mannen och förlagsfirman under 1880- och 1890-talen, Stockholm 1931.
- *Bonniers en bokhandlarefamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet*, V, Firman Albert Bonnier, Stockholm 1956.
- Bory, Jean-Louis, *Eugène Süe. Le roi de roman populaire*, Hachette, Paris 1962.
- Brandell, Gunnar, *Strindbergs infernokris*, Stockholm 1950.
- Brauchli, Jakob, *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekanntenen Bücher. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksliteratur*, Zürich 1928 /Diss./
- Burke, Edmund, *A Philophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed with an introduction and notes by J.T. Boulton, Routledge and Kegan Paul. London 1958.
- Büssow, Hermann, *Viktor Rydbergs historiske Romane. Ein Beitrag zur schwedischen Literaturgeschichte des XIX Jahrhunderts*, Geifwald 1929, /Diss./
- Böök, Fredrik, Almqvist och lånebiblioteksromanerna; i *Til Gerhard Gran 9. december 1916, fra venner og elever*, Kristiania 1916.
- *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm 1919.
- *Romanen och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*, Stockholm 1907./Diss./
- Carlander, C.M., *Svenska bibliotek och ex-libris*, Del I, Andra omarbetade och utökade upplagan med 50 illustrationer, Stockholm 1904.
- Carlén, Emilie Flygare-, *Ett köpmanshus i skärgården*, I-II Adolf Bonnier, Stockholm 1860. [Ett köpmanshus i skärgården publicerades först i *Aftonbladet* 3.1-20.6.1859]
- *Minnen af svenskt författarlif 1840-1860*. Upptecknade af Emilie Flygare Carlén, Senare delen, Stockholm 1878.
- *Rosen på Tistelön*. Berättelse från skärgården af Emilie Carlén, I-II, Tryckt hos N.H. Thomson, Stockholm 1842.
- Cawelti, John, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press. Chicago & London 1976.
- Dagligt Allehanda* 1795, 1800, 1803, 1807, 1835, 1847.
- Dahlgren, F.A., *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms teatrar 1737-1863 och kongl. Teatrarnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866.
- Dostojevskij, Fjodor, *Dubbelgångaren*(1846), övers. E. von Sabsay & C. Sterzel, Stockholm 1974 /Ryska klassiker, Tidens förlag/
- Eco, Umberto, Berättarstrukturerna hos Ian Fleming, i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen* valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Stockholm 1971, s. 230-268.

- Rhetoric and ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*; i *International Social Science Journal*, Volume XIX, 967:4, s. 551-569.
- Elam, Ingrid, Dystra slott och isande skrin, i *Den svenska litteraturen*, II, Upplysning och romantik 1718-1830, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Bonnier, Stockholm 1988, s. 178-179
- "...i kärleken blott hjelte". *Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820-1850*, Göteborg 1985, (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 13) /Diss./
- Eliasson, Erik, Selma Lagerlöf och folkdiktningen. Några anteckningar; i *Samlaren* 1951, s 50-86.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*. Stockholm 1986.
- Erdman, Nils, *August Blanche och hans samtid*, Stockholm 1892.
- Flygare-Carlén, Emilie - se Carlén, Emilie Flygare-
- Franzén, Frans, Michaël, *Samlade dikter*, I, Örebro 1867.
- Frey. *Tidskrift för vetenskap och konst* 1841, 1846, 1847
- Friskytten* 1855
- Garte, Hansjörg, *Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans in 18. Jahrhundert von Walpoles "Castle of Otranto" bis Jean Pauls "Titan"*, Leipzig 1935. /Diss./
- Gedin, Per, *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid*, Stockholm 1975.
- Geijer, Erik Gustaf, *Samlade skrifter*, Ny ökad upplaga ordnad i tidsföljd. Genomsedd av Johan Landquist, II, Skaldestycken - Tal och avhandlingar, 1817-1819, Stockholm 1924
- Gemer, Paul, *Viktor Rydbergs ungdomsdiktning*, Stockholm 1931, /Diss. Lund/
- Green, Brita, Selma Lagerlöf: Herr Arnes penningar; i *Studies in Swedish Literature*, 9, University of Hull 1977.
- Hansson, Ola, *Ola Hansson. Samlade skrifter*, X, Tolkare och siare, Stockholm 1921.
- Hellsten, Stig, *Kyrklig och radikal äktenskapsuppfattning i striden kring C.J.L. Almqvists "Det går an"*, Uppsala 1951.
- Hirn, Yrjö, *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet*, Helsingfors 1941.
- Hjelm-Milczyn, Greta, se Milczyn, Greta Hjelm-
- Hoffmann, E.T.A., *Die Elixire des Teufels. Nachgelasene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners.* (1816), herausgegeben von E.T.A. Hoffmann, Leipzig u.å.
- Holm, Birgitta, "Trivialroman på 1800-talet", i *Författarnas litteraturhistoria*, I, red. L. Ardelius & G. Rydström. Författarförlaget, Stockholm 1977. s. 314-329
- Holm, Ingvar, *Ola Hansson. En studie i åttiotalsromantik*. Gleerups, Malmö 1957.
- Holmberg, Olle, *C.J.L. Almqvist från Amorina till Colombine*, Stockholm 1922 /Diss./
- Walter Scott och vi; i förf:s *Litterärt*, Stockholm 1924, s. 113-126

- Holmqvist, Bengt, Runeberg och romantiken i Finland, i *Den svenska litteraturen*, III, De liberala genombrotten. Red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Bonnier, Stockholm 1988, s. 113-139
- Holmström, Maria, *Emilie Flygare-Carlén. Västkustromanens rykbara författarinna*, Stockholm 1918.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesers. Theorie ästhetischer Wirkung*. Wilhelm Fink Verlag, München 1976.
- Johannesson, Eric, Identitetsproblemet i Röda rummet; i *Perspektiv på Röda rummet. Dokument och studier samlade av Erland och Ulla-Britta Lagerroth*, Rabén & Sjögren, Uddevalla 1971, s. 181-195.
- *Den läsande familjen. Familjetidskriften i Sverige 1850-1880*. Stockholm 1980, (Nordiska museets Handlingar 96) /Diss. Uppsala/
- Johannesson, Kurt, Det fria ordets makt; i *Heroer på offentlighetens scen. Politiker och publicister i Sverige 1809 - 1914* [av] Kurt Johannesson [m. fl.] Stockholm 1987, s. 47-79.
- Journal för Litteraturen och Theatern* 1811
- Journal för svensk litteratur* 1797
- Jönköpingsbladet* 1848, 1849, 1850, 1851
- Kenan, Shlomith Rimmon-, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London & New York 1983.
- Kiely, Robert, *The Romantic Novel in England*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1972.
- Killen, Alice, *Le Roman "terrifiant" ou roman "noir" de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature Française jusqu'en 1840*, Paris 1915.
- Kjellén, Alf, *Emilie Flygare-Carlén. En litteraturhistorisk studie*, Stockholm 1932. /Diss./
- *Sociala idéer och motiv hos svenska författare under 1830- och 1840-talen*, Första delen till omkring 1844, Stockholm 1937.
- Ridderstads Stockholms-mysterier. En social roman från Oscar I:s tid, i *Samfundet Sankt Eriks Årsbok 1943*, s. 145-172.
- [Knorring, Sophie von], *Cousinerna*, Zacharias Haeggström, Stockholm 1834.
- *Förhoppningar*. En skildring af författarinna till Cousinerna, I, Jönköping 1843.
- Kranz, Claes, Herr Arnes penningar i dikten och verkligheten; i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, Handelstidningens Julnummer 1931, s. 21-22.
- Krüger, Paul, *Honoré de Balzac*, Stockholm 1959 (Natur och Kultur, Världsförfattare)
- Lagerlöf, Selma, *Herr Arnes penningar*. Berättelse. Stockholm 1903. (Iduns romanbibliotek XXXIII)
- Lagerroth, Erland, Den episka processen i Singoalla; i *Samtaren* 1977, s. 87-103.
- Solberga och Marstrand. Herr Arnes penningar, i förf:s *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning*, Lund 1963, s. 275-293, (Selma Lagerlöfsällskapet Skrifter 5)
- Lamm, Martin, *August Blanche som Stockholms-skildrare*. Stockholm 1931.

- Studier i Almqvists ungdomsdiktning, i *Samlaren* 1915, s. 51-198.
- Langhans, Garleff Zacharias-, *Der unheimliche Roman um 1800*, Bonn 1968 /Diss./
- Leighton, Angela, *Shelley and the Sublime. An interpretation of the Major Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, London etc 1984.
- Leffler, Yvonne, Revolutionen och underhållningsromanen, i *Nya Wermlands-tidningen*, 19.9.1989.
- De skräckromantiska inslagens litterära funktion i Gösta Berlings saga, i Kulturarvet det förargelseväckande. Tankar kring litteraturen i skolan. *Svenskläraryrkeförbundet Årsskrift* 1984, [SLÅ 1984], Trelleborg 1984, s. 123-136. (Svenskläraryrkeförbundet skriftserie nr 190)
- Vår första deckarförfattarinna. Aurora Ljungstedt som var Claude Gérard, i *Nya Wermlands-tidningen* 20.2.1990.
- Lévy, Maurice, *Le Roman "gothique" Anglais 1764-1824*, Université de Paris, Toulouse 1968, /Diss./
- Lewis, Matthew, *The Monk. A Romance.* (1796) Edited with an introduction by Howard Anderson. Oxford University Press, London 1973.
- Lidner, Bengt, *Samlade skrifter*, utgiven av Harald Elovson, III, Andra perioden (1781-87) (Fortsättning). Stockholm 1961. (Svenska författare, utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet, XIV)
- Lindberger, Örjan, *Prometheustanken hos Viktor Rydberg*, Stockholm 1938.
- Lindström, Erik, *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*, Göteborg 1925 /Diss./
- Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*. /Diss., Uppsala 1952/
- Litteraturens historia, 1720-1830, IV*, red. Hans Hertel, Norstedts, Stockholm 1987.
- Ljunggren, Gustaf, *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III död, Svenska vitterheten under Gustaf IV Adolfs regering 1796-1808, III*, Lund 1881.
- [Ljungstedt, Aurora], *Hin Ondes hus*. En berättelse af Richard, Bonniers förlag, Stockholm 1853.
- [--] Inom natt och år. Roman af Claude Gerard, i *Samlade berättelser*. Svenskt original VII, Bonniers förlag, Stockholm 1876 [Inom natt och år publicerades först i *Aftonbladet* 1875].
- Lovecraft, Howard, *Supernatural Horror in Literature*, introduction by E F Bleiler, Dover Publications, Inc, New York 1973.
- [Lundeqvist, Nils Wilhelm], *Familjen Ehrenflykt. Berättelse från den så kallade parti-tiden i Sverige*, II, Zacharias Haeggelund, Stockholm 1828.
- Lundgren, Hjalmar, Claude Gerard - författarinna på Krusenhof, i förf:s *Minnets land. Eskapader från bokkammaren*, Stockholm 1943.
- Lönnroth, Lars, Tistelön och societetshuset. Emilie Flygare-Carléns västkustromaner som läsning för 1800-talets badortspublik, i *Kattegat-Skagerrak-projektet, Meddelelser*, 3, Aalborg 1983, s. 19-46.

- Tistelön och societetshuset. Emilie Flygare-Carléns västkustromaner som läsning för 1800-talets badortspublik, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1987:4, s. 21-37.
- Löwendahl, Gösta, Kärlek och svårmod hos Viktor Rydberg, Lund 1960, (Scripta Minora. Regiae societatis humaniorum litterarum Lundensis. Studier utgivna av Kungliga Humanistiska vetenskapssamfundet i Lund 1958-1959:4)
- MacAndrew, Elisabeth, *The Gothic Tradition in Fiction*, Columbia University Press, New York 1979.
- [Malmström], Recension av Emilie Flygare-Carléns *Kyrkoinviigningen i Hammarby*, i *Frey* 1841 s. 91-96
- Recension av *Enslingen på Johannis-skäret*. Kustroman af Emilie Carlén, i *Frey* 1846.
- Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer*(1820) A new edition from the original text with a memoir and bibliography of Maturin's works, I-III, Richard Bentley & son, London 1892.
- Melberg, Arne, *Realitet och utopier, utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, Stockholm 1978.
- Milczyn, Greta Hjelm-, Översättarna - kulturförmedlarna, i *Den svenska boken 500 år*, Stockholm 1983, s. 159-184 (Acta Bibliothecae Regiae Stockholmniensis XLI)
- Minor, Lucian, W., *The Militant Hackwriter. French Popular Literature 1800-1848 its Influence, Artistic and Political*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1975.
- Mitchell, Stephen Arthur, *Dialogue in the Early Swedish Novel: Studies in the Presentation of Speech from Cederborgh to Flygare-Carlén*, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan USA 1980.
- Moers, Ellen, *Literary Women*, Anchor Books, Garden City, New York 1977.
- Monk, Samuel, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII- century England*, Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press 1962.
- Morris, David, Gothic Sublimity; i *New Literary History*, 1985:2.
- Mortensen, Johan, *Från Aftonbladet till Röda rummet. Strömningar i svensk litteratur 1830-1879*, Stockholm 1905
- Naumann, Hans Peter, Det misslyckade genombrottet: Viktor Rydberg och mytologidebatten 1870-1900, i [Proceedings of the 16th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies, Gothenburg 1986] *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, s. 89-98, (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 17)
- Nelson, Barbro, *Sophie von Kuorring. En svensk romanförfattarinnas liv och dikt*, Stockholm 1927.
- Nelson, John E., Symboliken i Singoalla; i *Årsbok 1919*. Svenska litterära sällskapet De Nio, Upsala College Kenilworth, New Jersey, s. 20-29
- Nilsson, Ying Toijer-, Naturens förbannelse; i *Samlaren* 1954, s. 169-213
- Nylén, Einar, *Skräckromantik. Studier i tysk och engelsk förrömtik*, Göteborg 1924.

- Oscarsson, Ingmar, "Fortsättning följer". *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, Lund 1980. (Litteratur, teater, film 16) /Diss./
- [Palmblad, Wilhelm Fredrik], Recension av Uno von Trassenberg och Ottar Trallings Lefnads-Målning, i *Swensk Literatur-Tidning* 16.4.1814, nr 15, s. 228-234.
- Smärre Witterhets-alster, i *Swenska Litteratur-föreningens Tidning*, 18.12.1833, nr 51, s. 804-234
- Plumb, J.H., England in the Eighteenth Century, i *The Pelican History of England*, VII, Penguin books, Middlesex, England 1979.
- Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Translated from the Italian by Angus Davidson, Second edition. Oxford University Press. London 1951.
- Printz-Påhlsson, Göran, Krukan och bitarna I, Strindberg och 1800-talets romantradition, i *Bonniers Litterära Magasin* 1964:10 s. 740-754
- Krukan och bitarna II, Vad händer i Röda rummet?, i *Bonniers Litterära Magasin* 1965:1, s. 12-28
- Krukan och bitarna; i *Perspektiv på Röda rummet. Dokument och studier samlade av Erland och Ulla-Britta Lagerroth*. Rabén & Sjögren, Uddevalla 1971, s. 131-154.
- Punter, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Longman, London & New York 1980.
- Railo, Eino, *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*, George Routledge & Sons Ltd, London 1927.
- Radcliffe, Ann, *The Mysteries of Udolpho*(1794) Introduction by R. Austin Freeman. Everyman's Library. Dent, London 1973.
- Register, Cheri, Herr Arnes penningar som feministisk myt; i *Ord & Bild*, 1979:6.
- Ridderstad, Carl Fredrik, *Samvetet eller Stockholms-mysterier*, Roman af C.F. Ridderstad. I-III, Linköping 1851.
- *Svarta handen*, I-II Tryckt hos N.H. Thomsons förlag, Stockholm 1848. (Nya svenska Parnassen. Bibliotek för Sveriges romanlitteratur X)
- Riffaterre, Michael, Describing poetic structures: Two approaches to Baudelaire's *les Chats*, i *Yale French Studies* 36/37, 1966, s. 200-242
- Rimmon-Kenan, Shlomith, se Kenan, Shlomith Rimmon-
- Romberg, Bertil, Om Almqvists romankonst II. Från Amalia Hillner till Herrarne på Ekolsund, i *Vetenskaps-societeten i Lund, Årsbok* 1975, s. 28-66.
- Rydberg, Viktor, Singoalla. Romantisk sagodikt; i *Aurora. Toilett-kalender för 1858*, (tr. Göteborg 1857).
- *Singoalla*, Stockholm 1865, (Dimmor. Fantasier och historier. 1)
- *Singoalla. En fantasi*, 3. uppl. Göteborg 1876.
- *Singoalla*, Teckningar af Carl Larsson, Stockholm 1894.
- Wampyren; i *Jönköpingsbladet* 1848
- *Vampyren*(1848), utgiven av Hans Lindström, Lindblads förlag, Uppsala 1957

- [Rydgqvist, J.E.], Recension av *Cousinerna*, i *Swenska Litteratur-föreningens Tidning*, 28.1.1835, nr 4, s. 48-54
- Räftegård, Börje, Stagnelius' skräckdrama Glädjeflickan i Rom, i *Festskrift till Lennart Breittoltz*, Göteborg 1974, s. 107- 120.
- Sahlin, Gunnar, *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1770-1795*, Stockholm 1989. /Diss./
- Schück, Henrik, "Fredrika Bremer och hennes efterföljare", i *Illustrerad svensk litteraturhistoria* av Henrik Schück och Karl Warburg, 3. fullst. omarb. uppl. utg. av Henrik Schück, VI, Efterromantiken. Malmö 1985.
- [Schwartz, Marie Sophie], *Flickan från Corsica*. Berättelse af Syrsan, J.L. Brundins förlag. Stockholm 1862.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus*(1818) Edited with an Introduction by M.K. Joseph, Oxford University Press. London 1969.
- Stagnelius, Erik Johan, Albert och Julia
Glädjeflickan i Rom
Riddartornet
i *Samlade skrifter* af Erik Johan Stagnelius. Utgiven av Fredrik Böök, IV. Dramatiska dikter II, Filosofiska uppsatser, Bref o.d., Stockholm 1915. (Svenska författare utgifna af Svenska Vitterhetssamfundet III).
- Stein, Karen, *Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic*; i *The Female Gothic*, Edited by Juliann E. Fleenor. Eden Press, Montréal-London 1983.
- Stevenson, Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr Hyde*(1886), i *Dr Jekyll and Mr Hyde, The Merry Men and Other Tales*. Introduction by M.R. Ridley. Dent, London, Melbourne, Toronto. Everyman's Library. Dutton, New York 1980.
- Stockholms Dagblad* 1850
- Stockholms-Posten* 1798, 1799, 1803, 1823, 1825, 1826
- Stockholms-Tidningen* 1933
- Stoker, Bram, *Dracula*(1896) Arrow Books Ltd, London 1962
- [Strussenfelt, C.C.A.] *Sigrid Thuresson Rysning romantisk berättelse från 15:de århundradet*, Svenskt original af fröken R***, II, Stockholm 1831.
- Summers, Montague, *The Werewolf*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co Ltd, London 1933.
- Svanberg, Victor, *Medelklassrealism*, Uppsala 1980 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 14)
- *Rydbergs Singoalla. En studie i hans ungdomsdiktning*, Uppsala 1923, (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet 25) /Diss./
- Viktor Rydbergs romanfragment "Benoni Strand" och femtitalisliberalismen; i *Samlaren* 1921,
- Svane, Brynja, Om Eugene Sue og hans læsere; i *TRUC, Tidsskrift for Romansk ved Universitetscentrene*, 1984:12, s. 3-27 (Serie om fremmedsprog nr 28)

- Svedjedal, Johan, *Almqvist - berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och literatursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840*. Uppsala 1987. (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 21) /Diss./
- Svensk Literatur-Tidning* 1814, 1816
- Svenska Litteratur-föreningens Tidning 1833, 1835.
- [Theorell, Johan Peter], Hvad är en "Historisk Roman"?, i *Winter-bladet* 25.6.1844, nr 26, s. 137-139.
- Thalmann, Marianne, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundsmystik*, Verlag von Emil Ebering, Berlin 1923, (Germanische Studien. Heft 24)
- Tideström, Gunnar, *Runeberg som estetiker. Litterära och filosofiska idéer i den unge Runebergs författarskap*, Helsingfors 1941. /Diss./
- Tidskrift för litteratur* 1851
- Tieck, L. T., *Abdallah, eine Erzählung*(1795), Berlin & Leipzig 1875.
- Toijer-Nilsson, Ying, se Nilsson, Ying Toijer-
- Tompkins, J.M.S., *The Popular Novel in England 1770-1800*, Methuen & Co Ltd., London u.å. [Omtryck, först publicerad av Constable & Company Ltd, London 1932]
- Tykesson, Elisabeth, *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folksläsning*, Lund 1942. /Diss./
- Täckmark, Sven-Erik, Aurora Ljungstedt, i *Svenskt biografiskt lexikon* XXIV, Stockholm 1982-84.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*(1764) With Sir Walter Scott's introduction & preface by Caroline Spurgeon. Chatto & Windus, London 1930.
- Warburg, Karl, *Viktor Rydberg, en lefnadssteckning*, Stockholm 1900.
- Det går an; i *Ord & bild* 1908, s. 1-20.
- *Essayer*, Stockholm 1918
- s. 146-207: "Det går an" [cit. Warburg 1918a]
- s. 169-293: Emilie Flygare-Carlén [cit. Warburg 1918b]
- Ware, Malcolm, *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A Study of the Influence upon her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Lund 1963. (Essays and studies on English language and literature, XXV)
- Varma, Devendra, *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Russell & Russell, New York 1966.
- Weidel, Gunnel, *Helgon och gengångare. Gestaltning av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, Gleerup bokförlag, Lund 1964. /Diss./
- Kring Herr Arnes penningar, i *Lagerlöfsstudier*, 2, 1960, s. 71-95.

- Vegeſack, Thomas von, "Du anſer mig för mycket radikal", C.J.L. Almqviſt och den ſvenska kontrarevolutionen; i förf:s *Makten och fantasin. Författare i revolutionen*, Stockholm 1978, s. 133-160.
- Wendelius, Lars, Pengar, brott och andeväſen. En studie i Aurora Ljungſtedts författarskap, i *Litteratur och ſamhälle. Meddelanden från Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga inſtitutionen i Uppsala*, Årg 21, 1985:1.
- [Wennerberg, Gunnar], Recenſion av Emilie Flygare-Carléns *En natt vid Bullar-ſjön*, i *Frey* 1847, s. 183-187
- Veſsby, Hadar, Herr Arnes penningar och den muntliga traditionen; i *Svensk litteraturtidſkrift* utg av Samfundet De Nio, Årg 27, 1964, s. 116-125.
- Westling, Christer, *Idealismens eſetik. Nordiſk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyſka ſoſoſofin från Kant till Hegel*, Stockholm 1985. /Diss. Uppsala/
- Vetterlund, Fredrik, Några Rydbergsstudier. I. Singoalladikten; i förf:s *Skissblad om poeter. En essaysamling*, Stockholm 1914.
- Några Rydbergs studier I-III, i förf:s *Romantik. Valda essays*, Helsingfors 1920, s. 169-224
- Vinge, Louise, Vad händer i Herr Arnes penningar?; i *Lagerlöfſtudier*, 3, Lund 1966, s. 110-125.
- Winter-bladet* 1844
- Wilt, Judith, *Ghosts of the Gothic. Austen, Eliot & Lawrence*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1980.
- Wiſtrand, A.T. Några ord om den så kallade aſſigts-romanen, i *Frey* 1846, s. 253-363
- Vulpius, A., *Rövaranförelaren Rinaldo Rinaldini, En Romantisk Historia från det förflutna århundrandet(1798) I-III*, Överſatt efter tredje förbättrade tyſka upplagan, J.P. Lindh, Stockholm 1807
- Zacharias-Langhans, Garleff, ſe Langhans, Garleff Zacharias-
- [Ödmann, Jenny Maria], *Armbandets eller den klufna ormen. Berättelse af J-y BRN, F.C. Askerbergs Förlag*, Stockholm 1883.
- Öhman, Anders, Den ſociala äventyrsromanen. Utopi och tendens i 1840-talets ſvenska roman, *Tidſkrift för litteraturvetenskap* 4:1988, s. 15-22.
- *Äventyrets tid. Den ſociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859* Kungälv 1990(Acta Universitatis Umensis. Studies in the Humanities 93) /Diss. Umeå/
- Örebrotidningen* 1850
- Öſtgötha Correspondenten* 1844, 1845

Register

A

Abdallah 18, 26, 200
Abednego 201
Abrahamsson, G. 155, 197
Addison, A. 178
Adeline se Adeline eller skogsromanen
Adeline eller skogsromanen 44, 184, 185
Aftonbladet 42, 52, 55, 94, 95, 96, 97, 99, 182, 190, 191, 192, 193
Afzelius, N. 155, 197, 198
Agatringen 192
Ahlenius, H. 73, 188
Albert och Julia 50
Albert och Louise 45
l'Almanach des Muses 19
Almqvist, C.J.L. 11, 12, 13, 49-52, 54, 56, 71-92, 99, 100, 189, 191, 201
Amorina 50-52, 186
Andersen, C. 192
Andeskådaren 41, 182
Andreae, D. 94, 186, 190, 191
Ankarcrona, A. 183
Anker-Larsen, J. 145
Arfvidsson, N. 186, 190
Argus. Den andre. 185
Arlincourt, d' 19, 199
Armbandets eller den klufna ormen 102-103
Aspelin, K. 73, 93, 94, 185, 188, 190, 191
Atterbom, P.D.A. 191
Aurora. Toilette-Kalender för 1858 101, 147, 193, 194
Austen, J. 23

B

Bachtin, M. 92, 188, 189, 190
Backman, C.J. 97, 191
Baker, E. 178
"Ballade de la Nonne" 19
Balzac, H. 19, 179, 192, 199
Barnaby Rudge 47
Beaujean, M. 179
Beckford, W. 199
Behn, C.C. 42-45, 46, 182, 184, 185
Bennich-Björkman se Björkman, Bennich-
Berger, C. 45
Bergholm, A.H. 191
Bergslottet Athlin och Diunbaya 46
Bergslottet 182
Bergstedt, C.F. 93-94, 97, 186, 191
Berättelser (Colette) 192
Berättelser för fattiga och rika 191
Birkhead, E. 21, 178, 181
Björsten, H. 72, 200
Björk, S. 77, 182, 187, 189
Björkman, M. 182, 183
Björkman, Bennich-, B. 42, 183, 187, 192
Blanche, A. 73, 100, 201
Blanck, A. 48, 49, 186
Blodshämnden 192
Bojesen, E. 154
Bolander, S. 54, 102
Bonnier, A. 53, 105, 106, 148, 195
Bonnier, K.O. 100, 154, 192, 197
Bonniers förlag 101
Borschsenius 124, 194
Bory, L. 179
Braddon, M.E. 106
Brandell, G. 196

Brauchli, J. 21-22, 181
Bremer, F. 99
Bretèche ou les trois Vengences 19
Bulwer-Lytton se Lytton, Bulwer-
Die Burg von Otranto 184
Burke, E. 15-16, 178
Büssow, H. 194
Byron, lord 95, 185
Böök, F. 11, 73, 78, 177, 183, 184,
186, 188, 189

C

Camilla eller det underjordisk hvalfet
41, 45, 181, 184
les Capucins 44, 184
Carlander, C.M. 182
Carlén, Flygare-, E. 13, 53-54, 55-
63, 93, 94, 96, 97, 98-99, 100,
187, 188, 190, 191, 192
The Castle of Otranto 17, 19, 25, 34,
36, 44, 178, 181, 184, 194, 200
Cawelti, J. 37, 181
Cederborg, F. 45, 55
Celina se *Celina eller det hemlighets-*
fulla barnet
Celina eller det hemlighetsfulla barnet
19, 41, 45, 181, 182
le Centenaire 19, 199
le Chateau de Duncan 44, 184
le Chateau des Deserts 20, 179
Christie, A. 33
Claude Gérard se Ljungstedt, A.
Clotilde de Lusignan 19
Coelina se *Coelina ou l'Enfant de*
Mystère
Coelina ou l'Enfant de Mystère 44,
184, 185, 199
Colette, C. 192
Collins, W. 101, 106

Comedie humaine 19
Cooper, F. 185
Cousinerna 94, 190
Creutz, G.P. 44

D

Dagerman, S. 172
Dagligt Allehanda 42, 44, 181, 183,
190, 191
Dagny 102
Dahlgren, F.A. 181
Dalin, O. 44
les Dangers de l'Inconduite 19
De dömdas ö 172
De tre musketörerna 101
Delblanc, S. 172
Den blodiga nunnan 46, 182
Den hemliga Domstolen 45, 184
Den hemliga gästen 185
"Den nya Grottesången" 147
Den siste Athenaren 121
"Den siste kämpan" 48-49
"Den siste skalden" 48-49
Den ståndaktige 191
"Den usla litteraturen" se "Om den
usla litteraturen"
Den vandrande juden 101
Deschamp, E. 19
Det hemliga Domsförbundet 41, 44,
181, 184
Det hemlighetsfulla slottet vid sjön
182
Deux filles spectre 19
Dickens, C. 47
Dikter (Rydberg) 147
Djävuls-elixiret 101
Dostojevskij, F. 180
Dr Jekyll and Mr Hyde 27, 31, 32,
118, 153
Drabanten 201

Dracula 180

Drottning Lovisa Ulrikas hov 201

"Drömlif" 123, 194

Dubbelgångaren 180

Dubo 178

Ducray-Duminil, F.G. 12, 19, 41,
45, 46, 182, 184, 185, 199

Dumas, d.ä., A. 47, 97, 101, 142, 186

Dvärgen 172

Dödsförbundet 184f

E

Eco, U. 37, 180, 189

Efterladte eventyr og fortellinger 192

Die eisernen Jungfrau 44, 183

Egoismen 201

Elam, I. 12-13, 187

*Eleonora Rosalba eller ruinerna i
Paluzzi* 41, 181

Elgskytterne 56, 187

Die Elixire des Teufels 18, 27, 30, 32,
52, 145, 185, 195, 199

Eliasson, E. 155, 197

Eliot, G. 23

Elkan, S. 154

Ellen, die Italienerin 184

"En gubbes minne" 106

En jägares historier 106

En natt vid Bullar-sjön 57, 98, 190,
191, 192

Engdahl, H. 186

Enslingen på Johannis-skäret 96, 191

Erdman, N. 191

Ett köpmanshus i skärgården 98-99,
192

Ett rykte 97, 191

Ett äfventyr i finska skärgården 122,
193, 194

Europeiska följetonger 53, 105, 106

F

Familjen Ehrenflykt 47

Familjen Falkensvärd 97

Familjen von Halden 183

Fantasi och verklighet 192

"Farmors skrin" 106

Far och son 97-98, 191, 192, 201

Feodor och Maria 45

Féval, P.H. 101

Fielding, H. 44

Fleming, I. 189

Flickan från Corsica 102

Flygare-Carlén se Carlén, Flygare-

Fördringsegare 153

Frankenstein 17, 26, 35, 199

Franzén, F.M. 48, 186

Frenologen 47, 186

Frere, B. 191

Frey 96, 190, 191, 192

Fribytaren på Östersjön 122

Friskyttan 97, 191

Fursten 201

Förhoppningar 102

Förr och nu 192

G

Gabriële Mimanso 71-92, 188, 189,
190, 201

Garte, H. 22, 280, 181, 188, 193, 194

Gautier 132, 195

Gazette medical de Paris 95, 191

Der Geisterseher 18, 26, 199

Geijer, E.G. 48-49, 186

Gedin, P. 181

Gemer, P. 121, 123, 138, 142, 194,
195

Glädjeflickan i Rom 50-51, 186

Goethe, J.W. 18, 19

Golifano, der irrende Dämon 44, 183
Green, B. 155, 197
Grönberger, A. 101, 192
Gyldendalske Boghandels Nordiska
Förlag 154
Gyltas grotta 72, 201
Göransson, Kiellman-, J.A. 201
Gösta Berlings saga 103, 154
Götz von Berlichingen 18, 19, 179

H

Halidon Hill 185
Han d'Islande 19, 179
Hansson, O. 153, 196
"Harolds skugga" 106
Hauptman, G. 154
Hellsten, S. 191
Hedlund, S.A. 191
Hemligheten med d:r Jekyll 101
Hemmet i den nya världen 99
l'Heritière de Birague 19, 179
Herr Arnes penningar 103, 153-166,
198
Hierta, L.J. 52-53, 71, 79, 187
Hin Ondes hus 11, 105-120
Hirn, Y. 179
History of the Caliph Vathek 199
Hjelm-Mileczyn se Mileczyn, Hjelm-
Hoffman, E.T.A. 18, 27, 30, 32, 46,
52, 101, 120, 123, 142, 145, 153,
179, 185, 195, 199
Holm, B. 184
Holm, I. 196
Holmberg, O. 186, 195
Holmqvist, B. 187
Holmström, M. 55, 187
Homunculus 172
"Horla" 153
Hr Arnes Penge 154

Hugo, V. 19, 47, 95, 101, 142, 179,
186, 195, 199
"Hämnd får man alltid" 154

I

Idun 154
Ingemann 192
Inom natt och år 102, 103, 105
Irving 185
Iser, W. 37, 181
Isländske Folkesager og Aeventyr 192
The Italian 17, 19, 199
l'Italien 184
Italienaren 41, 44, 45, 182, 184, 185
Italienaren eller ruinerna vid Paluzzi
se *Italienaren*
Ivanhoe 185

J

Jernringen 102, 105
Johan von Tournejsen 45
Johan Gyllenstjärna 102
Johannesson, E. 93, 100, 190, 192,
196
Johannesson, K. 189
Journal för svensk litteratur 181
Journal för Litteratur och Theater 95,
191
"Jubelfestkantaten" 147
le Juif Errant 200
Julia se Julia eller de underjordiska
hvalfven i slottet Mazzini
Julia eller de underjordiska hvalfven i
slottet Mazzini 45, 184, 185
Jönköpingsbladet 47, 121, 186, 193,
194

K

Kabinettsbibliotheket af den nyaste litteraturen 53
Kamrer Lassman 56
Kapellet 56
Karmola 49, 186
Klein Zaches 185
 Rimmon-Kenan, S. 180
Kenilworth 185
 Kiellman-Göransson se Göransson,
 Kiellman-
 Kiely, R. 178, 179
 Killen, A. 19, 21, 179, 186, 189
 Kjellén, A. 13, 55, 63, 64, 73, 93, 178,
 179, 187, 188, 189, 190, 192
Kloster-offren 41, 181
Klostret Grasville 44, 45, 184
 Knorring, S. von 94, 102, 193
 "Korsaren" 127, 194
Korsaren 95
 Kotzebue 46, 94
 Kranz, C. 155, 197
 Krüger, P. 179
Kyrkoinvigningen i Hammarby 57,
 96, 191
Körkarlen 154

L

Lafontaine, A. 44, 45, 46, 54, 94,
 183
 Lagerkvist, P. 172
 Lagerlöf, S. 103, 153-166
 Lagerroth, E. 123, 124, 131, 154,
 155, 194, 195, 196, 197, 198
 Lamun, M. 11, 73, 177, 186, 188
 Langhans, Zacharias-, G. 22-23, 24,
 177, 179, 180
 Lawrence, D.H. 23
 Lee, S. 182
 Leffler, Y. 190, 193, 196

Leighton, A. 178
Léila 19, 179
 Lemercier 19
 Lévy, M. 21-22, 178
 Lewis, M. 17, 19, 32, 44, 45, 46, 101,
 179, 182, 184, 185, 199
 Lidner, B. 44, 48, 186
Lilla Peter 41, 182
 Lindberger, Ö. 123, 194
 Lindh 41, 182
 Lindström, E. 46, 47, 55f, 72, 182,
 184, 185, 186, 187, 188, 191
 Lindström, H. 194, 196
Ljungblomman 192
 Ljunggren, G. 183
 Ljungstedt, A. 11, 13, 101, 102, 103,
 105-120, 177, 193
 Lovecraft, H. 178, 179
 Lundeqvist, N.W. 47, 186
 Lundgren, H. 193
 Lundström, J.P. 182
 Lytton, Bulwer-, E. 46, 121, 142
 Läsebibliothek af den nyaste
 utländska litteraturen 52, 71
Läsning för folket 56, 187
 Lönnroth, L. 55, 68, 187, 188
 Löwendahl, G. 194
Löwensköldska ringen 154

M

MacAndrew, E. 23, 177, 180, 193,
 194
Macbeth 49
 Malmström, B.E. 94, 96, 97, 191
Maria i Tornet 41, 181
Marodörer-Kamraterna 153
*Mathilda eller de underjordiska
 hwalfven* 182
 Maturin, C.R. 17, 32, 179, 193, 199
 Maupassant, G. de 153

Meister Floh 185
 Melberg, A. 191
Melmoth the Wanderer 17, 32, 179,
 193, 199
Midnattsklockan 44, 45, 184
Midnattsvedergällningen 101, 192
 Milczyn, Hjelm-, G. 187
 Minor, L. 179
 Mitchell, S.A. 55, 185
 Moers, E. 17, 178, 180
The Monastery 185
The Monk 17, 19, 32, 179, 199
 Monk, S. 178
 Moore, T. 185
Mordet på rue de Morgue 101, 192
 Morris, D. 178, 194
 "la Morte amoureuse" 132
 Mortensen, J. 55, 187
 Motte-Fouqué, F. de la 124, 184f
Munken 44, 45, 46, 101, 184
les Mystères de Paris 20, 47, 71, 101,
 200
The Mysteries of Udolpho 17, 19, 31,
 34, 185, 199
Målaren 56
Månstenen 101
Die Männer der Finsterniss 44, 183
Männerschwur und Weibertreue 18,
 179, 200
Der Mönch 184

N

Naumann, H. 195
 Nelson, B. 190
 Nelson, J. 123, 142, 194, 195
Nicolas Nickelbys lefnad och äventyr
 47
 Nilsson, Toijer-, Y. 198
Njals saga 155
 "Noche d'Elmanche" 19

Die Nonne 183
Notre Dame de Paris 19, 199
 Numers, H von 192
 Nylén, E. 18, 21-22, 178, 179, 180,
 194

O

Oliver Twist 47
 "Om den usla litteraturen" 93-94,
 97, 191
 "Oro" 123, 194
 Oscarsson, I. 187
Ottar Trallings Lefnads-Målning 45,
 185

P

"Palatset" 49-50, 186
 Palmblad, W.F. 46, 97, 185
Paria 153, 196
Parisiska mysterier 101, 192
Paul ou la Ferme abandonnée 19, 199
le Père Goriot 19
Petermännchen 19, 27, 199
 Pixécourt, R-C-G. 19
 Plumb, J.H. 178
 Poe, E.A. 101, 106, 153, 192, 196
 Polidori, J. 199
Positivspelarne 122, 193, 194
 Praz, M. 180
 Printz-Pålsson, G. 153, 196
 "Prometheus och Ahasverus" 147
Psykologiska gåtor 105
 Punter, D. 21-22, 177, 178, 188
Pål Värning 56

R

Radcliffe, A. 11, 17, 19, 21, 41, 44,
 46, 47, 94, 101, 106, 178, 179,

180, 181, 182, 184, 185, 189,
192, 193, 199
 Railo, E. 22, 178, 180, 181
 Reenstierna, M.H. 45, 184
 Register, C. 155, 197
 Richardson, S. 44
Riddartornet 50-51
 Ridderstad, C.F. 47, 71-92, 97-98,
100, 186, 189, 191, 201
 Riffaterre, M. 24, 180
 Rimmon-Kenan se Kenan, Rimmon-
Rinaldo Rinaldini 12, 18, 45, 46, 200
Ringaren i Notre Dame 195
The Romance of the Forest 199
 Romberg, B. 73, 84, 91, 188, 190
Rosen på Tistelön 13, 53, 55-69, 99
 Runeberg, J.L. 13, 56
 Rydberg, V. 13, 47, 93, 98, 101, 103,
121-152, 192, 193, 194, 195, 196
 Rydqvist, J.F. 190
 Räftegård, B. 196
Die Räuber 18, 19, 179
Röfvarslottet i Appenninska bergen
45, 101, 184, 192

S

Sahlin, G. 183
 Salza, von 45
 Samlade berättelser (Ljungstedt)
101, 105
 Samlade romaner (Flygare-Carlén)
100
 Samlade skrifter (Ridderstad) 100
Samvetet eller Stockholms-mysterier
47, 71, 73, 188, 189, 201
 Sand, G. 19, 20
 Schiller, F. 18, 19, 26, 41, 95, 182,
199
 Schück, H. 55, 73, 187, 188
 Schwartz, M.S. 99, 102
 Scott, W. 46, 47, 72, 142, 182, 185,
186, 195
Sensitiva Amorosa 153, 196
 Shakespeare, W. 15, 49, 178
 Shelley, M. 17, 26, 181, 199
Sigrid Thuresson Ryning 46
Singoalla 13, 101, 103, 121-152, 192,
193, 194, 195
 Sjöberg, E. 47
Skizzer från Norge 192
Skällnora kvarn 56
Slottet Grassville 41, 181
Smaragdbruden 201
Snapphanarne 185
Snapphanarne (Åberg) 102
 Snoilsky, C. 192
le Solitaire 19, 199
Speranza 172
 Spiess, C.H. 18, 19, 27, 41, 46, 182,
199
 Spindler 192
Splendeurs et Misères des Courtisanes
19
Spökhotellet 101
 Stagnelius, E.J. 13, 49, 50-52, 186
 Stein, K. 188
 Stevenson, R.L. 27, 101, 118, 153
Stockholms hemligheter 47
Stockholms-Posten 42, 181, 182, 185
Stockholms-Tidningen 154, 197
 Stoker, B. 180
 Strindberg, A. 153, 192, 196
 Strussenfelt, C.C.A. 46, 186
 Sue, E. 20, 47, 48, 54, 71-72, 93, 98,
101, 105, 121, 142, 179, 186,
188, 189, 193, 200
 Summers, M. 180
 Svanberg, V. 13, 55, 93, 121, 123,
125, 126, 132, 135, 136, 142,
148, 149, 187, 188, 191, 194,
195, 196

Svane, B. 179
Svarta Handen 71-92, 189, 190, 201
Svedjedal, J. 11, 12, 73, 79, 84, 182,
183, 186, 187, 188, 189, 190
Svenska Familje-Journalen 192
Svenska Litteratur-föreningens
Tidning 95, 185, 190, 191
Svensk Litteratur-Tidning 184, 185
"Sång över Grefve Gustav Philip
Creutz" 48

T

Teodore, M. 184
Thalman, M. 179, 181
Theorell, J.P. 94, 97, 186, 190
Thomasson, P. 192
Thomson, N. 53, 54
Tideström, G. 13, 183, 185, 186
Tidskrift för litteratur 97, 191
Tieck, L. 18, 26, 123, 142, 200
Till Damaskus 153, 196
Toijer-Nilsson se Nilsson, Toijer-
Tompkins, J.M.S. 33, 181
Trollets son 201
Trollgrottan 45
"Tschandala" 154, 196
"Två i sadeln" 123, 194
Tykesson, E. 11, 12, 45, 184
Täckmark, S-E. 193
Törnrosens bok 100

U

Underliga historier 101
Uno von Trassenberg 45, 185
"Urnan" 49

V

The Vampire (Polidori) 199

Varma, D. 21, 177, 178
Vedhuggaren 46
Vege sack, T. von 73, 188, 189
Vessby, H. 155, 197
Vetterlund, F. 148, 149, 195, 196
le Vicaire des Ardennes 19
Victor se *Victor eller skogsbarnet*
Victor eller skogsbarnet 12, 41, 181,
182, 185
Victor ou l'enfant de la forêt 19, 185,
199
Vingé, L. 155, 156, 186, 197, 198
Vivisektioner 154
Voltaire 44
Vulpius, C.A. 12, 18, 45, 47, 54, 200

W

Waldemar Klein 53
Walpole, H. 17, 19, 21, 25, 44, 178,
181, 184, 194, 200
Wampyren (Rydberg) 47, 121-122,
186, 193
Wampyren (Spindler) 192
Warburg, K. 55, 187, 191, 194, 195
Ware, M. 178
Weidel, G. 155, 156, 162, 197, 198
Wendelius, L. 13, 105, 187, 192, 193
Wennerberg, G. 190, 192
Westling, C. 93, 190
Westman, C. 46, 185
Wiborg 46, 185
Wilt, J. 22, 177, 186, 188
Winterballade 154
Winter-bladet 190
Wistrand, A.T. 191
Wird, S. 192
Wälnaden 73, 201
Wächter, L. 18, 179, 200

Y

"Yttersta Domen" 48

Z

Zacharias-Langhans se Langhans,
Zacharias-

Å

Åberg, J.O. 102

Årsta-dagboken 45

Ö

Ödman, J 102-103

Öhman, A. 11, 12, 71, 74, 87, 89, 93,
94, 99, 188, 189, 190, 191, 192

Örebrotidningen 191

Östgötha Correspondenten 47, 186

Östlund & Berlin 53

Överste Stobée 201

Yvonne Leffler

I SKRÄCKENS LUSTGÅRD.

Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner

"Mord, blod, dolkar, förgift, frihet - sköna saker! Med dem skall man kunna uppväcka mig, om jag ock vore halvdöd" skrev Claes Livijn 1803. I början av 1800-talet frossade den svenska publiken i tyska, franska och engelska skräckromaner. Våra tidiga svenska romanförfattare var inte sena att lära av sina utländska kollegor. Hos både 1800-talets bestseller-författare och seklets 'stora' diktare märks arvet från skräckromantiken.

Avhandlingen behandlar de skräckromantiska ingredienserna och den spänningsskapande berättartekniken i svenska 1800-talsromaner. Inflytandet från den skräckromantiska traditionen undersöks via romananalyser samtidigt som publikens möte med skräckgenren och kulturskribenternas reaktioner beskrivs.

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

Redaktör: Lars Lönnroth

1. Hans-Erik Johannesson, Studier i Lars Gyllenstens estetik. Hans teorier om författarskapets villkor och estetik i o m Barnabok, 1978
2. Gerd Kvarn, Arbetsglädje och gemenskapstro. En studie i Josef Kjellgrens författarskap, 1979
3. Sven Hugo Persson, Från grymhetens till motståndets estetik. Peter Weiss tidiga författarskap och dramat Marat/Sade, 1979
4. Thomas Olsson, Idealism och klassicism. En studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C.R. Nybloms estetik, 1981
5. Stina Hansson, "Afsatt på svensko". 1600-talets tryckta översättningslitteratur, 1982
6. Gunnar Arriás, Jaget, friheten och tygnaden hos Willy Kyrklund, 1981
7. Eva Lilja Norrlind, Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Wilhelm Ekelund och Edith Södergran, 1981
8. Sten Torgerson, Översättningar till svenska av skönlitterär prosa 1870, 1896-1900, 1926-1930, 1982
9. Mayre Lehtilä-Olsson, K.G. Ossiannilsson och arbetarrörelsen. En ideologisk konfrontation, 1982
10. Britta Wigforss, Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf, 1983
11. Stina Hansson, Svenskans nytta, Sveriges ära. Litteratur och kulturpolitik under 1600-talet, 1984
12. Inger Måneshöld Öberg, Att spegla tiden - eller forma den. Ola Hanssons introduktion av nordisk litteratur i Tyskland 1889-1895, 1984
13. Ingrid Elam, "...i kärleken blott hjelte..." Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820-1850, 1985
14. Stephen A. Mitchell, Job in Female Garg: Studies on the Autobiography of Agneta Horn, 1985
15. Saga-Marianne Norlén, Novellsamlingen Kriser och kransar. Ett okänt prosaverk av Birger Sjöberg, 1985
16. Sven Thorén, I Zions tempel. Carl Michael Bellmans andliga diktning, 1986
17. The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905, red. B. Nolin & P. Forsgren, 1988
18. Stina Hansson, Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning, 1988
19. Stig Hallberg, Jean Paul och Sverige - en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840, 1988
20. Stina Hansson, Ett språk för själen, Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720, 1991
21. Yvonne Leffler, I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner, 1991