

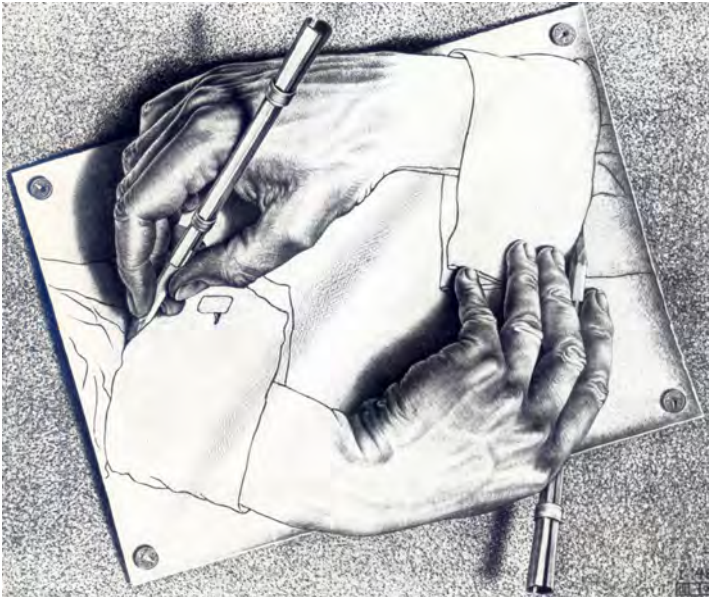
KUNGL. VETENSKAPS-
OCH VITTERHETS-SAMHÄLLET
I GÖTEBORG

**Berättandets och läsandets konst
– exemplet Hjalmar Söderberg**

Av
BEATA AGRELL

Särtryck ur
ÅRSBOK 2014



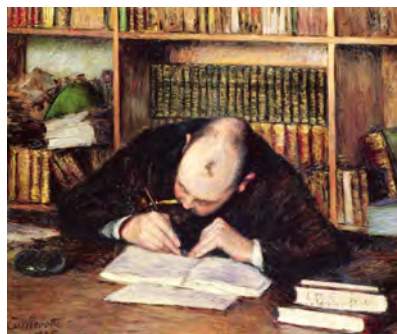


“Ritande händer” av M.C. Escher (1948).

Det följande skall handla om hur berättande och läsande hänger samman. Det skall också handla om förmågan att ta vara på denna samverkan som en särskild konst. Vad jag menar med detta skall framgå efterhand, men Eschers ”Ritande händer” kan ge en föraning.

Berättande och läsande i samverkan

Berättande och läsande är vardagliga verksamheter med många funktioner: informerande, kunskapande, sociala och underhållande. Vi berättar ständigt olika saker för varandra, i tal eller skrift. Att berätta är bokstaveligen att berätta något *för* någon, oftast ett händelseförlopp som innefattar en förändring. Att berätta *för* någon är att rikta sig till en förutsatt typ av läsare eller lyssnare, anpassa berättandet efter de kunskaper och intressen som kan antas gälla för dem och på så vis fånga deras uppmärksamhet.¹ I så måtto är allt berättande en *konst*.



Berättandet i muntlig och skriftlig form. T. v.: *The Boyhood of Raleigh* av Sir John Everett Millais (1871), Tate Gallery, London. T.h.: *Portrait d'un homme écrit dans son étude* av Gustave Caillebotte (1885), Private Collection.

Likaså läser vi dagligen många olika slags texter. Berättande kan vara muntligt eller skriftligt, men läsande i elementär mening är alltid bundet till en skriftlig källa. Att läsa är, tekniskt sett, att tillägna sig mening ur

en serie skriftliga tecken knutna till en språklig kod.² Läsningen omvandlar skrivna tecken till språklig mening, men innefattar mycket mer än språklig förståelse. Att läsa är också att förstå textens syfte och betydelse och dessutom att uppfatta skillnaden mellan vad som sägs och vad som *inte* sägs, vad som är ut sagt, vad som är förutsatt och dessutom vad som avses. Att läsa är också att läsa, så att säga, mellan raderna – att läsa textens *tomrum*.³ I så måtto är också läsande en konst.

I fortsättningen avser jag den *skriftliga* berättarsituationen, men den pekar också fram mot ett kommande läsande. För att berätta med framgång måste berättaren anpassa sitt berättande efter den han vill berätta *för*; men för att kunna



Jeune fille lisant av Jean Baptiste Camille Corot (1796–1875).

göra det måste han liksom *läsa* sin text samtidigt som han *skriver* den. Han måste läsa den så att säga i förväg, från det *tilltänkta* läsandets synpunkt. På motsvarande sätt måste den läsare som vill tillägna sig texten maximalt också själv skriva den, det vill säga, läsa den från berättandets synpunkt: Vad vill mig denna text? Vilken sorts läsning är den inriktad på? Bara så kan läsaren komma vidare från den språkliga meningen till de betydelsenivåer som ger texten djup och vikt. Detta att berätta och läsa från den andres synpunkt är en svår konst. Men det är den som författare försöker utöva.

Författaren Hjalmar Söderberg

En författare som är skicklig på att binda samman berättande och läsande är Hjalmar Söderberg (1869–1941). Om hans liv och verksamhet kan mycket sägas. Forskningen om både hans person och hans författarskap är omfattande.⁴ Här hinner jag bara några antydningar som bakgrund till den text jag strax skall diskutera.

Söderberg hade borgerlig bakgrund i ett ämbetsmannahem på Östermalm. Han var verksam i ett Stockholm som präglades av moderniseringsprocesser som industrialisering, urbanisering, proletarisering, mass-

T. v.: Ungdomsfoto av Hjalmar Söderberg, Göteborgs universitetsbibliotek. *Mitten:* Självporträtt i blyerts (1890), privat ägo. *T.h.:* Hjalmar Söderberg, olja av Gerda Wallander (1916), Thieliska Galleriet.



medialisering och sekularisering.⁵ Klasskillnader och klassmotsättningar var enorma, och folkrörelser av alla slag växte fram, från väckelse till arbetarrörelse, med krav på demokrati och sociala förbättringar på olika områden.⁶ Av den så kallade arbetarfrågan märker man dock inte mycket hos den annars debattglade Söderberg.⁷ Han hade kulturella intressen och sökte sig först till journalistiken, där han snart gjorde sig ett namn. Inte minst hans kåserande flanörskildringar från det mondäna Stockholm uppskattades. Efter en tid som frilansare bland annat på *Dagens Nyheter*, blev han fast anställd på *Svenska Dagbladet* redan vid den berömda nystarten 1897, när kretsen kring Verner von Heidenstam tog över tidningen för att omvandla den till ett kulturellt ”intelligensblad”.⁸ Efter 1906 bodde Söderberg tidvis i Köpenhamn, där han också gifte om sig och slutligen avled. Han var gift två gånger, hade ett par älskarinnor och fick sammanlagt fyra barn. Hans kvarlåtenskap finns på Göteborgs UB.

Som skönlitterär författare debuterade Söderberg 1895 med romanen *Förvillelser* och fortsatte med omdebatterade och än idag mycket lästa romaner.⁹ Men han skrev i alla genrer, både journalistiska och litterära och senare även populärvetenskap, särskilt religionskritik. I vårt sammanhang intressant är hans *kortprosa*, och om den kom förra året (2013) ut en innehållsrik 600-sidig avhandling i stort format av Miranda Landen, *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*.¹⁰ Genom sitt omfång kontrasterar avhandlingen mot sitt objekt: Söderbergs mycket korta berättelser. De kan vara ironiskt uddiga historier med en humoristisk slutpoäng eller reflekterande, vemodiga betraktelser med berättande inslag och öppet slut; vidare kåserier, skisser och anekdoter – typiskt läsartillvända tidningsgenrer med ett personligt tilltal som ofta är flertydigt och svårgenomskådligt. Ofta publiceras texterna en första gång i pressen och efter viss omarbetning i bokform.¹¹

Söderberg var generationskamrat med Bo Bergman, Vilhelm Ekelund, Sven Lidman och Sigfrid Siwertz. Han debuterade visserligen under det färgrika 1890-talet, men hade inte mycket gemensamt med de stora 90-talisterna Lagerlöf, Heidenstam, Karlfeldt eller ens Fröding. Litteraturhistoriskt placeras Söderberg in i det förra sekelskiftets så kallade *flanörlitteratur*, som till stor del utspelas på stadens gator under långa planlösa promenader präglade av trött reflexion.¹² Riktningen brukar också hänföras till den dåtida *dekadenslitteraturen*, präglad av determinism, pessimism, främlingskap, leda och Baudelairesk *spleen* som den var.¹³



Le Pont de l'Europe av Gustave Caillebotte (1876), Musée du Petit Palais, Genève.

Denna allmänna melankoli i den europeiska sekelskifteslitteraturen brukar i sin tur förklaras med den upplösning av hävdvunna värden och identiteter som moderniseringens snabba samhällsförändringar medförde.¹⁴ Söderberg själv var emellertid även förtrogen med fransk symbolism, liksom med realismens olika tekniker.¹⁵ I sina berättelser kombinerar Söderberg skrivarter från olika strömningar, traditioner och genrer på raffinerade, listiga och ibland illistiga sätt.

Här skall jag ta upp den lilla berättelsen ”Tuschritningen” ur samlingen *Historietter* (1898). Det är nog den mest kända av alla Söderbergs kortberättelser och en släkting till Strindbergs novelett ”Ett halft ark papper” från samlingen *Sagor* (1903).



Originalutgåvan av Hjalmar Söderbergs Historietter, 1898.

Historietter och kortprosa

Genrebeteckningen *historiett* var förbunden med humoristisk anekdot när Söderbergs bok kom ut, och så tycks han i ett samtida brev själv ha uppfattat termen.¹⁶ Det berodde troligen på att många av texterna byggde på kåserier som tidigare publicerats i pressen. Men innehållet i samlingen stämde inte riktigt; texterna var av många olika slag, men ofta med en allvarlig underton. I de arton recensionerna användes växlande benämningar: ”utkast, tidningskåserier, novellsamling, novelletter, skisser, småskizzer, småstycken och berättelser”.¹⁷ Vanligast var *skiss*, och så kallades också ”Tuschrifningen”. I forskningen talas om prosadikt, berättelse, prosastycke, prosaskiss, kortnovell.¹⁸ Det är inte så konstigt: genrer har öppna gränser och blandas gärna med varandra.¹⁹

Söderberg själv talade senare om ”novelletter”, det vill säga korta noveller.²⁰ Då tycks ordet avse berättelsernas korthet. ”Tuschrifningen” omfattar bara 473 ord. Utmärkande för noveller och annan kortprosa är just kortheten, och det är inte trivialt. Kortformat kräver ett ekonomiskt skrivande som medför speciella konstnärliga grepp: koncentration, kompression, förtätning, förkortningar, utsagda formuleringar och olika typer av indirekt kommunikation, som egentligen inte kan översättas till klartext.²¹ En kortprosatext skall kunna läsas i *en enda* sittning utan avbrott.²² Hos Söderberg kan man hinna läsa flera texter under en sittning. Men frågan är om man orkar mer än en. Den frågan kan i hög grad ställas om ”Tuschrifningen”.

”Tuschrifningen”

Texten trycktes första gången i tidskriften *Ord och Bild* 1897. Här är den i sin helhet:

En aprildag för många år sedan, på den tid då jag ännu undrade över livets mening, gick jag in i en liten cigarrbutik vid en bakgata för att köpa en cigarr. Jag valde ut en mörk och kantig El Zelo, stoppade den i mitt fodral, betalade den och gjorde mig färdig att gå. Men i detsamma föll det mig in att visa den unga flickan, som stod i butiken och hos vilken jag ofta brukade köpa mina cigarrer, en liten handteckning i tusch, som jag tillfälligtvis hade liggande i plånboken. Jag hade fått den af en ung konstnär och i mitt tycke var den mycket vacker.

– Se här, sade jag och räckte henne den, hvad tycker ni om det här? Hon tog den i handen med nyfiken intresse och såg på den mycket länge och mycket nära. Hon vände den på flera olika håll, och hennes ansikte fick ett uttryck af ansträngd tankeverksamhet.

– Nå, hvad betyder det? frågade hon till sist med ett vetgirigt ögonkast. Jag blef en smula häpen. Den betyder ingenting särskilt, svarade jag. Det är bara ett landskap. Det är mark och det där är himmel, och det där är en väg ... En vanlig väg ...

– Ja, det måtte jag väl se, fråste hon till i en tämligen ovänlig ton; men jag ville veta hvad det *betyder*.

Jag stod rådvill och förlägen; jag hade aldrig kommit att tänka på, att det skulle betyda någonting. Men hennes föreställning stod icke att rubba; hon hade nu en gång fått för sig att taflan måste vara något slags »hvar är katten?» Hvarför skulle jag annars ha visat henne den? Till sist satte hon upp den mot fönsterrutan för att få den genomskinlig. Troligen hade man någon gång visat henne ett slags egendomliga spelkort, som under vanlig belysning föreställa ruter nia eller spader knekt, men som, då man håller upp dem mot ljuset, föreställa något oanständigt.

Men hennes undersökning gaf intet resultat. Hon lämnade igen handteckningen, och jag beredde mig att gå. Då blef den stackars flickan med ens mycket röd och bröt ut med gråten i halsen:

– Fy, det är riktigt illa av er att göra narr af mig så där. Jag vet mycket väl att jag är en fattig flicka, som inte har haft råd att skaffa mig någon vidare bildning; men därför behöfver ni väl inte göra narr av mig. Kan ni inte säga mig hvad er tafla betyder?

Hvad skulle jag svara? Jag skulle ha givit mycket för att kunna säga henne vad den betydde; men det kunde jag icke, ty den betydde ju ingenting!

*

Ja, det är nu flera år sedan dess. Jag röker nu andra cigarrer och köper dem i en annan bod, och jag undrar nu icke längre över lifvets mening; men det är icke emedan jag tror ha funnit den.

Kommentar

Jag skall nu kommentera texten från det kommande läsandets synpunkt.²³ Utgångspunkt är förutsättningen att all text är en retorisk handling, komponerad som en direkt eller indirekt argumentation, inriktad på att leda läsaren genom läsakten mot vissa typer av uppfattningar, frågor eller tänkesätt.²⁴ En litterärt gestaltande text arbetar ofta med indirekt

framställning, och överlämnar slutsatserna till läsaren. Detta gäller i hög grad "Tuschritningen". Jag frågar mig då vilka läsarter som texten förbereder och hur detta görs i *texten*.²⁵ Författaren Söderberg har naturligtvis skrivit texten, och hans personliga avsikter med den är mycket intressanta, men de måste sökas på annat håll än i själva texten. Just nu är det textens inre komposition och inriktning på sin dåtida publik som skall studeras. Vad är det alltså för läsarter som texten är anlagd för? Vilka medel används för att skärpa läsarens uppmärksamhet och rikta läsningen? Hur hänger dessa medel samman med dåtida litterära konventioner och kulturella föreställningar?

Det utsagda och antydda spår

För att kunna säga något om textens sätt att förbereda läsningen måste man först studera vad som uttryckligen står skrivet. Det första läsaren uppmärksammas på är förstas rubriken: "Tuschritningen". Den är ägnad att skapa vissa förväntningar om det benämnda konstverkets roll i handlingen. Det första vi får veta är att händelsen ligger långt tillbaka i tiden, samt att scenen för handlingen är en cigarrbutik, där berättaren köper en noggrant beskriven cigarr: "en mörk och kantig El Zelo". Denna distanserat affärsmässiga inledning bäddar kanske för en ironisk anekdot. I det sammanhanget framstår den inskjutna upplysningen om berättarens undran över livets mening som överflödig eller malplacerad. Om man å andra sidan fäster sig vid just formuleringen om livets mening, så framstår upplysningen om cigarrmärket som överflödig. Vid publiceringen i *Ord och Bild* tycks existensfrågan framhävd genom att en bild av Magnus Enckells målning "Gosse med dödskalle" (1892) publicerades på samma sida.²⁶ I själva verket läggs här ut två spår som efterhand skall förenas med varandra: ett erotiskt och ett existentiellt – som dessutom skall förenas med ett tredje och fjärde.

Det tredje spåret läggs ut när tuschteckningen aktualiseras tillsammans med idén att visa den för butiksflickan. Då omvandlas hon från cigarrförsäljerska till konstpublik, uppmärksamheten på cigarren flyttas till konstverket, och frågan om *livets* mening förskjuts till frågan om *konstens* mening. Därmed har rubriken dragits in i texten.

Men konstvisningen blir ju misslyckad. Flickan nöjer sig inte med att se vad bilden föreställer, utan vill också förstå dess *betydelse*. När bilden



GOSSE MED DÖDSKALLE. AKVARELL AF MAGNUS ENCKELL.
Tillhör finska konstföreningen.

Ord och Bild 1897, s. 330

HISTORIETTER.

AF HJALMAR SÖDERBERG.

I.

TUSCHRITNINGEN.

EN apirdag för flera år sedan, på den tid då jag ännu undrade öfver lifvets mening, gick jag in i en liten cigarrbutik vid en bakgata för att köpa en cigarr. Jag valde ut en mörk och kantig El Zelo, stoppade den i mitt fodral, betalade den och gjorde mig färdig att gå. Men i detsamma föll det mig in att visa

Hon tog den i handen med nyfiket intresse och såg på den mycket länge och mycket nära. Hon vände den på flera olika håll och hennes ansikte fick ett uttryck af ansträngd tankeverksamhet.

— Nå, hvad betyder det? frågade hon till sist med ett vetgirigt ögonkast.

Jag blef en smula häpen.

— Det betyder ingenting särskildt svarade jag. Det är bara ett landskap. Det är mark, och det där är himmel,

Tuschrifningen publicerades första gången i Ord och Bild 1897, på samma sida som ett tryck av Magnus Enckells målning "Gosse med dödskalle".

inte synligt avslöjar någon betydelse, så utgår hon från att det finns en dold betydelsedimension. Den söker hon komma åt genom att undersöka bilden. När hon till sist håller upp bilden mot fönstret, tror berättaren att hon använder erfarenheten av en sorts spelkort som visar en oanständig bild om man håller dem mot ljuset. Vi läsare vet inte om hon faktiskt har den erfarenheten. Men berättaren har den uppenbarligen.²⁷ Tuschteckningen är dock ingen sådan bild, och ingenting avslöjas när den hålls mot ljuset. Flickan väntar sig nu en förklaring av den bildade unge över-

klassmannen – som hon ser honom. När förklaringen uteblir känner hon sig kränkt och utsatt för ett grymt skämt med hennes från hans synpunkt obildade underklassposition. Här aktualiseras alltså ett fjärde spår, som handlar om *klass*.²⁸

Det erotiska spåret

De ämnen som hittills aktualiserats är alltså livets mening, konstens betydelse, samt klass- och bildningsfrågan. Cigarren sjunker i bakgrunden till förmån för konsten, men *cigarrbutiken* växer i betydelse under samtalets gång och hakar i flera aspekter av berättelsen. Därvid aktualiseras det erotiska motivet. Det är påtagligt för den som känner tidens koder.²⁹ Det antyds redan av upplysningen om scenen: en cigarrbutik, som desutom ligger på en ”bakgata”. Explicit blir motivet när de oanständiga spelkorterna kommer på tal. Sådana spelkort tillhandahölls just av tobaksbutiker, tillsammans med andra i tidens ögon moraliskt tvivelaktiga tryckalster. Tobaksbutiker ansågs i många fall rentav vara kamouflerade bordeller och cigarrflickorna prostituerade.³⁰ Men hur det förhåller sig med just den här flickan framgår inte.

Butikens avsides lokalisering är alltså ingen tillfällighet, och cigarrflickan kunde med fog tolka mannen-berättarens inbjudan till konstvisning som en invit. Men som framgått blir visningen på allvar. Flickan visar genast ”nyfiket intresse” och ställer sin fråga om betydelsen med ”ett vetgirigt ögonkast”. När hon får veta att den bild hon nu mödat sig så mycket med ”ingenting” betydde – då känner hon sig kränkt och tror kanske att han håller tillbaka vad han vet för att behålla sitt överläge. Styrkan i flickans besvikelse kan kanske även förklaras med att hon hoppats på ett seriöst samtal bortom klass- och könsskillnader i stället för det vanliga galanteriet.

I tidigare forskning har upplysningen att berättaren ”ofta brukade köpa” sina cigarrer av denna flicka tolkats som en antydning om att han även brukade köpa mer handfasta tjänster av cigarrflickan.³¹ Man kan i så fall tänka sig att även mannen är besviken över den misslyckade kommunikationen denna gång – vad än han hade hoppats på – och kanske dessutom blivit skadad i sin manliga självkänsla: varken kroppen eller själen har fått sitt. I det perspektivet läses texten som en tidig variation på Söderbergs berömda ord om ”köttets lust och själens obotliga ensamhet”.³²



Misslyckad kommunikation – själens obotliga ensamhet, illustrerad genom en målning av Vilhelm Hammershøi (1911).

Konstens betydelse

Men särskilt intressant är ändå de outtalade förutsättningarna bakom de båda kontrahenternas diskussion om tuschritningens betydelse. Berättarens omdöme att bilden är mycket vacker men saknar betydelse återgår på en modern konstuppfattning, lanserad av filosofen Immanuel Kant 1790. Vad konsten syftar till, enligt Kant, är att väcka ett *intresselöst välbehag* i blotta betraktandet av verket, utan någon tanke på vilken betydelse det skulle kunna ha utanför sig självt.³³ Än mindre relevant är frågor om verkets nytta eller användning. Detta rent estetiska betraktande söker alltså varken mening eller betydelse, utan gläder sig åt färger, klanger, rytmer, ordens associationer och liknande. Insikt, vägledning och tröst får man alltså söka på andra håll än i konsten. Detta tycks vara den konstuppfattning som berättaren ger uttryck för när han hävdar att tuschritningen är mycket vacker men saknar betydelse.

Cigarrflickan däremot, som kan antas okunnig om modern estetisk filosofi, har ett lättväckt intresse för konst – hon förväntar sig att ett konstverk skall *betyda* något, det vill säga peka utöver sig själv mot världen och livet. Vad berättaren ser hos henne är intresse, nyfikenhet och vetgirighet, och sådana begär kan tydligen inte den blotta skönheten tillfredsställa. Hennes konstsyn är gammaldags från berättarens synpunkt. Men

vad hon ger uttryck för är helt enkelt den anrika *didaktiska* konstsyn som dominerade västerländsk kultur från antiken fram till Romantiken, och i många fall ända in i vår tid. *Lära, röra, behaga* var konstens uppgift – att förena det nyttiga med det behagfulla.³⁴ Det finns fortfarande läsare och konstbetraktare som söker konstverkens vidare betydelse och som läser, inte för skönhetsens skull utan för att få hjälp att leva.

Tuschritningen och Livets väg

Tuschritningen själv har vi inte tillgång till så vi kan inte säga något om vilken typ av konst den är. Men vi vet vad den *föreställer*: ett landskap, mark, himmel och en väg, ”en vanlig väg” enligt berättaren. Men utifrån beskrivningen liknar teckningen faktiskt den vinjett som Söderberg själv ritade till novellsamlingen *Det mörknar öfver vägen* 1907. Motivet ser rent av ut att återgå på den väl beprövade klichén om *livets väg* (112 000

träffar på Google...). Det är ett urgammalt existentiellt motiv, som verkligen aktualiserar frågan om livets mening. I vissa varianter ger den också ett svar. Men berättaren tycks inte se den existentiella dimensionen. Den får inte plats i hans konstsyn.

En egendomlighet är alltså att berättaren å ena sidan verkar ha problem med livets mening, men å andra sidan tar avstånd från möjligheten att konsten skulle kunna hjälpa honom. Berättaren slutar ju också med det vemodiga konstaterandet att han visserligen slutat grubbla över livets mening, men inte funnit vad han sökte.

Mot den bakgrunden sätts berättaren fram som en egentligen mer tragisk gestalt än cigarrflickan. Hon



Vinjett, utförd av Hjalmar Söderberg själv, till novellsamlingen *”Det mörknar öfver vägen”* (1907).

är fattig och obildad mätt med berättarens och den borgerliga kundkretsens mått. Men hennes livsluft är inte leda, melankoli och abstraktioner. Hon har sin nyfikenhet och vetgirighet kvar; hon är klassmedveten och har en etisk drivkraft; hon vet åtminstone vem hon är. Men berättaren är en irrande själ; en flanör i livet. – Med den läsaren byggs en osynlig omvändning in i berättelsen, det i berättarens ögon svaga och underordnade vinner styrka och kraft över honom. Men det förstår inte berättaren, när han ställer sin uppgivna fråga om vad han skulle svara henne.



Även Edvard Munchs målning *Skriet* (1893) kan ses som en variant på temat "Livets väg", Nasjonalmuseet, Oslo.

Konstsynen i berättelsens helhet

Så hur är det då med konstsynen i Söderbergs "Tuschritningen" – om man ser till berättelsens helhet? Läsaren möter händelseförloppet via berättarens perspektiv – det finns inget oberoende perspektiv utanför honom. På så vis lockas läsaren att se berättaren som auktoritet. MEN: det är inte säkert att *berättelsen* (och bakom den författaren) ger berättaren rätt. Berättaren är inte självklart författarens alter ego utan en skapad *fiktionsgestalt* med egna uppfattningar, precis som cigarrflickan. I berättelsen ställs de mot varandra, och läsaren måste själv ta ställning till deras positioner. Berättarens auktoritet är i sak inte större än flickans, och det som ger berättelsen spänning är just hennes motstånd.

I det sammanhanget är det viktigt att berättandet hålls i första person: att det är en *jag-berättare* vi möter. Det tänker man kanske inte på, men det har stor betydelse för det personliga tilltalet berättelsen igenom. Det skapar en särskild närhet till läsaren. Med den inskjutna personliga be-

kännsen om undran över livets mening upprättas en intimitet som markerar att jagberättaren vänder sig till ett underförstått *du* och på något sätt hoppas på ett svar. På samma sätt med retoriska frågor som ”Vad skulle jag svara? Jag skulle ha givit mycket för att kunna säga henne vad [bilden] betydde”. Redan berättandets grammatiska form är alltså läsartillvänd och ger uttryck för existentiella förhållningssätt. Men ju mer öppen läsaren blir för sådana tilltal, desto mer betydelse kan han ta in och desto mer betydelse kan han återföra till texten. I detta ständigt pågående av och an ligger berättandets och läsandets dynamik – ungefär som i Eschers bild av ritande händer.

Slutsatser och litteraturvetenskapliga slutord

Hur skall då de frågor jag ställt besvaras, nämligen: Vilka läsarter är texten anlagd för i sin tid? Vilka dåtida litterära medel används för att skärpa läsarens uppmärksamhet och rikta läsningen? På den första frågan måste svaras att texten lägger ut flera spår, och läsaren ges frihet att följa ett eller flera. Men eftersom spåren efterhand vävs samman, så är texten anlagd för en mer komplex läsart. I ett historiskt perspektiv är nog just spänningen mellan de olika motiven det viktigaste, inte minst i det specifikt Söderbergiska sammanhanget: existensen, konsten, bildningen, klasskillnaderna och erotiken. Läsaren drivs mellan de olika spåren till olika läsarter, men slutligen är de så tätt sammanflätade att berättelsens ackumulerade betydelse blir både överväldigande och oöversättlig.

De läsarinriktade medel som används är först och främst en *ram*, där cigarrköp och frågan om livets mening upprepas med variation. Sedan har vi jagberättandet, som står för det explicit personliga tilltalet. Vidare retoriska frågor, antiteser, antydningar, anspelningar, tvetydigheter, diskrepanser och öppet slut.³⁵ Berättelsens mångfald och berättandeprocessens många omvändningar tvingar till ett *aspektseende*, som kan växla mellan olika meningssammanhang och betydelse, ungefär som berömda dubbeltydiga figurer.

*

Jag har nu talat om berättande och läsande som samverkande aktiviteter och processer utan att en enda gång nämna ord som *responseestetik*, *retorik* eller *fenomenologi*. Men inom litteraturvetenskapen sammanfattar

termerna vad det handlar om ungefär som formler inom naturvetenskaperna. Responseestetik är studiet av hur texter kan förbereda mottagandet genom olika historiskt givna konstnärliga tekniker och strategier.³⁶ Denna anpassning till en tänkt läsare eller läsargrupp i syfte att väcka intresse och samtidigt övertyga om vikten av textens ärende är i sin tur föremål för retorisk forskning.³⁷

Dessa forskningsområden innehåller förstås mycket mer än jag har haft anledning att ta upp här, men det jag velat betona är de *fenomenologiska* eller *medvetandefilosofiska* aspekter som gäller textens och läsandes ömsesidiga inriktning på varandra: att berättande alltid är berättande *för* någon och läsande alltid läsande *av* detta *för*, denna textens inriktning på läsaren.³⁸ Texten är inte ett autonomt ting i sig utan en indirekt dialog som lever ett *samtals* liv.³⁹ Vad jag slutligen har velat väcka intresse för och övertyga om är att det är denna fenomenologiskt grundade ömsesidighet som utgör berättandes och läsandes alldeles speciella konst.



Dubbetydiga figurer – en form av aspektseende, publicerad 1915 i Puck humor magazine, USA.

Noter

1. Se vidare Michail M. Bachtin, "Frågan om talgenrer" (1952-53; tr. 1979) övers. Helena Bodin, i *Genreteori*, red. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (Lund: Studentlitteratur, 1997) s. 203–239, om begreppet *adressivitet* i betydelsen riktat tilltal (s. 234f., 238).
2. Se Martin Montgomery m.fl. (red), *Ways of Reading: Advanced Reading Skills for Students of English Literature* (1992), 3 uppl. (London & New York: Routledge, 2007).
3. Tomrummen är de aspekter av texten som kräver tolkning och därvid håller dialogen mellan text och läsare igång. Se diskussion om *gaps*, *blanks* och *vacancies* i Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (ty. orig. 1976; Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, [1978] 1980): "it is the gaps, the fundamental asymmetry between text and reader, that give rise to commu-

nication in the reading process; the lack of a common situation and a common frame of reference corresponds to the contingency [...] which bring[s] about the interaction between persons. Asymmetry, contingency, [...] these are all different forms of an indeterminate, constitutive blank which underlies all processes of interaction. [...] this blank is not a given, ontological fact, but is formed and modified by the imbalance inherent in dyadic interactions, as well as in that between text and reader. Balance can only be attained if the gaps are filled, and so the constitutive blank is continually bombarded with projections.” (s. 167) Se vidare Beata Agrell, “Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur”, i *Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, red. Staffan Thorson & Christer Ekholm (Göteborg: Daidalos, 2009) s. 19–148.

4. Större arbeten på olika områden är t.ex. Bure Holmbäck, *Hjalmar Söderberg: ett författarliv* (Stockholm: Bonnier, 1988); Björn Sahlin, ”*Unga flickor böra icke läsa den*”: om Hjalmar Söderbergs debutbok *Förvillelser* och annat tidigare osagt om författaren och hans verk (Stockholm: Proprius, 2013); Miranda Landen, *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*, diss. Lund. (Stockholm: Atlantis, 2013).
5. Alexandra Borg, *En vildmark av sten*. Stockholm i litteraturen 1897–1916, diss. Uppsala (Stockholm: Stockholmia förlag, 2011) s. 40–46.
6. Se vidare Sven Lundkvist, *Folkrörelserna i det svenska samhället 1850-1920*, *Studia historica Upsaliensia* 85 (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1977). För ett dåtida perspektiv se E. H. Thörnberg, ”Folkrörelser och samhällsklasser i Sverige”, *Svensk Tidskrift*, Vol. 2 (1912), s. 77–90.
7. ”Arbetarfrågan” avsåg den växande arbetarklassens dåliga sociala och materiella villkor, vilka av de styrande ansågs som en fara för samhället, eftersom de gynnade facklig kamp, strejker och även kunde väcka revolutionära tendenser. För att skydda sig självt måste samhället alltså se till att förbättra arbetarklassens villkor. För ett dåtida perspektiv, se *Nordisk familjebok* (2. uppl., 1904) där direktör Erik Beckman skriver en omfattande artikel om ”Arbetarfrågan” (sp. 1323–1336).
8. Landen 2013, s. 365f. Som Landen påpekar gestaltar Söderberg själv den celebra starten litterärt i romanen *Den allvarsamma leken* (1912).
9. *Martin Birks ungdom* 1901, *Doktor Glas* 1905 och *Den allvarsamma leken* 1912. Om debutromanen *Förvillelser* skrev kritikern Harald Molander ”som varken förr eller senare gjort sig känd som någon av de strängare moralisterna, [...] att den vemodigt lekfulla lilla miljöromanen var ’ett bland de okyskaste alster av svensk penna som i våra dagar smugit sig ut i bokmarknaden utan förseglat omslag” (Holger Ahlenius, *Från sekelskifte till 40-tal. Svensk dikt och debatt 1893-1943*, Stockholm: Prisma, 1964 [1943] s. 6.)
10. Landen 2013.
11. Se t.ex. Barbro Ståhle Sjönell, ”Ordet ’Historiet’ i svenskan”, i *Mélanges publiés en hommage à Gunnel Engwall*, ed. Inge Barding m.fl., Acta Universitatis Stockhol-

- miensis, *Romanica Stockholmiensis*, 20 (Stockholm, 2002) s. 289; Landen 2013, s. 369–376.
12. Se Borg 2011, s. 52–68 om flanörroll och flanörlitteratur, samt om Söderbergs passiva flanör, s. 132–136. Se vidare Bure Holmbäck, ”Hjalmar Söderbergs väg – från konstprosa till kulturkamp”, i *Den svenska litteraturen 2. Genombrotts tiden 1830–1920* (1988–89), red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, 2 uppl. (Stockholm: Bonnier, 1999) s. 406f.
 13. En av novellerna i Hjalmar Söderbergs samling *Historietter* (Stockholm: Bonnier, 1898) är också betitlad ”Spleen”. Om spleen, dekadens och melankoli se vidare Claes Ahlund, kap. ”Svenskt fin de siècle”, i förf:s *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Acta universitatis Upsaliensis, Historia literarum, 18, ed. Bengt Landgren & Torsten Pettersson (Uppsala 1994). Se äv. Christer Jacobson, ”Viljeproblemet i svensk litteratur 1900–1910”, i *På väg mot tiotalet. Två studier. Några principfrågor i svensk litteraturkritik 1900–1910. Viljeproblemet i svensk litteratur 1900–1910*, diss. Uppsala (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1961) t.ex. s. 121.
 14. Karin Johannisson, *Melankolins rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, (Stockholm: Bonnier, 2013) förklarar sekelskiftesmelankolin som ”ett alienationsfenomen i spåren på moderniseringsprocessen och en borgerlig prestationskultur” (s. 192). Hon påpekar att de övre samhällsklassernas män var hänvisade till ”affärsverksamhet, finansvärldens kroniska hets eller ämbetsverkens och universitetens stela hierarkier, och däremellan ett klämt konstnärsideal”. Detta skapar en manstyp som är ”defensiv och passiv, tvångsmässigt självdissekerande, låst av instängda känslor och beröringsskräck”, med en stark ”avsky för sentimentalitet”, varigenom han även kan ”framstå som en upphöjd sanningssägare”. Tidens flanör är både ”suverän och alienerad”, vilket ”symboliserar den upplösta relationen mellan människor som modernitetens dolda smärtpunkt. Han rör sig i massan men tillhör den inte. Koncentrerad på observationen behåller han distansen, sugts aldrig in i det han observerar. Rollen kan beskrivas som en elitistisk pose, men också som oförmåga att vara i världen.” Dessa drag utmärker inte minst de manskaraktärer som Hjalmar Söderberg gestaltar.
 15. Se vidare Holmbäck 1999, s. 406f.
 16. Ståhle Sjönell 2002, s. 288. Vidare Landen 2013, s. 23.
 17. Ståhle Sjönell 2002, s. 290.
 18. Ståhle Sjönell 2002, s. 291.
 19. Amy J. Devitt, *Writing Genres* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004) s. 151f.
 20. Ståhle Sjönell 2002, s. 290.
 21. Se Allan H. Pasco, ”The Short Story: The Short of It”, *Style* 27 (1993:3) s. 442–452. För svensk tradition se Beata Agrell, ”Novellgenren, traditionerna och experimenten”, *Ord och Bild* 2012:3, s. 6–18.

22. Se författaren Edgar Allan Poe (1809–1849), ”Review of Twice-Told Tales” [Text-02], *Graham’s Magazine*, May 1842, s. 298: ”in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting.”
23. Tidigare forskning har behandlat olika aspekter av texten, dock veterligen icke de grepp till förberedelse av läsningen som här skall uppmärksammas. Peter Cassirer, *Stilen i Hjalmar Söderbergs ”Historietter”*, Nordistica Gothoburgensia, 5 (Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1970), s. 12–27, undersöker förhållandet mellan form och tematik; berättartekniken sedd i ett strukturanalytiskt perspektiv diskuteras i Sven Arne Bergmann, ”Hjalmar Söderberg, Greimas och den vanlige läsaren. Narratologiska komplikationer i ’Tuschritningen’ ”, i *Perspektiv på prosa. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap* tillägnade Peter Hallberg och Nils-Åke Sjöstedt, red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Sverker Göransson & Hans-Erik Johannesson (Göteborg, 1981), s. 55–85. Landen 2013 undersöker ett antal olika aspekter av texten, från berättarroll till publikationsförhållanden, dock med särskilt intresse för det opålitligt-ironiska berättandet. Hon kommenterar novellens tilltalsaspekt, men knyter den främst till berättarfiktionen, dvs. till den opålitlige berättaren och den fiktiva läsarroll eller *narratee*, som berättaren leker med (s. 264f.). Min poäng är att textens tilltal – till skillnad från berättarens – förhåller sig till en så kallad *implicit* läsarroll inom texten men utanför berättarfiktionen. Den implicita läsarrollen är en aspekt av textens retoriska strategi och samtidigt adressat för det samlade tilltal, den fullständiga retoriska akt, som textens helhet utgör i sitt historiska sammanhang. Uttryckt på fackspråk: Landens diskussion är *narratologisk*, medan min är *responsestetisk*. Båda perspektiven är relevanta, men klart olika. För den komplexa men i vårt sammanhang viktiga distinktion mellan *narratee* och *implied reader*, se resp. term i Gerald Prince, ”The Reader” i *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University) <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/reader>, access 140426.
24. Se t.ex. Carolyn C. Miller, ”Genre as Social Action”, *Quarterley Journal of Speech* 70 (1984:9) s. 151–167.
25. Se t.ex. Iser 1980 om textens sätt att via det redan presenterade skapa förväntningar om det olästa som komma skall: ”every moment of reading is a dialectic of protension and retention, conveying a future horizon yet to be occupied, along with a past (and continually fading) horizon already filled” (s. 112).
26. Se Landen 1913, s. 400–403. för kommentar till denna publiceringsstrategi.
27. Cassirer 1970 övertolkar här texten, när han skriver ”när flickan misströstar om att kunna finna någon mening i bilden söker hon en dold mening, som *hon förutsätter vara oanständig*” (s. 17; kurs BA). Enligt texten är det *berättaren* som *tror* att hon förutsätter detta.
28. Jfr Cassirer 1970 om det estetiska problemet och frågan om livets mening som de övergripande ämnen recensionerna tar upp. Det estetiska problemet vinklas på olika

- sätt: mot konstens betydelse, mot den dåtida pornografidebatten, samt mot klassfrågan (s. 15). Några – t.ex. C. D. Af Wirsén – uppfattar novellen som religionskritisk och programmatisk hädisk (s. 14, 19f.).
29. Det erotiska motivet framhävs särskilt av Bergmann 1981, t.ex. s. 66, men kommenteras negativt av Cassirer 1970 (s. 17).
 30. Landen 2013, s. 49.
 31. Bergmann 1981, s. 63, 66f. Bergmanns poäng är att jagberättaren visar bilden för att ge cigarrflickan en gåva av estetiskt värde, vilket hon tolkar som en sexuell invit.
 32. Citatet hämtat från Söderbergs skådespel *Gertrud* (uruppförd 1907; Stockholm: Bonniers, 1906).
 33. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften* (1790), övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2003) §59.
 34. Se Stina Hansson om ”redskapssynen” på litteratur, i ”Retorik och litteratur”, *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, 2 utök. uppl (Lund: Studentlitteratur, 2002 [1999]) s. 160f.
 35. Landen 2013, s. 264f.
 36. Se Iser 1980.
 37. Se Miller 1984 och Devitt 2004.
 38. För fenomenologi och litteraturvetenskap se Iser 1980, kap. ”The Reader-Oriented Perspective”, samt Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa/ Forskningsresan som roman* (Göteborg: Daidalos, 1993) kap 1.
 39. Se Ulf Linde, *Fyra artiklar*, BLM-biblioteket (Stockholm: Bonniers, 1965), s. 47. Äv. Agrell 1993, avsnitt 4.3.1.

Föreläsning vid högtidssammankomsten den 25 januari 2014.

Beata Agrell, professor emerita i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet, var Kungl. Samhällets ordförande under 2013.



