

ingen som ser. bildkonst i prosa av

per hallström

fredrik sandblad

[fredrik.sandblad@trasprak.se]

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	s. 2
Prolog	s. 3
1 Inledning	s. 5
2 Tidigare forskning om Hallström	s. 10
3 Intermediala studier	s. 12
4 Konstnärsromanen.....	s. 16
5 Initiationsresan	s. 22
6 Hallström och bildkonsten	s. 26
7 Hallström i samtidens estetiska rörelser.....	s. 31
8 "Ur mörkret"	s. 39
8.1 Konstnär och omvärld.....	s. 40
8.2 Skapande.....	s. 43
8.3 Konst, liv och utveckling.....	s. 46
9 "En uppgörelse"	s. 51
9.1 Konstnär och omvärld.....	s. 52
9.2 Skapande.....	s. 55
9.3 Konst, liv och utveckling.....	s. 58
10 <i>Våren</i>	s. 61
10.1 Konstnär och omvärld.....	s. 63
10.2 Skapande.....	s. 70
10.3 Konst, liv och utveckling.....	s. 75
11 Avslutning.....	s. 79
Bildkällförteckning	s. 90
Referenslista.....	s. 91

Prolog

Denna version av *Ingen som ser* författades under hösten 2009 och färdigställdes i februari 2010. Jag tänker revidera uppsatsen en eller kanske två gånger framöver. Du är varmt välkommen att lämna förslag på ändringar. Jag har författat uppsatsen helt och hållet på egen hand, utan professionell handledning. Däremot har jag tagit emot några tips från olika håll. Hittills har följande personer hjälpt till med litteraturförslag och enstaka andra upplysningar:

- Litteraturvetaren Conny Svensson, professor emeritus i Uppsala.
- Litteraturvetaren Kristina Fjelkestam, lektor i Södertörn.
- Konstvetaren Richard Sangwill, intendent vid Rackstad museet i Arvika.

Tack för det!

Växjö i februari 2010

Fredrik Sandblad

Jag heter Hill. Jag heter Hill!
Jag heter Hill. Hill säger jag att jag
heter! Jag säger till Hill att jag är
Hill. Hill säger att jag är Hill!
Vi är Hill. Hill och jag.
Och Hill och jag och Hill.

Lars Norén (*Kung Mej*, 1973)

1 Inledning

Se på målningen nedan. Den föreställer författaren Per Hallström och hans hustru Helga. Porträttet är en produkt av Richard Bergh, en av de tyngsta konstnärsprofilerna i Sverige runt sekelskiftet 1900.



Bild 1. Bergh. Författaren Per Hallström och hans hustru Helga, 1904.

Bergh gjorde sig känd bl.a. för sina porträtt av författare: Utöver Hallström fastnade bl.a. Gustaf Fröding, August Strindberg och Bjørnstjerne Bjørnson på hans dukar.¹ Bergh var alltså en bildkonstnär som gärna avbildade ordkonstnärer. Och Hallström gjorde faktiskt tvärtom; han var ordkonstnären som berättade om bildkonstnärer. I centrum för denna uppsats står – precis som undertiteln förklarar – just visuell konst i prosa av Hallström. Men först vill jag ge en hastig introduktion till Hallström och hans plats i svensk kulturhistoria.

¹ Sveriges mest omtalade porträttsamling är antagligen Bonniers porträttsamling, där många berömda författarporträtt ingår, bl.a. Berghs Hallströmporträtt. Nina Öhman berättar om samlingen i boken *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla* (1994).

* * *

I det fjärde bandet av det omfattande verket *Den svenska litteraturen* (Lönnroth & Delblanc, red., 1989) slår jag upp det korta kapitlet "Pessimisten Per Hallström", som har författats av Sven Delblanc. Avsnittet suffleras av ett porträttfoto. Jag stirrar på bilden. Den visar en nackstyv, åldrande man som sänker en blick (mättad av förakt och integritet) mot linsen. Kapitlet beskriver en hudlös, aggressiv och desillusionerad människa, som med åren allt hårdare naglades fast i smärtsamt grubbel. Även om Hallström i ungdomen var politiskt radikal på vänsterkanten (Wästberg 2001:XII), skulle han glida över i en skeptisk och tillbakablickande hållning, som inte minst reagerade mot erotisk frigjordhet, romantisk vitalism, eskalerande bilism, ytlig masskultur, amerikansk kommersialism, vulgär industrialism, naiv utvecklingsoptimism och annat. "Hans konservatism blev den besviknes som ej längre ville lyssna till nya signaler; han tycks ha funnit en trotsig glädje i att vara inoportun" (Wästberg 2001:XXII).

Jag har svårt att möta mannens stränga ögon. Men i Hallströms tidiga prosa hittar jag helt andra och för min del mer attraktiva sidor, t.ex. frisk melankoli, psykisk känslighet och kritik mot människans fascination över sina grandiosa projekt. Dessutom är Hallströms språk nästan en stilistisk gåta: Flera av (de som regel krävande) texterna är utstuderat knotiga konstvävar polstrade med böljande jugendslingor.

Till en självbiografisk skiss i volymen *När vi började* valde Hallström titeln "En sparf i tranedans" (Hallström 1902).² Han uppfattar sig här som den

² I samlingen *När vi började* berättar en serie svenska författarprofiler – däribland Alfhild Agrell, Gustaf av Geijerstam, Selma Lagerlöf, Verner von Heidenstam, Ola Hansson, Axel Lundegård, Mathilda Mallin och Per Hallström – om sin väg in i författarvärlden. Hallström skriver bl.a. om sin ungdomsläsning, sin tid i Amerika ("ungefär det dummaste jag kunde ta mig till", 1902:206) och arbetet med sina tidiga verk. Hallströms debut *Lyrisk och fantasier* (1891), som fullständigt hamnade i skuggan av Gustaf Frödings *Guitarr och*

lilla, bleka fågeln i en flock av pråliga, ståtliga diktartanor. Och Hallströms plats i litteraturhistorien blev efterhand just den diskreta (kanske rentav kamouflerade?) sparvens. Andra svenska diktare ur hans samtid – t.ex. Fröding, Strindberg, Lagerlöf och Söderberg – har sedan långt tillbaka lockat betydligt fler standardläsare och forskarögon. Konsthistorikern och dramatikern Ragnar Josephson, som efterträdde Hallström i Svenska akademien 1960, konstaterar i sitt inträdestal att Hallströms diktning visserligen levde starkt under en period. Men Josephson undrar samtidigt: "Lever den idag och för oss? Eller är den borta ur vår åsyn, ur vårt sinne?" Josephson ser Hallströms frånvaro som flyttfåglarnas, han tror på återkomsten (Josephson 1960:36).

Hallströms litterära renässans har dock inte blivit särskilt kraftfull. Svenska akademien har visserligen nytugit två av Hallströms romaner, *En skälmroman* och *Döda fallet* (2001), i sin klassikerserie.³ Men Hallströms plats är fortfarande i skuggan. I Svenska akademiens Hallström-utgåva har diktaren och litteraturkritikern Per Wästberg författat en djupt inlämnande (och retoriskt elegant) inledning. Essäns avslutning cirkulerar helt nära Ragnar Josephsons redan då över fyrtio år gamla tankar. Wästberg konstaterar att glömskan "likt en dykarklocka" har slutit sig kring Hallström, men att det finns syre kvar i djupet (Wästberg 2001:XXIII).

Josephsons och Wästbergs spådomar till trots: Hallström är alltså sedan länge förpassad till litteraturhistoriens periferi. Och om vi får tro Göran Hägg, en av Hallströms mer raljanta kritiker, är detta helt i sin ordning. I sin populära *Den svenska litteraturhistorien* (1996) avgör han att Hallström helt enkelt saknar förmåga att berätta. Ingemar Algulin räknar i det inflyelserika översiktsverket *Litteraturens historia i Sverige* (1995a)

dragharmonika från samma år, präglas, berättar Hallström, av hans rädsla för att lämna ut sig själv, att låta någon röra vid hans skinn: "Det kanske mest personliga uteslöt jag, emedan det var för tungt och mörkt och disharmoniskt, dels af skygghet, dels emedan det tycktes mig, att en författares dåliga humörer oftast borde vara hans privatsak" (Hallström 1902:209–210).

³ Hallström släppte ursprungligen *Döda fallet* 1902 och *En skälmroman* 1906.

däremot Hallström som en våra främsta novellister, men han konstaterar också att hans diktning har glömts bort. Och Algulin anar en förklaring: Hallström lyckades nämligen aldrig skriva "något riktigt betydande verk" (Algulin & Ohlsson 1995a:356).

Men i sina glansdagar skördade Hallström en hel del litterära triumfer, mestadels i Sverige, men faktiskt också i Tyskland. Han författade dikter, noveller, romaner, dramer, essäer och översättningar. Sammanlagt släppte han runt trettio skönlitterära titlar mellan 1891 och 1928. Och flera av hans texter, inte minst från 1890-talet, fick rätt fina mottaganden.

Diktarkollegan och kritikern Oscar Levertin – som annars inte alltid var alldeles len i bläcket – skrev t.ex. i en recension att Hallström är en "sällsynt självständig, rik och genialisk berättare" (Levertin 1900). Dessutom hade Hallström under lång tid rent allmänt en tung position i svenskt kulturliv. Han invaldes i Svenska akademien 1908, var under mer än tjugo år ordförande i akademiens Nobelkommitté och arbetade som akademiens ständige sekreterare mellan 1931 och 1941.

Min fördjupning i Hallströms prosa blir alltså en färd genom ett stycke till stor del bortglömt svenskt berättande. Kanske finns det anledning att åtminstone tillfälligt färglägga den flyende sparvens skuggiga linjer och konturer.⁴

* * *

⁴ Under min fördjupning i Hallströms författarskap har jag passat på att köpa upp mig på en del relevant litteratur via antikvariat på nätet. När jag packade upp ett av postpaketen och försökte bläddra i en av böckerna – en billig men fläckfri originalutgåva av Hallströms novellsamling *Händelser* (1927) – märkte jag att den var osprättad. Den bortglömde Hallströms bok hade alltså under alla dessa år saknat läsare, och jag fick dra kniv för att kunna tränga in i hans diktvärld. Människans tillvaro – och dit hör ju skönlitteraturen – visar gärna sina lustiga symboler.

I denna uppsats tolkar jag tre texter av Hallström: novellen "Ur mörkret" i *Vilsna fåglar* (1894), novellen "En uppgörelse" i *Reseboken* (1898a) och romanen *Våren: en roman från 1890-talet* (1898b).⁵ Urvalet har bestämts av att dessa texter handlar om bildkonst och bildkonstnärer. I fokus för tolkningen står just verkens gestaltning av konst, konstnärer och det konstnärliga skapandet. Viktiga frågor är: Hur skildras konstnärer och konstvärld? Hur ser relationerna ut mellan konstnärsindivid, konstnärskollektiv och omvärld? Vad utmärker skapandet och konstverken? Hur skildras motiv och modeller? Genomgår konstnärerna någon utveckling i berättelsen?

Innan jag bryter fram genom Hallströms prosa, vill jag i kap. 2–7 öppna den mot några sammanhang; jag läser Hallströms texter mot bakgrund av bl.a. kulturhistoriska kontexter, intermediala resonemang, biografiska notiser och en mytisk kontext. Till bakgrunden hör också en översikt över tidigare forskning om Hallström och en introduktion till genren konstnärsroman. Jag har, som du märker, valt att teckna en ganska generös fond. Det beror på att Hallströms konstnärsskildringar får en avsevärt djupare innebörd mot en frodig bakgrund. Efter detta inledande kontextavsnitt följer i kap. 8–10 avdelningen för texttolkning. Varje kapitel är här disponerat i fyra delar. Först ger jag en kort introduktion, som bl.a. redogör för textens intrig och för Hallströms kommentarer till sitt eget verk. Därefter tolkar jag texterna under rubrikerna "Konstnär och omvärld", där frågor om konstnärsindivid, konstnärskollektiv och omvärld behandlas, "Skapande", där kreativa processer tas upp, och "Konst, liv och utveckling", där jag dröjer vid estetiska och själsliga resor.

⁵ I tolkningarna har jag använt originalutgåvan av "Ur mörkret". Egentligen ville jag använda originalutgåvor också av "En uppgörelse" och *Våren*, men jag lyckades helt enkelt inte få tag på dem, när tid för tolkning infann sig, så det fick bli nyutgåvor (Hallström 1923a, 1923b). Nyutgåvorna är, misstänker jag, något friserade i stavningen, men i övrigt är de antagligen likvärdiga med originalen.

2 Tidigare forskning om Hallström

Jag är inte först att snoka i Hallströms diktning; författarskapet har tidigare behandlats i många vetenskapliga arbeten, inte minst under första halvan av 1900-talet. Till de tyngre uttolkarna i en äldre generation hör Helge Gullberg och Fredrik Böök. I Gullbergs omfattande huvudarbete, *Berättarkonst och stil i Per Hallströms prosa* (Gullberg 1939), behandlas i stort sett hela författarskapet. Avhandlingen är mestadels orienterad mot ganska närsynta retoriska och språkliga fenomen. Men den diskuterar också bl.a. motivval och personkaraktäristik.

Fredrik Böök har behandlat Hallström i flera essäer. I "Flyttfåglarna" (1913a) tolkar han motiv i Hallströms lyrik och gör jämförelser med främst Tegnér, Stagnelius och Runeberg. I den stora studien "Verklighetsproblemet i Hallströms tidigare novellistik" (1913b) utgår Böök från ett "grundfalskt" omdöme av Oscar Levertin. I en recension har Levertin deklarerat att det är omöjligt att finna "det subjektiva momentet", "den personliga accenten" i Hallströms diktning (Böök 1913b:242). Böök sniffar dock fram en baslinje, nämligen Hallströms behandling av "verklighetsproblemet". Även om Bööks studie skrevs för nästan hundra år sedan och står i en helt annan kontext än min, har jag låtit mig inspireras av den, inte minst av diskussionerna av konflikten mellan dikt och verklighet.

Rolf Arvidsson har författat den omfattande avhandlingen *Den unge Per Hallström* (1969). Här ligger fokus på Hallströms ungdomsbiografi, sociala och kulturella bakgrund och ungdomspoesi. Till Arvidssons material hör bl.a. anteckningar, opublicerade manus och diverse privatbrev. Mina tolkningar tar spjärn mot vissa av Arvidssons analyser, bl.a. hans synpunkter på Hallströms relationer till åttitalets och nittitalets estetik.

Gunilla Domellöf (1977) har behandlat Hallströms novell "Falken" från samlingen *Purpur* (1895). Hon utgår från strukturalistisk teori och diskuterar bl.a. textens romantiska inslag mot bakgrund av nittitalsestetiken.⁶

Conny Svenssons *Åttitalet och konstnärsromanen* (1985) ägnar ett avsnitt åt Hallström. Svenssons huvudintresse är det svenska åttitalets konstnärsromaner, men han behandlar också genrens (internationella) ursprung och i någon mån vidareutveckling. Svensson använder Hallströms prosa främst som kontrastmaterial till åttitalstexterna. Trots att Svensson har ett annat fokus än jag, har hans undersökning klara beröringspunkter med min, inte minst i analyser av relationer mellan konstnär och samhälle. Svensson har i ett annat sammanhang också beforskat Hallströms resor till och texter om Italien (Svensson 1989).

Till de två senaste decenniernas Hallströmtolkare hör Claes Ahlund, Sigvard Lindqvist och Hans Lindström. Ahlund behandlar i sin avhandling *Medusas huvud* (1994) bl.a. Hallströms novell "Rosengiftet" i *Purpur* (1895) i en analys som är inriktad på novellens dekadenta inslag. Sigvard Lindqvist (1995), som studerar symbolism i det svenska nittitalets litteratur, behandlar bl.a. "Falken" i *Purpur* (1895) i kapitlet "Hallström och symbolerna". Hallströms *En skälmroman* (1906) tolkas av Hans Lindström i avhandlingen *Skrattet åt världen i litteraturen* (1993).

Även om det som synes inte helt saknas Hallströmstudier från de senaste decennierna, är mitt intryck att forskarvärldens intresse för Hallström har minskat över tid. Och jag är tydligen inte ensam om denna misstanke. Under sensommaren 2009 hade jag en kort e-postkorrespondens med Conny Svensson. Svensson (2009) skrev då att det verkar som om

⁶ Jag gissar att "Falken" är det Hallströmverk som idag når flest läsare. Novellen ingår nämligen i antologiserien *Svensk litteratur* (Algulin & Ståhle Sjönell, utg., 1996), som brukar användas på litteraturvetenskapliga grundutbildningar i Sverige.

forskningen kring Hallström har varit tillbakaträngd på senare år. Och han tillade dessutom: "Du kan ju ändra på det förhållandet – lycka till!". Man tackar.

3 Intermediala studier

Sommar 2009. Jag och en god vän besöker utställningen "SONIC YOUTH etc.: SENSATIONAL FIX" på Malmö konsthall. I centrum för utställningen står det egenartade rockbandet Sonic Youth, vars musiker – och nu citerar jag museets broschyr – har gjort sig kända för att "ha utforskat och kartlagt okända kulturella områden" (Malmö konsthall 2009), världar vid sidan av både masskulturindustrins mittfåra och den konservativa finkulturens blytung a ok av bildning.

Utställningen presenterar bandets egna verksamhet och diverse samarbeten med andra konstnärer, t.ex. bildkonstnärer, filmskapare, designers och musiker. I de svala hallarna vandrar min blick, min hörsel och mina fingrar över ett brett spektrum av konstnärlig verksamhet, t.ex. prototyper till skivomslag, gamla flyers, fanzines, affischer, texter av bandmedlemmarna, bandporträtt av berömda fotografer, diverse bildkonst, installationer, atonal gitarrmusik, aggressiv kalifornisk hardcorepunk, filmsekvenser och annat. Utställningen handlar alltså inte bara om musik (som trots allt är det som bandet Sonic Youth är mest känt för) eller bildkonst (vilket ju annars är rätt vanligt i konsthallar). Och den handlar förstås inte heller bara om sentimentala popprylar eller ordkonst. Malmö konsthall visar istället ett fint exempel på tvärkulturella samspel, utbyten mellan olika medier.

Samspel mellan olika konstarter (t.ex. musik, litteratur och visuell konst) eller medier (t.ex. ton, ord och bild) har studerats med olika kunskapsintressen och utgångspunkter i diverse sammanhang.⁷

Inflytelserika svenska bidrag (med bas i litteraturvetenskap) har lämnats av bl.a. Hans Lund (1982) och Anders Ohlsson (1998). Ulla-Britta Lagerroth (2001) ger en introduktion till *intermediala studier*, ett område som tangerar det äldre fältet *interartiella studier*. Hon talar om undersökningar av "trafik mellan konstarter och medier" (Lagerroth 2001:26). Jørgen Bruhn (2008), som formulerar sig något mer radikalt än Lagerroth, skissar ett heteromedialt textbegrepp. Alla medium innehåller spår från andra medier; intermedialitet är i själva verket grundläggande för varje kulturuttryck. "Det rena, distinkta mediet är både en historisk och ontologisk illusion" (Bruhn 2008:26–27). Bruhn föreslår faktiskt också att intermediala studier kan fungera som grunddisciplin inom humaniora, åtminstone för de estetiska delarna.⁸

Även om min Hallströmstudie handlar mer om konstnärer, konstvärld och konstnärligt skapande än om konstobjekt, knyter den helt klart an till fältet intermediala studier. Lagerroth (2001) kopplar intermediala studier med den skönlitterära texten i centrum till *litteraturcentrerad intermedialitet*. Min undersökning av Hallström kan behäftas med denna etikett, eftersom min utgångspunkt ju är fiktionstexten.

I Mikael Askanders avhandling *Modernitet och intermedialitet i Erik*

⁷ Intermediala studier (och intermediala kompetenser) kommer att bli allt viktigare i framtiden. Senmodern kommunikation utmärks nämligen bl.a. av utökade och alltmer komplexa samspel mellan olika medier. Denna tendens är starkt knuten till den kulturella utvecklingen i stort, där traditionella värdehierarkier (t.ex. dikotomierna högt och lågt, fint och fult, bildat och populärt) utmanas. Läs mer om kulturella förändringar i senmoderniteten i t.ex. Magnus Persson (2002, red. 2000) och Andersson m.fl. (1999).

⁸ Bruhns idé om intermediala studier som en humanistisk grundutbildning är helt klart lockande. Men ämnet behöver inte begränsas till högskoleutbildningar. Intermediala studier har förutsättningar att fungera väl också i grund- och gymnasieskola. Kanske kan disciplinen bli en del av det breda, kulturvetenskapliga bildningsämne som i alla tider har saknats i skolan?

Asklunds tidiga romankonst (2003) spelar, precis som titeln avslöjar, intermedialitet en viktig roll. Askander urskiljer (under inspiration av Werner Wolf) en mängd typer av intermedialitet. *Öppen intermedialitet* handlar om att minst två medieformer används samtidigt. Tecknade serier – där text och bild samverkar – är ett vardagligt praktexempel.⁹ *Dold intermedialitet* innebär istället intermedialitet inom ett medium. En text kan t.ex. hänvisa till musik eller bilder utan att musiken eller bilderna i sig närvarar i konstverket.¹⁰ Min undersökning av Hallströms texter handlar om dold intermedialitet.

Askander skiljer i linje med Wolf också på *imitation* och *tematisering*. Vid imitation efterliknar en medieform en annan. Så har t.ex. Ben Elton utnyttjat den rörliga bildens rappa klipptechnik i sin roman *Dödsbänd* (2001). Mina undersökningar av Hallström är dock inriktade på tematisering, d.v.s. att en text ämnesmässigt knyter an till ett annat medium, i mitt fall bildkonst. Tematisering kan, förklarar Askander, brytas ned i ytterligare kategorier, bl.a. *paratextuell tematisering*, där den intermediala anknytningen sker i paratexter, t.ex. i titlar och rubriker. Så har Erik Lindegren försett en av sina dikter i samlingen *Sviter* (1947) med titeln "Kosmisk moder"; dikten är en ekfras till Waldemar Lorentzons målning med samma namn som Lindegrens dikt.

⁹ Det finns åtskilliga liknande fall från olika tider och sammanhang. Barockens figurdiktning (se Burman 1991) visar t.ex., precis som Åke Hodells berömda och kritiska Heidenstam-retuscher (Hodell 1967), prov på öppen intermedialitet.

¹⁰ Det finns gott om lättidentifierbara exempel på referenser till musik och bildkonst inom skönlitteraturen. Musikaliska referenser är viktiga för meningsproduktionen i många svenska klassiker, t.ex. Gunnar Ekelöfs dikt "sonatform denaturerad prosa" i *Sent på jorden* (1932), Selma Lagerlöfs novell *En herrgårdssägen* (1899) och Göran Tunströms roman *Juloratoriet* (1983). På samma sätt är hänvisningar till bildkonst grundläggande i t.ex. Hjalmar Gullbergs dikt "Cezannes äpplen" i *Dödsmask och lustgård* (1952), Hjalmar Söderbergs novell "Tuschritningen" i *Historietter* (1898) och August Strindbergs roman *Röda rummet* (1879).

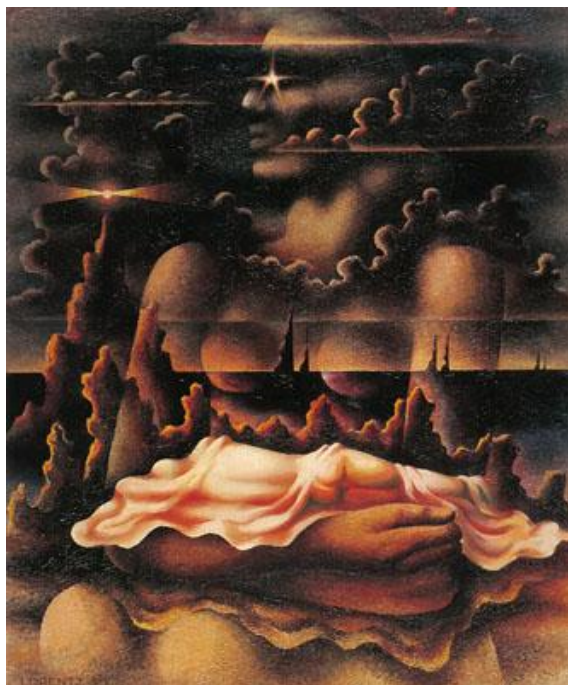


Bild 2. Lorentzon. Kosmisk moder, 1938.

Av särskilt intresse är också begreppen *ikonisk projicering* (Lund 1982) och *intermedial självreflexivitet* (Lagerroth 2001:34). Jag använder uttrycket ikonisk projicering för att beskriva att en diktad figur (eller en berättare) upplever att det som betraktas är som ett bildkonstverk.¹¹ Ett klockrent exempel är Göran Palms dikt "Havet" i *Världen ser dig* (1964), där en naturupplevelse och en konstupplevelse flätas samman.

Jag står framför havet.
Där är det.
Där är havet.
Jag tittar på det.
Havet. Jaha.
Det är som på Louvren.

Intermedial självreflexivitet pekar på att en författare gestaltar t.ex. en kompositörs eller bildkonstnärs verksamhet för att diskutera sina egna (ord)konstnärliga projekt. Tonen eller bilden blir alltså en metafor för ordet. Min uppfattning är att de Hallströmtexter som jag tolkar möjligen

¹¹ Begreppet *ikonisk projicering* är besläktat med *filmisk projicering* (Ohlsson 1998), som syftar på den rörliga bildens projicering istället för den statiska bildens.

ger prov på just intermedial självreflexivitet. Kanske är det ordkonst eller rentav Hallströms egna diktning som döljs bakom bildkonsten i hans texter.

4 Konstnärsromanen

“Künstlerromanen tar upp konstnärens problem med världen”. I kapitlet om genrer i Anders Ohlssons och Claes-Göran Holmbergs introduktionsbok *Epikanalys* (1999) läser jag raden om konstnärsromanen, som alltså även i svenska texter ibland kallas vid sitt tyska namn. Hallströms *Våren*, som strax ska granskas, är ett utmärkt exempel på konstnärsroman; den berättar om en bildkonstnär med rätt grava bekymmer med både sin konst och sin övriga tillvaro. Men begreppet konstnärsroman är av flera skäl faktiskt inte okomplicerat.¹²

För det första. Det finns en hel del annan skönlitteratur än romaner – t.ex. noveller, dramer och dikter – som handlar om konst(närer) och som problematiserar konstvärldens verksamheter ungefär som en konstnärsroman. Hallströms “En uppgörelse” och “Ur mörkret” är ju knappast konstnärsromaner, även om de på många sätt knyter an till texter med denna etikett. Är det verkligen alltid rättvist att skilja ut konstnärsromanen från annan diktning om konstnärer, förslagsvis konstnärsdikten (t.ex. Tomas Tranströmers “En skiss från 1844” i *Sorgegondolen*, 1996) och konstnärsdramat (t.ex. August Strindbergs verserade ungdomsverk *I Rom*, 1870, som handlar om skulptören Thorvaldsen och målaren Pedersen)?¹³ Borde vi ibland föredra generaliserande begrepp som konstnärsprosa eller rentav konstnärsdiktning? En särskild utmaning gäller förresten biografier om

¹² För allmänna introduktioner till genrebegreppet, se t.ex. Holmberg & Ohlsson (1999) och Staffan Bergsten (1990).

¹³ Tranströmers “En skiss från 1844” tolkas av Schiöler (2005), Strindbergs *I Rom* tolkas av Svensson (1985). Schiölers läsning av Tranströmers dikt handlar om att konstnären (William Turner) står “i direkt kontakt med erfarenheten” och att konsten skapas “i utsatthet”. Liv bor granne med död, och “på spången dem emellan uppstår dikten” (Schiöler

konstnärer och självbiografier av konstnärer. Biografier utger sig (vanligtvis) inte för att vara fiktiva men har ofta en del gemensamt med skönlitterära texter. Ett exempel på snår i skogen är konstnären Carl Johan de Geers bok *Jakten mot nollpunkten* (2008), som på omslaget pryds av formuleringen "en roman om mig själv". Är boken konstnärens självbiografi eller en konstnärsroman?

För det andra. Ibland används genreetiketten också om romaner som handlar om andra konstnärer än bildkonstnärer, t.ex. författare och musiker (jfr diskussion i Svensson 1985). Då kan t.ex. Daniel Sjölin *Världens sista roman* (2008), som berättar om diktaren Daniel Sjölin, räknas till genren konstnärsromaner. Själv staplar jag gärna romaner om både kompositörer och författare i traven av konstnärsromaner, även om jag i min Hallströmstudie sysslar med texter om bildkonstnärer. Men en del bekymmer kvarstår alltjämt. Hur drar vi gränsen mellan förslagsvis konstnär och designer, fiktionsprosaist och bruksprosaist?¹⁴ En roman om en journalist kan vi väl knappast klassa som konstnärsroman? Men nog har t.ex. Elin Wägners *Pennskaftet* (1910), som berättar om en kvinnorösträttskämpe och journalist som kallas just Pennskaftet, i vissa kapitel en del gemensamt med somliga konstnärsromaner?¹⁵

För det tredje. Om vi tar intermedialitetsbegreppet på allvar utmanas gränser mellan text, bild och ton. Kanske borde konstnärsromanen noga vägas mot förslagsvis både populärmusikens "rockbandslåtar" (t.ex. Eldkvarns "Kungarna från Broadway" från *Kungarna från Broadway*, 1988,

2005:185–186).

¹⁴ I en av Hallströms noveller, "Flussvasen" i *Händelser* (1927), står en dekorerad vas i centrum; den blir bärare av en illusion, en dröm, en dikt, ungefär som ett konstverk kan göra. En vas räknar vi ju vanligtvis inte som konstverk, utan som bruksföremål eller designobjekt. Men nog finns det skäl att fundera över varför vi gör denna distinktion? Kapslar vardagsting och konstobjekt verkligen in olika sorters historier? Torsten Weimarck har redigerat volymerna *Design och konst 1* och *2* (2003a, 2003b), som skärskådar det spända gränslandet. Se även Weimarck (2007) och Wickman (2007).

¹⁵ Jag tänker bl.a. på *Pennskaftets* tredje kapitel, som innehåller resonemang om konflikten mellan att skriva för brödföda och att skriva om ämnen som man själv brinner för. En snarlik dialog (om t.ex. beställningskonst kontra konstnärlig frihet) skulle ledigt kunna

som i spirande blom av nostalgi berättar om bandets ursprung) och bildkonstens "konstnärskonst" (t.ex. J.A.G. Ackes målning *Skogstemplet*, 1901, som i ett romantiskt tonfall gestaltar själva skapandet med modell, objekt, konstnär och hela rubbet)?¹⁶



Bild 3. Acke. *Skogstemplet*, 1901.

För det fjärde. Hur mycket konst och konstnärer fordras egentligen i en roman för att vi ska kalla den konstnärsroman? Och var går gränsen mot andra genrer? Det är nog inte många som vill kalla Ulf Lundells *Jack* (1976) för konstnärsroman, även om Jack Råstedt, romanens huvudperson, är en författare i vardande. De konstnärliga inslagen är alltför skymda, och romanen klassas istället oftast som generationsroman.¹⁷

För det femte. Skönlitteraturens berättande om konstnärer har en lång och varierad tradition. Vad förenar egentligen t.ex. den romantiska konstnärsromanen och den senmoderna? Hur rättar t.ex. Lars Anderssons uppbrutna roman *Vattenorgeln* (1993) in sig i ledet? Är det relevant att tala

passa in i många konstnärsskildringar.

¹⁶ *Skogstemplet* hänger välexponerad på Thielska galleriet i Stockholm. När jag på försommaren 2009 kastade ett öga på målningen, la jag märke till Verner von Heidenstams dunkla aforism på ramen: "Mossa gömmer. Menniskohjärtat skapar evinnerligt". Inskriften hettar onekligen upp det mediala samspelet lite extra.

¹⁷ Conny Svensson (1985:95f), som är väl medveten om genreetiketternas problematik, nämner och diskuterar t.ex. flera klassificeringar av Strindbergs *Röda rummet* (1879), bl.a. bildningsroman, affärsroman, pikaresk, desillusionsroman och – ja, just det –

om genreutveckling? Eller borde vi ha för vana att lite mer finhackat tala om subgenrer (och subsubgenrer)? Eller är skillnaderna rentav så stora att det till sist blir uddlöst att fösa texterna i samma fålla?

Eftersom denna uppsats inte har några högre genreteoretiska ambitioner, låter jag tills vidare frågorna hänga i mörkret.¹⁸ Istället vänder jag mig till Conny Svensson som har intresserat sig för 1800-talets konstnärsroman. Svenssons *Åttitalet och konstnärsromanen* (1985) studerar svenskspråkiga åttitalsromaner (men också noveller och dramer) om konstnärer och deras situation. De litterära förebilderna söker Svensson inom fransk realism och naturalism, bl.a. hos Balzac, Goncourt, Flaubert och Zola. Realisterna var dock inte först att besjunga bildkonstnärer. Att skildra konstnärers liv och arbete var vanligt också under romantiken, men de romantiska texterna behandlar i allmänhet konstnärens problem på andra sätt än de realistiska texterna. Konsten är här nämligen överordnad det vardagliga livet och kommersialismen. Conny Svensson förklarar.

I romantikens konstnärsromaner störs inte geniets inre liv av konsthandlare, ignoranta buteljfabrikanter eller kritiserande lärare. Jaget står i centrum, suveränt och ansvarigt endast inför för sig själv. Snillets skapande bestäms av hans visioner, inte av marknadens krav (Svensson 1985:13).

Först med några av E.T.A. Hoffmanns noveller får (åtminstone den tyskspråkiga) konstnärsprosan en något tydligare vinkel mot omvärlden. Men det är fortfarande egentligen inte samhället eller kommersialismen som är konstnärens kombattant i Hoffmanns texter, utan snarare livet eller kärleken. Svensson menar att Balzac är den förste som fullt ut gestaltar den nya marknadssituation som påverkade konsten på olika håll i Europa under 1830-talet och framåt: "Konstens tempel blir börsmarknad, och problemet är hur den seriösa konsten ska kunna existera och överleva under dessa

konstnärsroman.

¹⁸ Flera av frågorna återkommer (i något draperad form) längre fram i denna uppsats, inte minst i förslag till fortsatt forskning i kap. 11 nedan.

nya villkor“ (Svensson 1985:15).

I tolkningarna av svenskt åttital ger Svensson texter av August Strindberg stort utrymme, jämte texter av Georg Nordensvan och Anne Charlotte Leffler. Lite mer kortfattat avhandlas bl.a. Victoria Benedictsson och Gustaf af Geijerstam. Svensson konstaterar att inte minst Strindberg är ordentligt förtöjd i fransk tradition. Han menar också att de svenska åttitalsförfattarna antagligen har inspirerats av den pågående bildkonstfejden mellan Konstakademien och Opponenterna (eller Konstnärsförbundet).

När Svensson kontrasterar åttitalets konstnärsdiktning mot nittitalets, märker han att nittitalets författare, med Axel Lundegård och Per Hallström i spetsen, är mer orienterade mot estetiska frågor, medan sociala förhållanden, t.ex. konstens kommersialisering och konstnärens plats i samhället, skjuts i bakgrunden. I åttitalsprosan är ju förhållandet motsatt: Sociala och ekonomiska villkor prioriteras framför estetiska frågor.

Det har naturligtvis skrivits konstnärsdiktning efter både realismens tid och nittitalet; många välkända 1900-författare har diktat om bildkonstnärer. Svensson märker att 1900-talsdiktare inte sällan har skrivit skönlitterära konstnärsbiografier. Torbjörn Säfves roman *Ivan Aguéli* (1981) är ett tydligt exempel.¹⁹ Det är självfallet omöjligt att här ge en detaljerad överblick över 1900-talets (och för all del också 2000-talets) konstnärsdiktning. Men

¹⁹ Svensson publicerade denna iakttagelse 1985, och jag kan meddela att traditionen att skriva konstnärsbiografier i fiktionsform absolut har hållit i sig in i 2000-talet. De dokumentära inslagens styrka varierar i dessa konstnärsbiografier. I vissa fall, förslagsvis i Peter Lenkens roman *Skymningsglöden* (2007), är den dokumentära ambitionen hög: I förordet förklarar författaren att det ”mesta i berättelsen är baserat på fakta” (Lenken 2007:5), och romanen innehåller sjuk av autentiskt källmaterial, t.ex. dagboksanteckningar. I andra fall, bl.a. i dansken Carsten Jensens roman *Sista resan* (2007), är däremot – åtminstone om vi får tro romanens eftertext – de ortodoxt dokumentära inslagen nedtonade. Under rubriken ”Tack” sist i boken står det: ”*Sista resan* är en roman, även om dess persongalleri på det hela taget är baserat på verkliga personer. Jag har av Carl Rasmussens familj fått tillåtelse att använda hans namn, och romanen följer för det mesta händelserna i hans liv. Hans tankar, inre konflikter och personliga dilemman får stå för min räkning” (Jensen 2007:325).

Svensson ger oss i en diskussion av Bo Bergmans novell "Pantomim" i *Så länge spelet varar* (1958) i alla fall några ledtrådar: "vid 1900-talets mitt har utveckling gått så långt att den heroiska artistattityden blivit anakronistisk, den hör till en förgången tid då motståndet mot marknadsmekanismerna ännu kunde te sig befogat och meningsfullt" (Svensson 1985:281).

Kristina Fjelkestam har beforskat konstnärsromaner med helt andra utgångspunkter än Svensson. I sin genusorienterade avhandling *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer* (2002) läser hon bl.a. kvinnliga konstnärsromaner från Sverige under mellankrigstiden. I en diskussion av Ulla Bjernes romankonst skriver Fjelkestam:

Den litterära genre som benämndes "konstnärsroman" [runt 1920] beskriver sålunda en manlig huvudperson. Från förra sekelskiftet intog även kvinnorna rollen av huvudperson, men dessa tidiga kvinnliga konstnärsromaner beskrev en process som utmynnade i att antingen Konsten eller konstnärinnan själv måste offras. Inte förrän Ulla Bjernes konstnärsroman *Ingen mans kvinna* publicerades 1919 bröts detta mönster. Visserligen är det, titeln till trots, en man som sätter berättelsen i gungning [...] Men denna mans dagar är räknade eftersom det blir han, och inte hon, som kommer att offras på konstens altare (Fjelkestam 2002:73).

Fjelkestam konstaterar också att konsten har verkat med stark emancipatorisk kraft i historien. Det är den "kvinnliga konstnären som starkast och tydligast utmanar den könskomplementära doxans konstruktion av kvinnlighet". Det förra sekelskiftets definition av "en riktig kvinna" omfattade nämligen inte konstnärlig karriär, eftersom det var omöjligt att tjäna två herrar – maken och Konsten – på samma gång (Fjelkestam 2002:74).

Nog om detta. Med denna summariska översikt vill jag helt enkelt visa att Hallströms konstnärsdiktning står i en både djup och bred tradition och att denna tradition har ett slingrigt och föränderligt förflutet. Eftersom min tanke i första hand egentligen inte är att jämföra Hallströms konstnärsdiktning med annan konstnärsdiktning, låter jag härmed detta kapitel tystna.

5 Initiationsresan

I tolkningarna av Hallströms konstnärsdiktning utnyttjar jag i viss mån en mytisk kontext. Här har jag påverkats av bakgrund till och tillämpning av djuppsykologisk arketypanalys i *Att möta texten* (Nilsen m.fl. 1998) och av avsnitt om myter och arketyper i Claes-Göran Holmbergs och Anders Ohlssons *Epikanalys* (1999). Holmberg och Ohlsson hänvisar till Svante Lovéns avhandling *Skuggornas rike* (1993), som behandlar mytiska mönster i Verner von Heidenstams prosa. Flera av Lovéns resonemang har inspirerat mig.

Men vi börjar hos Jung. Djuppsykologen Carl Gustav Jung förfäktade tanken på ett *kollektivt omedvetet*: Människan bär på föreställningsmönster som är universella, som föregår kultur och socialisation, och dessa mönster gestaltar hon i riter, berättelser, sociala mönster etc. Religionspsykologerna Antoon Geels och Owe Wikström förklarar.

Det finns alltså [enligt Jung] klara strukturelligheter mellan medelklasseuropéers drömmar, psykotikers vanföreställningsinnehåll och den klassiska mytologins bilder. Visserligen är dessa bilder aldrig lika, men deras inre struktur är likartad. Hur skall man förklara detta? Jo, menar Jung, de är produkter av ett *kollektivt omedvetet*. Människan tycks vara utrustad med en gemensam disposition för bilder och bildproduktion (Geels & Wikström 1996:129).

Inget i samhället – och självfallet inte heller skönlitteraturen – kan göra sig fri från de *arketyper*, d.v.s. de återkommande motiv, händelsekejor, figurer och bilder, som det kollektivt omedvetna förborgar. Att tolka fiktionstexter blir för den djuppsykologiskt inriktade läsaren bl.a. detsamma som att orientera sig mot arketyper. En av arketyperna, *initiationsarketypen*, handlar om invigning och växande. Den visar sig inte minst i övergångsriter, i handlingar som uttrycker individens invigning i en ny roll och en ny kunskap. Individens passerar en "nollpunkt" och startar ett nytt liv. Ibland tar sig initiationen uttryck i inspärning, symbolisk begravning eller avskärmning. Initiationsresenären är "död" i bildlig mening, men återuppstår i en ny (och mer kultiverad) version. Under initiationsresan kan resenären få stöd och inspiration av en eller flera *hjälpare*, ibland karaktären *Den Vise Gamle* (Holmberg & Ohlsson 1999:54, 57).²⁰

Schematiskt ser initiationsarketypen mellan tummen och pekfinger ut såhär:

Nivå 1	⇒	Initiation	⇒	Nivå 2
Utgångstillstånd	⇒	Förvandling	⇒	Nytt tillstånd
Liv	⇒	Symbolisk död	⇒	Återfödelse
Kunskap	⇒	Utveckling	⇒	Utvidgad kunskap
Roll 1	⇒	Omkostymering	⇒	Roll 2

Arketyperna framträder som regel särskilt tydligt i folksagor och myter, och initiationsarketypen hänger strukturellt sett nära samman med fruktbarhetsmytologi. Det finns en rik flora av berättelser om fruktbarhet inom världsmytologin. Flera av dem följer schemat liv ⇒ död ⇒ återfödelse, just som initiationsarketypen. Ofta är fruktbarhetsmyterna kopplade till årstider: Växtperioder (vår och sommar) står för återfödelse och liv, förmultningsperioder (höst och vinter) står för nedbrytning och död. Vegetationens gudinna (eller gud) stiger ner i underjorden eller

²⁰ Så har Dante t.ex. sällskap av den romerske nationaldiktaren Vergilius i sin vandring genom helvete, skärseld och himmel i Dante Alighieris *Den gudomliga komedin* från 1300-talet (Dante Alighieri 2002).

dödsriket i fruktlösa tider och återkommer till jorden tillsammans med grönskan. Ibland förknippas dessa vegetationssmyter med ett heligt bröllop, *hieros gamos*, en religiös ritual där t.ex. prästinna och kung ställföreträder gudinna och gud i en (inte sällan erotisk) fruktbarhetsceremoni.²¹

Arketype teorin har fått en hel del genomslag, bl.a. inom tolkning av skönlitteratur. Inte sällan ligger dessa undersökningar i gränslandet mellan religionspsykologi och litteraturvetenskap (jfr Geels & Wikström 1996). Men Jungs teorier har på olika grunder också ifrågasatts. "Jung [...] tycks ha flytande gränser mellan mer vetenskapliga försök att uttrycka och formulera sin övertygelse och en religiös bekännelse" (Geels & Wikström 1996:136–137). Mig överraskar det inte att arketypläran har utövat inflytande på nyandlighet och alternativmedicin (jfr Hammer 1997).

Långt ifrån alla mytiskt orienterade forskare inom litteraturvetenskapen hakar på Jung.²² Svante Lovén (1993) distanserar sig t.ex. från djuppsykologi till förmån för religionsfenomenologi (inte minst Mircea Eliade), när han läser Heidenstams romaner *Endymion* (1889) och *Hans Alienus* (1892) med utgångspunkt i mytiska kontexter.²³ Lovén lyfter (under inspiration av Joseph Campbell) fram *monomyten*, som visar den arketypiska strukturen liv $\Rightarrow$ död $\Rightarrow$ återfödelse i skapelsemyter, hjältemyter, initiationsriter och periodiska högtider och som reflekterar livets och skapelsens cykliska rörelser. *Endymion* är, enligt Lovén, inte

²¹ En fint exempel på denna centrala vegetationsmyt hittar vi i förhistorisk mesopotamisk religion. När gudinnan Ishtar stiger ned i underjorden och tillfångatas, är hennes enda chans till frihet att en ersättare tar hennes plats. Denna ersättare blir maken Tammuz (som i vissa versioner också är hennes son eller bror). Men när Tammuz vistas i underjorden drabbas Ishtar av en fullständigt nedbrytande sorg, och all jordisk grönska vissnar. Lösningen blir att Tammuz syster (dock inte Ishtar) halvårsvis tar hans plats, så att han under dessa tider kan återvända till sin hustru och på så vis få växtligheten att spira. För en inblick i förhistorisk mesopotamisk religion, se Thorkild Jacobsens *The Treasures of Darkness* (1976).

²² Vid sidan av det djuppsykologiska perspektivet på myter i litteraturen finns det flera alternativ. Man kan utgå från t.ex. motiv- och idéhistoria, fenomenologi, antropologi och strukturalism.

²³ En introduktion till Eliades inflytelserika teorier hittar du i *The sacred and the profane*

minst ett initiationsdrama där en ung amerikanska, Nelly, ska transformeras från västerlänning till oriental. Hon vandrar via en kärlekshistoria in i den gåtfulla arabiska världen, men hon lyckas inte bli förtrogen med den. Initiationsresan misslyckas alltså, eftersom den avslutande komponenten *återfödelse* saknas.

För egen del är jag inte helfrälst på Jungs arketypteori; jag har nämligen rent allmänt svårt att acceptera universella, kulturoberoende tankemönster. Kanske kan jag mogna på den punkten i framtiden? Däremot verkar ju mytiska mönster faktiskt repeteras om och om igen i människans berättande. Om dessa upprepningar beror på förplogade hjärnfårar eller på välspridda berättarkonventioner (eller på något helt annat) är dock en annan fråga. Min hållning påminner här i någon mån om Lovéns. Han skriver: "jag undviker helt frågan om deras [arketypernas] eventuella hemhörighet eller ursprung i ett kollektivt omedvetet, en kategori som frånsett att sakna verifikationsmöjlighet också förefaller mig sakna instrumentellt värde vid en litterär analys" (Lovén 1993:23). Tills vidare ser jag helst mytkontexten som ett hjälpmedel (bland många, många andra) för texttolkning. Det mytiska perspektivet framträder för mig helt enkelt aldrig som en slutlig lösning, varken i mötet med Hallströms konstnärsdiktning eller med fiktionsprosa överlag.

Min tanke är trots allt alltså att Hallströms konstnärstexter delvis går att förstå som initiationsresor och att föremålet för utveckling är konstnärerna själva. Jag uppfattar att tolkningsmodellen fungerar särskilt smidigt på "En uppgörelse" och *Våren*, medan jag känner mig något mindre vigilant när jag hanterar "Ur mörkret". Eftersom jag tvekar inför Jungs arketypbegrepp föredrar jag uttrycken "mytkontext" och "initiationsresa" istället för "arketypteori" och "initiationsarketyptyp".

6 Hallström och bildkonsten

När semiotikern Roland Barthes 1968 utropade *författarens död* (eller kanske var det *läsarens födelse?*), hade författarbiografiska tolkningar inom litteraturvetenskapen redan sedan länge utmanats. Ryska formalister, pragstrukturister och nykritiker placerade texten framför författaren, medan läsarorienterade skolor istället placerade läsaren främst.²⁴ Jag har dock en bestämd känsla av att författaren håller på att återuppstå. Och kanske har hon redan gjort det?²⁵ Min ambition med detta kapitel är dock absolut inte att lägga grunden för en djupare biografisk tolkning. Däremot vill jag visa hur Hallströms kontakter med bildkonsten såg ut.

* * *

Sent i augusti 2008. Jag närmar mig Racken, en ren och djup källsjö i Värmland, strax nordost om Arvika. Sjön är mest känd för att en grupp konstnärer och konsthantverkare, den s.k. Rackstadkolonin, levde runt stränderna under slutet av 1890-talet och ett par decennier framåt.²⁶

²⁴ Kortfattade introduktioner till den moderna litteraturvetenskapens idéhistoria och teoribildning hittar du t.ex. i Nilsen m.fl. (1998), Elleström (1999), Culler (2000) och Holmberg & Ohlsson (1999). Jag vill förresten också påpeka att långt ifrån alla läsarorienterade inriktningar intresserar sig för läsare av kött och blod. Med hjälp av begrepp som ”inskriven läsare”, ”implicit läsare” och ”modellläsare” kan läsarinriktad forskning utgå från texten själv (se t.ex. Björkvall 2003, Kampp 2002).

²⁵ I den välspredda introduktionsboken *Att möta texten* (Nilsen m.fl. 1998) finns det t.ex. innehållsrika och optimistiska kapitel om biografiska metoder. Kanske är detta en indikation (bland många andra) på att författaren har reinkarnerats? I själva verket är ju faktiskt skönlitteraturen otänkbar utan författare, och diktare är precis som alla andra karriärer varumärkesbyggare i någon mening. Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) speglar ingen traditionell författarbiografisk inriktning, men den är en glimrande reflex av författaren som varumärke och mediefenomen. Framtidens litteraturvetare kommer säkert att dröja vid allt från mediestrategiska författare till texter och läsare.

²⁶ För inblickar i Rackstadkolonin, se förslagsvis Agneta Nordmarks *Fjæstads konst* (1999), Per Inge Fridlunds *Tjusning* (2003), Herbert Sjöbergs *Konstnärskolonin vid Racken* (1976), Agneta Fjæstads *Gustaf och Maja Fjæstad: ett konstnärspär* (1981), Lennart Karlssons *Ola Eriksson – träsnidare* (1977) och Richard Sangwills (red.) *Från päronstav till Chicago* (2008).

Jag tar mig till fots ner mot Kampudden, en gång hem för konstnärsparet Gustaf och Maja Fjæstad. Jag följer stigen i backen ner mot udden, som reser sig någon höjdmeter ur sjön. Av Fjæstads bostad återstår dock inget, inte ens något som kan kallas ruin. Här finns en öppen yta, en nyanlagd grusbädd. Man kan möjligen ana spår av äldre, ödelagd gårdsbebyggelse, vegetationen avviker, slygt. Jag ställer mig på några hållar som viker ner i vattnet, tittar ut över sjön. I norr ser jag Perserud, byn där den egensinnige konstnären Björn Ahlgrensson levde med sin hustru Elsa i Pershaget, ett litet torp. Ett stycke österut längs stranden ligger gården Gammelhaget, som förknippas med bildkonstnären Fritz Lindström och hans andra fru, sångerskan Ellen Hallén. Och inte långt härifrån ligger flera andra konstnärsbostäder från Rackstadkolonins tid, bl.a. skulptören Christian Erikssons Oppstuhage.²⁷

* * *

Minns du Richard Berghs porträtt av Per och Helga Hallström som jag visade i första kapitlet? Sjön i målningens bakgrund är just Racken. Under en period i början av 1900-talet hyrde familjen Hallström in sig i Fjæstads hem. Samtidigt bodde Richard Bergh på Segerfors herrgård några stenkast sydväst om Kampudden, och porträttet av Hallströms skapades just där.²⁸

Varför sökte sig då Hallström till Rackstadkolonins konstnärer och konsthantverkare? Ja, jag känner inte till omständigheterna i detalj. Men

²⁷ I faggorna hittar du dessutom t.ex. målaren Ture Anders och konstväverskan Ragnhild Franzéns Orrhöjden, keramikern Riborg Bövings och violinisten och målaren Ignác Beőrecz Albråten, konstväverskorna Anna och Amelie Fjæstads Norrgården, konstsmeden Petter Anderssons Myra, bildhuggaren Ola Erikssons Nytomta, musikprofessorn Lars Zetterquists Väststuga i Långvak och bostäder för keramikern Hilma Persson-Hiellm, bildhuggaren Bror Sahlström och målarna Alfred Ekstam och Bror Lindh. Lindh delade förresten tidvis bostad med författaren Walter Hülphers.

²⁸ Jag misstänkte under en tid att Berghs Hallströmporträtt målades i Rackstad. Men jag var inte säker. Därför frågade jag Richard Sangwill, Rackstadsmuseets intendent, som svarade: ”Det stämmer, författaren Per Hallström och hans hustru Helga är avporträtterad 1904 vid

jag vet att Hallström var välbekant med flera i kolonin sedan lång tid tillbaka. Maja Fjæstad, Björn Ahlgrensson och Fritz Lindström var kursare på Konstnärsförbundets skola i Stockholm i början av 90-talet.²⁹ En av skolans lärare var Richard Bergh, en annan Christian Eriksson. Och Hallström umgicks ofta med dessa konstantusiaster. I konstnärskretsens navel fanns bl.a. Hallströms barndomskompis, skulptören Knut Åkerberg, med vars syster, Helga, Hallström gifte sig 1895. Andra personer i gruppen (utöver just ovan nämnda Rackstadkonstnärer) var Ivan Aguéli, Arthur Bianchini, Olof Sager-Nelson och Axel Erdmann. Erdmann författade långt senare en självbiografi, *I slokhatt*, som dock aldrig kom i tryck. Delar av den har i efterhand publicerats av Agneta Nordmark i hennes omfattande monografi *Fjæstads konst* (1999). Här följer några utdrag som berättar om konstnärskretsens tillvaro.³⁰

Den 15 januari 1892 står som en milstolpe i mitt liv. Då började jag på 'Richard Berghs ateljé'. Det var en fri republik i en ateljé vid Mäster Samuelsgatan, där en skara konstnärsämnen regerade ganska suveränt, själva skrapande ihop till hyran och själva anskaffande och betalande modellerna och kol till kaminen – och sedan målade eller tecknade eller modellerade efter behag.

Avgiften var 30 kronor i månaden – hette det. Men man märkte snart, att den, som inte hade några pengar, inte heller skulle betala – och han var nog inte minst välkommen av Zorn och Bergh och Liljefors och Carl Larsson. Ingen av lärarna tog ett öre betalt. Där härskade en härlig kommunism. Vilken atmosfär! Det var väl, att ateljén var stor som en kyrka, så att dagern inte helt skymdes av all pipröken under det höga takfönstret [...]

Olle Nelson [Olof Sager-Nelson], som ryckvis slog sig ner och arbetade på ateljén, [var] alltid oberäknelig och explosiv, alltid bussig och förstående [...]

I detta relativt lugna ateljésamhälle blev det en dag revolution och full strid i

Segeffors herrgård" (Sangwill 2009).

²⁹ Mer om Konstnärsförbundet och Konstnärsförbundets skola följer i kap. 7 nedan.

³⁰ Jag citerar här rätt frodigt ur Erdmanns text. Det beror dels på att texten tidigare inte är särskilt spridd, dels (och framför allt) på att den innehåller en hel del ingångar till Hallströms konstnärsprosa.

lägret, när plötsligt två alldeles främmande vildhjärnor dök upp. Den ene [Ivan Aguéli] var någon slags oriental i gamla sammetsbyxor och slängkappa och på skallen en billig pälskalott av hittills okänt slag – den andra lång och ståtlig, vårdslöst elegant och med pariserstorm i nacken. De hade nyligen härjat i Paris – nu skulle det tändas eldar i vårt efterblivna Sverige [...]

Den andre revolutionsmannen var Knut Åkerberg, skulptör och något äldre, en kvick och frän ironiker med varmt hjärta, men förfärande överlägsen mot dem han ansåg för konservativt dumma. De båda frifräsarna gjorde sig ogenerat hemmastadda i ateljén och var snart lika energiska i att arbeta som vi andra, men mycket värre i att orera än vi allesammans. Till en början blev vi nådigt upplysta om vad 'symbolism' var för något, och om att det målas och tecknas och skulpteras på ett helt annat sätt än vi gjorde och att det skulle sägas 'merde!' eller 'merde alors' när man var arg. Aguéli älskade att chockera. Hans modellstudier efter våra beskedliga stockholmska nakna modeller blixtrade av för oss vilt främmande färger, jublande ljuva färger, och dystert glödande färger med en underlig glans – det var som en pust från ett annat klimat... Aguéli och Åkerberg kunde förenkla på ett halsbrytande sätt – men det blev alltid vackert. En annan kunde envisas med att bara få fram S-formiga krumelurer och kurvor eller trodde sig ha funnit de vises sten i att 'översätta naturen' till 'personliga' rätlinjiga ornament, fast kubismen inte var uppfunnen ännu. Det proklamerades 'död åt smådetaljerna för helhetens skull' – med resultat att man bland annat med flit bortsåg från en sådan detalj som uttrycket i ett ansikte [...]

Det gick inte långt tid, förrän alla också förstod att båda två redan förut hade Richard Bergh och Karl Nordström 'bakom' sig [...]

Bakom det påtagliga mustiga 'yttre' temperamentet jäste en oro, som inte exponerades. Upplevelsen av att äntligen tillhöra en kamratkrets glömmer jag aldrig. Det var befriande, fullkomligt revolutionerande. Vilken jäsande tid! Temperamenten slog volter; något nytt vaknade under den levande samvaron och de våldsamma diskussionerna. En ny frihet skulle komma, både inom konsten och andra livsområden. Vi skulle ge världen något nytt – istället för den kungliga akademiska, prisbelönta svenska patentkonsten [...]

Ibland kunde de yngsta av oss stämma möte 'till i morgon klockan fyra' och smög oss hemifrån för att råkas och dricka kaffe hos en gumma vid Nybroplan där sopåkarna brukade få sin morgontår. Sedan vandrade vi iväg; man gick och såg

och såg och blev aldrig trött, och när man upplevde gryningen stod allting som förklarat i hittills okända skiftningar (Nordmark 1999:216–219).

Erdmanns */ slokhatt* är förstås ingen oförställd ögonvitnesskildring, den är en självbiografi. Men texten bildar trots allt en fin fond till Hallströms konstnärsdiktning. Jag gissar nämligen att Hallströms möten med de miljöer och personer som Erdmann skildrar ovan inspirerade honom att dikta om bildkonsten. Denna uppfattning delar jag med t.ex. Herbert Sjöberg (1976:56) och Ragnar Josephson (1960:11–12). En hel del av Erdmanns skildring reflekteras, som vi strax ska se, hos Hallström, däribland de instängda ateljémiljöerna, den oroliga och energiska andan, den oppositionella attityden, traditionskritiken, den idealistiska och romantiska hållningen, konstnärsmanéren, distansen till samhällslivet, de parisiska influenserna, den reduktionistiska estetiken, konstnärskretsens heterogenitet, den estetiska nybyggerandan och de konstnärliga doktrinerna.

Hallströms konstkontakter tog sig också uttryck i flera vistelser i Italien, ett land som han tidvis uppfattade som ett storslaget renässansmuseum. Konst, konst, konst! Samtidens italienare reducerade han, enligt Conny Svensson (1989:8), till "hotellbetjäning och museipersonal". Under andra halvan av 90-talet spenderade Hallström några perioder i den svenska konstnärskolonin i Florens, där han fick tillfälle att umgås med bl.a. Richard Bergh, Hanna Pauli, Georg Pauli och prins Eugen (Rapp 1978:90ff, Svensson 1985).

Hallström hade alltså åtskilliga kontakter med konstvärlden. Men hur uppfattade han den? Om vi får tro Hallström själv, var han tämligen kritisk till bildkonst och bildkonstnärer. I förordet, "Upplysningar", till en nyutgåva av romanen *Våren* skriver han att "artistlivet [...] aldrig vidare roat mig" och tillägger att konstvärlden präglas av "pretention på särskilt allvarlig betydelse och på upphöjd heroism" (Hallström 1923b:6). Kanske var det

just denna sabeltandade skepsis som drev honom att förlösa "Ur mörkret", "En uppgörelse" och *Våren*.

7 Hallström i samtidens estetiska rörelser

Innan jag sätter kniven i Hallströms texter, läser jag förstås titlarna.

Hallströms *Våren* undertituleras "en roman från 1890-talet". Eftersom en tidsangivelse har placerats i romanens titel, misstänker jag att den har särskild betydelse. Hur ska den förstås? Att boken författades och publicerades på 1890-talet är förstås ett första givet svar. Att den dessutom handlar om 1890-talets estetik är en annan och, enligt min mening, mer relevant tolkning. Även novellerna "Ur mörkret" och "En uppgörelse" berättar – även om det inte nämns explicit – enligt mitt synsätt om kulturklimatet under seklets sista decennium. Därför blir det angeläget att muddra 1890-talet som kulturellt skede. Eftersom sekelslutet delvis kännetecknades av att reagera på föregående period, vill jag också följa tråden bakåt.

Historiska periodindelningar är aldrig problemfria; de riskerar att reducera och leda vilse. Samtidigt är de effektiva både pedagogiskt och analytiskt. Staffan Bergsten ger i sin introduktionsbok *Litteraturhistoriens grundbegrepp* (1990) en översikt över snåren och resonerar kring olika periodbegrepp. På den internationella scenen gränsar han bl.a. av *realism* och *naturalism* från *symbolism* och *dekadens* under 1800-talet. På den svenska scenen ställer han bl.a. *åttital* mot *nittital*.³¹ Även om Bergstens indelning är specialsnickrad för litteraturhistorien, fungerar den tillfredsställande också för konsthistorien (och antagligen också för kulturhistorien i allmänhet). Trenderna inom ordkonst och bildkonst var nämligen sammanflätade under 1800-talets sista decennier (precis som

³¹ Uttrycken "åttital" och "nittital" är kulturhistoriska periodbeteckningar, "1880-tal" och "1890-tal" anger decennier.

under många andra historiska skeden).³²

I skandinavisk kulturhistoria – och inte minst i svensk litteraturhistoria – brukar åttitalet förknippas med naturalism och samhällsengagemang. Naturalismen kan förstås som en utväxt på den verklighetsorienterade tradition, realismen, som tidigare hade fått en framskjuten plats.³³ Litteratur och konst vinkade farväl till metafysik och välkomnade skoningslös, detaljerad uppriktighet; naturalismens närmsta släkting var naturvetenskapen, som med Darwins utvecklingslära definitivt hade gjort upp med den bibliska skapelseläran. För fransmannen Émile Zola var den naturvetenskapliga forskaren ett ideal. Och den franske författaren och kritikern Hippolyte Taine utvecklade ett inflytelserikt program för påträngande naturalistisk människoskildring.

I Norden spelade dansken Georg Brandes – företrädaren för uttrycket *det moderna genombrottet* – en minst lika betydelsefull roll som Taine spelade i Frankrike. Brandes förstod att litteratur ska gestalta glödgheta ämnen i samhällsdebatten, t.ex. frågor om äktenskap, arbete, tro, moral, uppfostran och politik. I Brandes kärntrupp ingick bl.a. dansken J.P. Jacobsen och norrmannen Henrik Ibsen. Några av Ibsens dramer, bl.a. *Et dukkehjem* (1879), fick sensationellt kraftfulla genomslag, inte bara i Skandinavien. Till de mest inflytelserika åttitalsförfattarna i Sverige räknas August Strindberg och Victoria Benedictsson, i bakgrunden regerar bl.a. Ola Hansson, Anne Charlotte Leffler och Mathilda Malling.³⁴

³² Empiriskt stöd till detta kapitel hämtar jag från Ingemar Algulins och Bernt Olssons *Litteraturens historia i Sverige* (1995a) och *Litteraturens historia i världen* (1995b), Lena Johannessons (red.) *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (2007) och H.W. Jansons *Konsten* (1988).

³³ Till världslitteraturens klassiska författare inom realismen och naturalismen hör bl.a. Charles Dickens (t.ex. *Oliver Twist*, 1837–38), Honoré de Balzac (t.ex. *Pappa Goriot*, 1835), Emily Brontë (t.ex. *Svindlande höjder*, 1847), Fjodor Dostojevskij (t.ex. *Brott och straff*, 1886), Leo Tolstoj (t.ex. *Ivan Iljitjs död*, 1886), Gustave Flaubert (t.ex. *Madame Bovary*, 1857), Émile Zola (t.ex. *Thérèse Raquin*, 1867) och Guy de Maupassant (t.ex. *Fettpärlan*, 1880).

³⁴ Strindbergs roman *Röda rummet* (1879), novellsamlingen *Giftas I* (1884) och dramerna *Fadren* (1887) och *Fröken Julie* (1888) räknas till åttitalets svenska klassiker. Till periodens inflytelserika texter hör också Benedictssons roman *Pengar* (1885), brottstycken

Även inom bildkonsten fanns det naturalistiska och politiskt medvetna falanger; ett tidigt exempel på socialt engagerat måleri från den internationella scenen är Gustave Courbets realistiska *Stenhuggarna* (1849). Långt senare och i en helt annan stil förmedlade Vincent van Gogh sin medkänsla med de fattiga och utsatta i bl.a. *Potatisätarna* (1885).

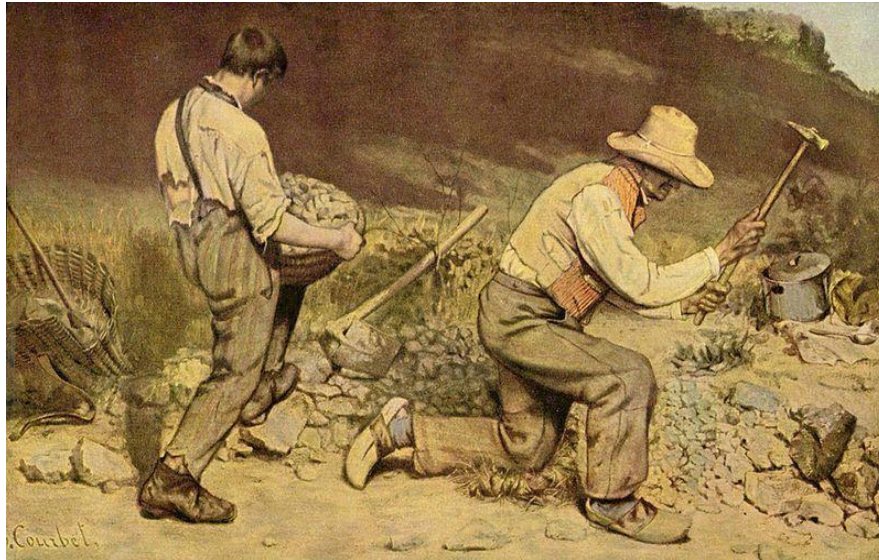


Bild 4. Courbet. *Stenhuggarna*, 1849.

I Skandinavien kan dock bara en bråkdel av den realistiska och naturalistiska bildkonsten klassas som socialt eller politiskt tendensmåleri. Till undantagen hör t.ex. delar av norrmannen Christian Krohgs produktion. Däremot hittar vi gott om skandinaviska fall av dokumentärt eller naturtroget måleri (ibland i det naturliga urvalets anda) från den här perioden. Till denna skara hör bl.a. flera av Bruno Liljefors djurmålningar, t.ex. *Katt och bofink* (1885). Liljefors, som var välorienterad inom zoologi

av hennes omfattande dagboksanteckningar och några av hennes noveller, bl.a. "Ur mörkret", "Förbrytarblod" och "Den bergtagna". (Dessa noveller och ett urval av dagboksanteckningarna ingår i Svenska akademiens nyutgåva av Benedictssons texter i *Ord på liv och död*, 2008). Till Ola Hanssons åttitalsverk hör *Notturmo* (1885). Leffler gjorde sig känd för sin radikala, feministiska dramatik och prosa. Hon samlade sina texter under titeln *Ur lifvet I–VI* (1882–1893), där bl.a. två av hennes mest kända texter ingår, nämligen "Sesam öppna dig!" och "Aurore Bunge". I Mallings produktion tror jag att novellen "Pyrrhussegrar" (1886) når flest läsare idag. Birgitta Ney (1993) ger perspektiv på det moderna genombrottets kvinnor.

och förtrogen med Darwins teorier, skildrade under 1880-talet gärna dödliga strider mellan djurarter.

Samtidigt firade faktiskt det svenska historiemåleriet, som oftast uppfattas som politiskt reaktionärt, stora segrar. Bland dessa konstnärer hittar vi t.ex. Gustaf Cederström, som envist skildrade karolinerna, bl.a. i den storslagna, detaljrika målningen *Karl XII:s likfärd* (1878).³⁵

Uttrycket *fin de siècle* ("sekelslut" på franska) betecknar inom europeisk kulturhistoria en mjuk nyromantik, som kännetecknades av bl.a. sekelslutsoro och livsleda och som uppstod under slutet av 1800-talet. Tysken Arthur Schopenhauers filosofi påverkade tidens pessimistiska mentalitet, som inom den estetiska kulturen brukar förknippas med bl.a. *symbolism* och *dekadens*. Symbolismen växte fram på kontinenten, inte minst i Frankrike, parallellt med och delvis i opposition mot naturalismen. Viktiga litterära introduktörer och traditionsbärare var poeterna Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine och Stéphane Mallarmé.³⁶ Till de symbolistiskt färgade bildkonstnärerna hörde Gustave Moreau (t.ex. *Uppenbarelsen*, 1876) och Edvard Munch (t.ex. *Skriet*, 1893). Munch skulle snart bli en viktig förebild för 1900-talets modernistiska expressionister.

Symbolisterna riktade sig med romantiskt färgad och semimetafysisk estetik mot det inre livet och bort från samhället: mystiskt, esoteriskt, svårtillgängligt, suggestivt. Här är konsten religion och konstnären präst, och estetiken brukar sammanfattas i begreppet *l'art pour l'art* ("konst för konstens skull" på franska). Diktaren eller bildkonstnären är en upphöjd, säregen människa i utanförskap som inte tvekar att visa sin avsmak för den

³⁵ Själv är jag ingen större anhängare av historiska kungamotiv. Tvärtom, faktiskt. Men när jag på hösten 2009 såg *Karl XII:s likfärd* på Göteborgs konstmuseum märkte jag åtminstone att det monumentala verket verkligen är kraftfullt.

³⁶ Ett urval av symbolistdiker hittar du i Lennart Breitholtz (red., 1981), däribland Baudelairens "Albatrossen" ("L'albatros"), Verlaines "Diktkonsten" ("Art Poétique"), Rimbauds "Den berusade båten" ("Le Bateau ivre") och Mallarmés "En fauns eftermiddag" ("L'Après-Midi d'un faune").

profithungriga samtiden. En av tidens kulturella modefigurer var (den manliga) *flanören*, som till synes anspråkslöst eller funderande flöt fram i stadsmiljöns labyrinter och lät ögonen vandra längs slitna gator, röriga torg, folkfulla affärsstråk och brokiga människosamlingar. Staffan Bergsten berättar om symbolister och dekadenter.

Även i klädsel och yttre livsföring markerade symbolisterna sin särart, och i detta avseende är de nära befryndade med de så kallade dekadenterna, vilka i romantikernas efterföljd odlade världssmärtan och livsledan, spleen, som sina speciella känslor och förde ett till det yttre flärdfullt, ofta destruktivt liv med drogmissbruk och flirtande med kriminalitet. De var starkt medvetna om att leva i slutet av en epok, och det annalkande sekelslutet blev till en symbol för änden på all positiv världsordning (Bergsten 1990:56).

Inom sekelslutets dekadenseestetik gestaltades gärna mänsklig degenerering, undergång eller tyst resignation. Till nordisk diktning med dekadenta inslag hör t.ex. Knut Hamsuns *Sult* (1890), Hjalmar Söderbergs *Förvillelser* (1895) och Herman Bangs *Vid vägen* (1886). En bildkonstnär som på många sätt förkroppsligade dekadensen var fransmannen Henri de Toulouse-Lautrec; hans fysik var svårt nedbruten, och den alkoholiserade konstnären levde sitt liv i nära anslutning till Paris omtalade kabaré-scener och nattklubbar. Till hans verk hör *På Moulin Rouge* (1892), onekligen en förpliktigande titel.



Bild 5. Toulouse-Lautrec. På Moulin Rouge, 1892.

Men det är trots allt varken symbolism eller dekadens som i första hand brukar förknippas med den svenska litteraturens nittital; associationerna går snarare till *nationalromantik*. När Verner von Heidenstam släppte diktsamlingen *Vallfart och vandringsår* (1888), inleddes (åtminstone med blicken i backspegeln) nittitalet. Heidenstam reagerade mot åttitalets "gråvaderslitteratur" och förespråkade livsglädje, vitalism och subjektivitet. Nittitalet blev till stor del en romantisk period, där fantasikult, exotism och provinssvärmeri kunde frodas. Skedet räknar – vid sidan av Heidenstam – in (storsvenska eller folksliga?) diktare som Selma Lagerlöf, Gustaf Fröding och Erik Axel Karlfeldt.³⁷

Den svenska bildkonstscenen under 1880- och 1890-talet färgades av strider mellan Konstakademien och Konstnärsförbundet.

³⁷ Efter *Vallfart och vandringsår* (1888) släppte Heidenstam under 90-talet diktsamlingen *Dikter* (1895) och flera prosaböcker. Av prosaverken från denna tid tror jag att några av novellerna i *Karolinerna* (1897–1898) lockar flest läsare idag. Till Selma Lagerlöfs tidiga verk hör *Gösta Berlings saga* (1891), *Osynliga länkar* (1894) och *En herrgårdssägen* (1899). Många av Frödings mest kända dikter ingår i *Guitarr och dragharmonika* (1891), *Nya dikter* (1894), *Stänk och flikar* (1896), *Nytt och gammalt* (1897) och *Gralstänk* (1898). Karlfeldt, som var yngst av nittitalisterna, debuterade 1895 med *Vildmarks- och*

Konstnärsförbundet bildades 1886 efter att Konstakademien hade avvisat de s.k. Opponenterna – en stor och nytänkande grupp svenska konstnärer – som krävde reformation av bl.a. konstutbildningen och konstnärsstödet.³⁸ Förbundet startade 1890 en egen utbildning, Konstnärsförbundets skola, som var verksam fram till 1908.³⁹ Sekelslutets svenska bildkonst tog intryck från kontinenten, inte minst från Frankrike, och många svenska konstnärer vistades i perioder i kulturmetropolen Paris. Konstnärsförbundet hade faktiskt dubbel styrelse under en tid: en i Stockholm och en i Frankrike. Men internationaliseringen hindrar inte att det svenska måleriet från seklets sista decennium brukar få etiketten *nationalromantik*, även om andra beteckningar och indelningar också förekommer, t.ex. *syntetism*, *stämningsmåleri*, *jugend* och *symbolism*. Till tidens mest upphöjda svenska konstnärer hör flera klassiska konstnärsförbundare och nationella ikoner, t.ex. Richard Bergh, Eugène Jansson, Nils Kreuger, Carl Larsson, Karl Nordström, Carl Wilhelmson och Anders Zorn.

Till dessa scener vill jag föra ytterligare en anmärkning; och den gäller genus. Det sena 1800-talet var en tid av förändring i Norden: Samtidigt som lantbruken effektiviserades, järnvägarna byggdes ut, industrierna växte och urbaniseringen tilltog, förändrades stegvist villkoren för vissa samhällsgrupper, inte minst kvinnorna. En ny typ av kvinna – frigjord och beläst – fick successivt ökat utrymme och framträdde inte minst bland kvinnliga diktare och bildkonstnärer; författare som Benedictsson, Malling, Leffler och Lagerlöf har redan nämnts. Alfild Agrell kan tilläggas.⁴⁰ Inom

kärleksvisor, vilken han följde upp med *Fridolins visor och andra dikter* (1898).

³⁸ Till Konstnärsförbundets engagerade aktörer hörde bl.a. Nils Kreuger, Karl Nordström, Richard Bergh, J.A.G. Acke, Gustaf Fjæstad, Eugène Jansson, Ernst Josephson, Björn Ahlgrensson, Eva Bonnier, Carl Larsson, Carl Wilhelmson, Christian Eriksson, Hanna Hirsch-Pauli och Georg Pauli.

³⁹ Sixten Strömbom ger i *Konstnärsförbundets historia II: Nationalromantik och radikalism* (1965) en omfattande inblick i Konstnärsförbundets verksamhet.

⁴⁰ Alfild Agrell var med sin feministiska hållning både ifrågasatt och inflytelserik på sin tid. Idag är hon dock ganska okänd. Men några av hennes texter når säkert fortfarande läsare, möjligen t.ex. novellen ”Skymning” i *Hvad ingen ser* (1885), som har nytgivits i antologin *Synd* (Kerfstedt m.fl., 1993).

bildkonsten kan t.ex. Anna Nordgren, Emma Löwstedt-Chadwick, Anna Palm, Mina Bredberg-Carlson, Eva Bonnier, Hanna Hirsch-Pauli, Jenny Nyström och Maja Fjæstad lyftas fram.⁴¹ Listan kan förstås göras längre. Även om kvinnorna alltså tog viktiga steg framåt, var konstvärlden dock fortfarande i många avseenden en manlig sfär.

Med risk för att generalisera i överkant grovsummerar jag 1800-talets två sista decenniers bildkonst och ordkonst i Sverige såhär: Åttitalet förknippas inte minst med realism, naturalism, samhällsengagemang och naturtrogenhet, medan nittitalet i synnerhet förknippas med romantik, nationalromantik, dekadens och symbolism. Under båda skedena gjorde kvinnliga författare och bildkonstnärer viktiga framsteg, men den offentliga kulturvärlden dominerades fortfarande av män.

Hur förhöll sig då Hallström till åttitalets och nittitalets estetik? Rolf Arvidsson (1969) konstaterar bl.a. mot bakgrund av Hallströms ungdomsdiktning att författaren på flera sätt stod i en positiv relation till åttitalet men att det samtidigt finns material som pekar på motsatsen. Hallström trycktes nämligen ned av den bitterhet och grälsjuka som utmärkte skedets kulturella åsiktsutbyten. Hallström kom "att inta en mera svårbestämbar och ambivalent inställning till 80-talet som litteraturskede än någon annan av de s.k. nittitalisterna" (Arvidsson 1969:397). Hallströms syn på nittitalet liknar ibland, skriver Arvidsson, snarast djupt förakt, inte minst i mötet med portalfiguren, Verner von Heidenstam. "Det är ingen överdrift att säga att Hallström aldrig kände så varmt för åttitalet och hade så litet till övers för nittitalet, som när han tänkte på eller fick Heidenstam

⁴¹ Nuförtiden är flera av dessa kvinnliga konstnärer i stort sett bortglömda utanför kretsar av konstvetare. Men minnet av bl.a. Hanna Hirsch-Pauli (t.ex. *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt*, 1887), Eva Bonnier (t.ex. *Självporträtt*, 1886) och Jenny Nyström är ännu rätt starkt. Nyström är idag känd främst för att ha gett jultomten ett ansikte i Sverige. Men hon sysslade också med en hel del annan konst och illustration. 1881 vann hon t.ex. en prestigefylld tävling i historiemåleri (i konkurrens med bl.a. Richard Bergh och Oscar Björck) på temat *Gustaf Wasa som barn inför Kung Hans*. Den danske kungen lägger sin näve på pojken Gustafs hjässa och yttrar de ödesmättade orden: "Nog blir du en stor man – om du får leva".

inom blickfånget” (Arvidsson 1969:402).

I förordet till en nyutgåva av romanen *Våren* berättar Hallström själv om sin relation till åttitalets och nittitalets estetik. Hallström skriver att han var kritisk till “den rådande andliga strömningen, ehuru jag högt beundrade många av dess alster i dikten” och tillägger att “vår nya skönhetsdyrkan var berättigad som personlig frigörelse ur den nyss förut härskande verklighets- och tendensdiktens beklämmande tryck på fantasi och känsla” (Hallström 1923b:5). I grunden gällde Hallströms skeptiska (men samtidigt tydligen nyfikna) hållning till bildkonsten som jag skissade i förra kapitlet kanske snarast “den enbart estetiska livsuppfattningens självhärlighet” (Hallström 1923b:5), vilken han nog i synnerhet förknippade med nittitalets nyromantik och skönhetsdyrkan. Men han var alltså samtidigt kritisk till åttitalet och tendenskonsten. Han berättar att han “i viktiga avseenden föredrog det estetiskt fattigare åttioalet framför vår fest i det gröna”, men att “den visdom som kastats i vrån” antagligen ändå inte var särskilt värdefull (Hallström 1923b:7).

8 “Ur mörkret”

I en kommentar till en nyutgåva av *Vilsna fåglar* berättar Hallström att samlingens noveller (med ett undantag) bygger på kärnor av verklighet; han har antingen själv hört om eller själv upplevt vissa händelser, som sedan har fått bilda utgångspunkt för samlingens fiktionstexter. Hallström konstaterar också att samlingen, när den publicerades för första gången, överensstämde “med tidslynnets i dess övergång från realism till 90-talets lyrik och fantasikonst” (Hallström 1922:8). Hallström markerar alltså här den brytpunkt mellan åttital och nittital som jag har pekat ut i kap. 7 ovan. Den förra perioden kännetecknades, säger Hallström, av “den energiska arbetsminen”, medan den senare präglades av “ett vemodigt leende” och gärna gömde sig bakom “stämningens slöja” (Hallström 1922:8).

”Ur mörkret” utspelas i en konstnärsateljé i en ospecificerad stad under en kväll.⁴² Novellen handlar om en konstnärskrets, i vilken historiens berättare ingår. Konstnärerna diskuterar i novellens upptakt estetiska frågor, när de får oväntat besök av Cecilia, en okänd, mystisk flicka. Konstnärerna intervjuar och tecknar flickan, men hon är svårfångad i både ord och bild. När Cecilia har somnat, reser sig plötsligt en av konstnärerna och håller en patetisk och kraftfull monolog om hennes framtid. Strax därpå vaknar hon och lämnar ateljén. Konstnärerna återupptar då sitt estetiska samtal, men stämningen är dålig, och snart tiger alla.

8.1 Konstnär och omvärld

Konstnärsindividerna tecknas ganska skissartat i novellen, och vi får inte veta hur många konstnärer som vistas i ateljén. Tre av dem namnges, nämligen Hans, Jaques och Leo, medan de övriga (inklusive berättaren) är namnlösa. Konstnärskretsen ger intryck av att vara en manlig värld; ingen av de konstnärer som individualiseras är i varje fall kvinna.

Hans får en ytterst sparsam karaktäristik. Vi får i stort sett bara veta att han är fetlagd och målar kvinnor för deras skönhet. Jaques karaktär är något mer utvecklad. Han är vanligtvis långt ifrån talträngd men samtidigt verbalt skarpsint: ”den tyste Jaques, som brukade göra ett epigram af hvarje öfvertygelse och som slipade hvarje tvifvel till en nål” (s. 149). Även om han egentligen inte tar särskilt stort utrymme i texten, fyller han en viktig funktion; det är nämligen Jaques som håller den storslagna monologen om Cecilia, då hon har somnat. Leo, kretsens mest dynamiska och energifulla figur, får en fylligare karaktäristik; hans överdrivet intellektuella och estetiska framtoning är inte att ta miste på i det småparodiska utdraget nedan.

⁴² Fredrik Böök (1913b:296–297) skriver att novellen utspelas i Stockholm, och det är

han skar diagonaler öfver rummet och knäppte med fingrarna vid hvarje hittad estetisk dogm, den snabba, outtröttliga Leo med sin litet konstladt skarpa målarblick bakom pince.nezen och sitt vackra exalterade ansigte af idéens patentinnehafvare (s. 140).

Leo är tydligen påverkad av konstnärsmetropolen Paris – hans språk bryter nämligen mellan parisarens och bergslagsbons. Och hans målarhjärna är alltid på spänn; han ”höll hjernan färdig att annotera hvarje vacker liniestämning han gick förbi” (s. 141). Det är typiskt nog det konstnärliga yrvädet Leo, som för in det okända i novellen; när han återvänder till ateljén efter en uppfriskande promenad, har han Cecilia i sällskap. Novellens berättare tar rätt liten plats i den framberättade världen; däremot är berättarens skeptiska och luttrade kommentarer till händelseförloppet intressanta. Berättelsen startar, som sagt, i konstnärernas estetiska samtal (om symbolism, realism, måleri och annat), och den kritiska berättaren genomskådar direkt de pretentiösa manéren.

Vi tyckte om att prata, vi hade hvar och en öfvertygelser och meningar, så fasta, att de imponerade på alla andra, ja till och med på oss sjelfva, när vi tänkte efter, några hade också en del skepticism, som på lämpliga ställen imponerade ännu mer, ett par stycken tego bara och det imponerade nästan allra mest (s. 139).

Konstnärskretsen – en klubb för inbördes beundran? – är väl uppdaterad i den estetiska kulturen; alla har ”läst åtminstone ett par franska romaner” och på så vis, säger berättaren misstänkt ironiskt, lyft sig ”öfver all naivitet” (s. 139). Men skönlitteraturen i allmänhet får sig en rejäl snyting; ”litteraturen grepo vi vid strupen och sade henne grofheter midt i ansigtet” (s. 140). Berättaren förknippar konstnärernas ihåliga diskussion med H.C. Andersens satiriska saga ”Kejsarens nya kläder” (1837). I själva verket är alltså den estetiska dialogen naken, men ingen förmår att avslöja detta; konstnärerna är helt enkelt en bunt ja-sägare inom kultursfären. I konstnärskretsen – som ger intryck av att orientera sig mot bl.a. mystik,

syntetism och symbolism – finns det tydligen talang för att känna av tidsandan och locka fram estetisk förnyelse. Konstnärerna ivrar för ”det nya”, håller ”fingret på tidens puls” och kan ”skaka nya konstriktningar ur ärmen med samma lätthet, som magikern skakar fram kaniner” (s. 140). Jag kan knappast läsa berättarens beskrivning av artisternas innovationer som annat än en parodi på överdriven nybyggeranda inom konsten.⁴³ Konstnärerna hör säkert hemma i nittitalmentaliteten, men jag anar en röst av ironi, när berättaren (visserligen i rätt luddiga ordalag) knyter an till Heidenstams program om livsglädje och roman *Hans Alienus* (1892).

För lifsglädje fans det hos några en allmän böjelse, som togs ytterst allvarligt och diskuterades – en smula tråkigt – som en afgjord, skyldig sak; hur man skulle nå dit lemnades så der åt ens eget fria skön, och den, som somnade öfver Hans Alienus antogs ha fullgiltiga privata skäl för det och kunde ju försöka gymnastik istället (s. 140).

Konstnärerna är alltså uppenbarligen väl förankrade och orienterade i samtidens estetiska klimat. Men om deras kontakter med omvärlden i övrigt får vi inte veta särskilt mycket. Jag stämmer in med Conny Svensson som förklarar att verkligheten ”är avlägsen och oväsentlig för dessa estetiska kannstöpare” och att konsten framstår ”som ett bedrägeri, ett surrogat för det riktiga livet” (Svensson 1985:266–267). Omvärlden finns alltså på betryggande avstånd. Fredrik Böök leder faktiskt konstnärernas världsfrånvända och esteticerande hållning till förromantiken och den tyske författaren Friedrich von Schiller.

Skall verkligheten sträcka sitt välde in på konstens mark? De unga konstnärerna förneka det. Konsten är verklighetens herre, hela verklighetens rikedom är restlöst uttryckt i formen, i stilen. Det är Schillers höga esteticism, som förkunnas på nytt, ett stort och tungt program; ’konsten för konstens skull’ skall i triumf utöfvas af den som är lifvets herre, som genom kamp och seger vunnit frihet, upphöjdhet över verklighetens trångmål (Böök 1913b:299).

⁴³ Den oroliga, energiska andan och det explosiva, fingerfärdiga nyhetssökeriet påminner onekligen om några av passagera i Axel Erdmanns *I slokhatt*, se kap. 6 ovan.

I novellen är tillvaron utanför konsten i stort sett begränsad till Cecilia, som träder in i ateljén som mystiken själv. Konstnärerna intervjuar flickan: Vem är hon? ”En sällsam flicka”, säger berättarrösten (s. 142). Och tillsammans med Cecilia följer både framtidens potentialer och den oroliga, dunkla omvärlden med in i ateljén.

Der hade hon kommit ur mörkret, kommit tyst som mörkret sjelft, gåtfull,
oroande som en dröm, omöjlig att fatta, omöjlig att fånga. Var det inte en syn
bara, inte framsprungen ur oss, ack nej, men det slumrande mörkrets syn, den
ovissa möjligheten, det stora nya, det som kunde komma (s. 149).

I slutet av novellen återvänder den svårbegripliga flickan till den becksvarta, skrämmande omvärlden. Ateljén – konstens myskusliga kryp-in – som för ett ögonblick öppnades mot omvärlden, tillsluts återigen. Konstnärerna följer Cecalias steg.

Vi följde den lilla svarta otydliga figuren bort mot hörnet, der lyktskenet grep fatt
i henne, skakade mörkret af henne och visade fram henne i black, matt tydlighet,
så var hon borta, inne i allt det svarta, inne i snön och natten och det ovissa,
hotfulla, som hon kommit ifrån (152–153).

8.2 Skapande

Det handfasta skapandet är i kvantitativ mening rätt tillbakaträngt i novellen. Däremot är gestaltningen av skapandet – som vi möter i konstnärernas försök att teckna Cecilia – viktigt för meningsproduktionen. Vad utmärker det mystiska motivet? Cecilia är, som sagt, svår att beskriva. Vi kan ana att hon kommer från rätt påvra förhållanden, men i övrigt är hennes bakgrund oklar: Pappan är okänd, och hon är ”född derute” (s. 144) med en association till en obestämd stor, mörk och vimlande stad långt, långt bort. Hennes karaktär är rent allmänt utomordentligt sammansatt: Cecalias repliker är ibland naiva och ibland märkta av visdom, hennes

utstrålning är på samma gång sträng och vek, lättsinnig och vemodig, och trots att hon är ung, har hon ”den fasthet, den stil, som ett genomlevadt lif ger” (s. 143). Hennes uppenbarelse bygger in en komplicerad föränderlighet; skiftningarna fångas flera gånger av berättaren, även i beskrivningen av flickans ögon nedan.⁴⁴

Det var svårt att säga ögonens färg, den måste kunna skifta från den gråa nyans, som violer ha i skymning, till glans af det svartaste vatten, äfven storleken måste kunna vexla mer än vanligt, allt efter den tanke som brann i dem, vidgas ut med vidgade pupiller, slutas samman kring blickens stålklungor (s. 143).

Cecilia – en mångfacetterad gestalt från den mörka, hotfulla omvärlden – är onekligen gåtfull. Conny Svensson läser henne helt enkelt som en ”representant för den avlägsna verkligheten” (Svensson 1985:267). Fredrik Böök lägger sig snubblande nära en intermedialt självreflexiv tolkning; han siktar högt och skriver: ”Hon står midt ibland dem [konstnärerna] i ateljén som en levande bild av poesien, af själen, den hemlösa och undrande, hon är oåtkomlig och ogripbar, men närvarande för deras känsla – hon *är* det som konsten vill uttrycka” (Böök 1913b:300). Svenssons och i viss mån Bööks uppfattning anknyter visserligen helt klart till min, men själv förstår jag snarare Cecilia som ett slags bred livssymbol. Hon är – med berättarens ord – ”det vexlande djupa lifvet” (s. 145). När den energiske entusiasten Leo tar initiativ till att teckna livssymbolen Cecilia, greppar några av de andra också sina pennor, men berättaren tvekar.

Skedde det henne icke orätt, var det icke synd att hålla henne der som en sak att mäta, var icke hvarje glimt i ögat, hvarje klang i rösten mera värd än alla dessa linier, var det icke förmätet att söka öfversätta det vexlande djupa lifvet på döfstrumme språk (s. 144–145).

Konstnärernas (form)språk är, misstänker tydligen berättaren,

⁴⁴ Närsynta beskrivningar av ögon förekommer också på andra håll i Hallströms diktning; ögonen är själens spegel? En detaljerad ögonskildring hittar du t.ex. i gestaltningen av

funktionshindrat och otillräckligt; linjer och mått duger knappast för att fånga den mänskliga existensens sammansatta väsen. Konstnärerna tar en kort paus från tecknandet, innan Cecilia uppmanar dem att fortsätta. Men det gäckande motivet är även fortsättningsvis svårfångat.

Men ingen kunde teckna på sitt vanliga sätt, ingen var nöjd med början. Alla sökte något, ansigtsuttrycken vexlade, flammade till i ifver och slappnade trött, det var som om deras tankar sökt fånga något fladdrande, skiftande, något som ständigt flydde (s. 149).

När Cecilia till sist har lämnat ateljén, försöker konstnärerna återigen fullfölja sina påbörjade teckningar. Men historien upprepas, varje försök misslyckas. Konsten – åtminstone den konst som artisterna i ateljén företräder – saknar uppenbarligen förmåga att gestalta det verkliga livet, som alltså representeras av Cecilia. ”Det är två världar som möts och inte förenas. Ställd inför en människa av kött och blod blir konsten stumt maktlös, det ansvarslösa i den estetiserande attityden avslöjas” (Svensson 1985:267–268).

Möjligen handlar konstnärernas begränsning om reduktion; Leo försöker t.ex. teckna Cecilia i hast med några ynka streck och linjer.⁴⁵ ”Några streck bara, och han skulle ha det alltsammans i koncentrerad effekt, hakans och ögonbrynsens hvila, halsens fallande linie, hela hennes innehåll skulle vara annoterat der” (s. 144). Konstnärerna saknar, förklarar Cecilia efter att ha inventerat deras blickar, förmågan att se verkligheten: ”Det är ingen af Er, som kan se [...] det är ingen som ser, riktigt ser, tvärsigenom” (s. 148). Konstnärernas världsfrånvända, handikappade blickar fångar Cecilia som motiv snarare än levande varelse. Leo konstaterar t.ex. att Cecilia är ”vackrare, när hon tiger” (s. 144) och berättarrösten analyserar hennes utseende med porträttmålarens ögon.

unglingen Renaud i novellen ”Falken” i *Purpur* (1895).

⁴⁵ En liknande reduktionistisk estetik berättar Axel Erdmann om i sin självbiografi, se kap. 6 ovan.

Det [ansiktet] var blekt och smalt, men icke litet i förhållande till figuren, hakan var kraftig, framskjutande, emedan hon bar hufvudet mycket högt, och profilen sluttade vackert ned mot den från den runda hjessan. Näsan var rak, läpparna raka och bleka, kindens kontur ovanligt sträng och skön, ögonbrynen litet nedsänkta midtpå, och ögonen, krympta nu mot ljuset, sågo fast och lugnt fram ur korta, mörka fransar, håret var också mörkt (142–143).

Nej, konstnärerna lyckas tydligen inte fånga livet i sina teckningar, och kanske inverkar konstnärsblicken dessutom hämmande på själva livsgeisten; konstnärernas förvridna estetiska intressen verkar nämligen dränera Cecilia på energi. När Cecilia somnar är det ju nämligen bl.a. konsten – representerad i de manliga konstnärernas blickar – som suger medvetandet ur den unga kvinnan.

Och under dessa blickar, som samlades mot henne och det gula skarpa ljuset blef hon bländad, söfd, hennes mun blef trött, ögonen slöto sig på försök ett par tag, så förblefvo fransarna fälda, och hon somnade snabbt som ett barn och sjönk tillbaka mot karmen (s. 149).

8.3 Konst, liv och utveckling

”Ur mörkret” innehåller, enligt min mening, spår av en initiationsresa. Konstnärerna är i mötet med livssymbolen Cecilia snubblande nära att utvecklas, att utvidga sin kunskap, att förvandlas, att lämna sin fruktlösa konstutövning (och konstretrik) för en livsnära och autentisk hållning. En konventionell och fullt genomförd initiationsresa har, som sagt, grovt sett mönstret utgångstillstånd $\Rightarrow$ förvandling $\Rightarrow$ nytt tillstånd. Men i novellen fullföljs inte kedjan; initiationen avbryts, förvandlingen uteblir. När konstnärerna är på väg att transformera sina estetiska sinnen, sjunker de nämligen plötsligt tillbaka till utgångstillståndet. Möjligen anknyter novellens titel ”Ur mörket” till initiationen: Konstnärerna står i begrepp att resa sig *ur* (det estetiska) *mörkret*, d.v.s. ur sina platta diskussioner och sitt

bristfälliga måleri.⁴⁶

Det finns flera varsel om förvandling i texten. Även om dessa varsel inte direkt innebär symbolisk död (som man ju väntar sig under en initiationsresa), går associationerna åtminstone för mig åt det hållet. Till förvandlingsvarslen knyter jag dröm, hypnos och sömn, tre fenomen som (precis som den symboliska döden) inbegriper totalt förändrad mental status. Cecilia förknippas vid några tillfällen med drömmar; hon är t.ex. en "gestalt i en dröm" (s. 142) och "oroande som en dröm" (s. 149). Hypnos möter vi redan tidigt i novellen, såhär refererar berättaren konstnärernas dialog: "Men hypnotismen rörde vi vid, mycket försiktigt med en allmän känsla af, att det 'låg någonting i det'" (s. 139–140). Och när konstnärerna lite längre fram i texten stirrar på Cecilia har de "hypnotiserat blicken på hennes hvita, lysande ansigte" (s. 151). Till förvandlingsvarslen för jag alltså också sömn. Cecilia har onekligen en störd sömnrytm – hon vakar på natten och sover på dagen. Men i ateljén somnar hon, och då håller den vanligtvis tystlåtna Jaques sin märkliga monolog; i transformationens ögonblick tar den blyge sanningssägaren ton: Vad ska det bli av den märkliga flickan i framtiden? Först berättar Jaques om flickans utveckling: Hon går mot ett kroppsligt (och själsligt) förfall, precis som alla andra.⁴⁷ Jaques analyserar Cecilia ur porträttmålarens perspektiv, han betar av kroppsdel efter kroppsdel. Så här säger han t.ex. om läppar, kind, hår, ögonbryn och ögon.

Läpparna komma att sluta hårdare, när de inte öppnas af skratt, här kommer det att krympa sig samman allt, trötthet af åtrå och kvalm af kyssar, hat, som stelnar i leda och blygsel, som kväfs [...] kinden, den kommer att bli skarpare modellerad, fastare i konturen, kommer att sjunka in litet här, som när ett blomblad vissnar. Pannan, den blir sig lik, bara ett veck rakt öfver, som om en osynlig knif skurit in i

⁴⁶ Andra tolkningar av titeln är förstås möjliga. Den knyter t.ex. också an till Cecilias entré: Hon kommer in i ateljén från den dunkla omgivningen, d.v.s. *ur mörkret*.

⁴⁷ Texten markerar här en koppling mellan sjäsliv (livserfarenhet, mentala mödor etc.) och anatomi. Greppet förekommer också på andra håll i Hallströms diktning, t.ex. i de övriga konstnärsskildringarna och i skildringen av den plågade, blockerade Ingert i novellen "Det

hjernan och delat tankarna, stängt in några att förtvina deruppe, drifvit de andra att brottas i nakenhet och trånghet. Håret, det blir mörkare af ålder och vanprydande omsorger, kommer att krypa ned här, ligga och tynga, – ögonbrynen, se, det är en böjning midt på dem, de sänka sig der, det ger ett drag af nervös känslighet, af vibrerande tankar, men det kommer inte att märkas, när hon slår upp ögonen, ingenting kommer att märkas då, bara deras djup af trötthet, deras oändlighet af frysande köld (s. 150).

Flickans framtida degeneration verkar dock tydligen vara positiv för konstnärerna, och kanske fördömer Jaques konstnärskretsen när han förklarar att flickans förfall bara gör henne lättare att fånga på duken. Möjligen tillåts dessutom mänskligt förfall att överdrivas i konsten.

Tänk er så färgen på det hela hårdare, kraftigare, tyng ner allt, som är tungt, gör skarpt allt, som är lätt och fint, hårdt allt, som är starkt, jaga bort glädjen med en örfil och rodnaden sedan med ett hån, der har Ni henne, det är hvad som blir af henne, vacker inte sant, vackrare än nu, ty hon blir ännu tacksammare att teckna, inte sant? (s. 150–151).

Jag lockas att tolka vurmen för motivets förfall och öppningen för konstnärlig överdrift som en spegling av sekelslutets dekadensestetik. Där backade man ju inte för det nedbrutna, solkiga – och dekadent förstärkning kunde säkert ge åtråvärd estetisk effekt. Jaques dröjer ett ögonblick, innan han fortsätter sin monolog. Han omstartar i en summering av konstnärernas begränsade förmågor och i en reflexion över vad flickan skulle kunna utvecklas till, hennes verkliga potentialer.

Det är hvad hon kommer att bli, det är också allt, hvad sådana som vi kunna ha rättighet att tänka på, men hvad hon *kunde* bli, ack hvad kunde hon inte bli! Kunde någon ta henne, der hon ligger och drömmer, ta henne och bära henne långt bort, och lyfta henne högt på armen. Vi tala jemnt om konst här, om hvad vi vilja, och hvad tiden drömmer om. Är det någon, som har blod att drömma samma drömmar och kraft att vilja dem, är det någon som är man, då är hon hans. Och hvad kan det då inte bli af dem båda! (s. 151).

Jaques analys är långt ifrån glasklar, men den bygger i mina ögon på insikt om att Cecilia är en livssymbol och att de verkligt stora estetiska potentialerna finns i mötet mellan konst och liv: Vad kan det inte bli av ”dem båda”, d.v.s. *konsten* och *livet* i förening? Jaques speglar i sin monolog också en nattlig fantasi, som Cecilia tidigare i novellen har berättat om. Under sömnlösa nätter brukar hon drabbas av en vision, som bl.a. innebär att okända människor – i Jaques monolog representerade av konstnärerna – lyfter henne och för henne bort från en värld som rämnar. Cecilia, livet självt, verkar inte vilja annat än att bäras högt av en uppriktig konst. Lyssna till Cecilias röst.

Det är någon, som går på gatan, långt borta, stenarna klingar under honom, och han kommer närmare. Först tycker jag, att det bara är en, och jag undrar hvem det kan vara, drömmer, att det är för mig, han kommer, men jag stiger inte upp, vill att han ska lyfta mig just der, och rycka mig till sig, utan att jag säger ett ord, och föra mig långt bort. Då börjar hjertat på att bulta, och det sjunger i örat, och jag hör flera steg, en hel flod af tramp och dans, som fyller gatan så helt, att jag tycker husen skall störta ikull, fejas undan, som när strömmen bryter upp smutsig is.

Och jag är så glad, att jag skrattar och trycker täcket i munnen för att inte höras, ibland hör jag mig sjunga, hör det riktigt och ligger och sträcker ut armarna, och mörkret är inte stillt längre, inte svart, det är som röda hvirflar bara. Och jag ligger och väntar ock vet, att det är för mig, de kommer, och att de skall lyfta mig högt upp och brusa framåt, och jag vet, hur himlen skall se ut, svart med stora hvita ljus, och luften skall vara kall och klar, det skall vara som på botten af en sjö, och allt, som vi drar förbi, det störtar hop bakom oss, det klingar af bräckt jern och brusar och suckar af jord, men vi skyndar framåt, bara framåt, vi vänder inte på hufvudet, vi säger ingenting till hvarann, bara skriker af glädje, som när åskan går (s. 145–146).

Under konstnärernas initiationsresa fungerar Jaques och Cecilia som ett slags *hjälpare*. Den skarpsinta aforistikern lyfter med den mystiska flickan som exempel konstnärernas inskränkta blickar, och vi kan ana att

förvandlingen är på väg att fullbordas. När Jaques kliver ur sin monolog träffas vi av initiationens klimax; berättaren konstaterar att konstnärerna far upp i våldsam energi.

Vid hans sista ord sprungo vi halft upp, det var som om vi väntat på, att någon skulle komma, något skulle gripa oss i håret och slunga oss framåt, skulle lyfta oss med rymden ljus ikring oss. Något skulle bli till inom oss, skarpt som en stålklinga, oböjligt, ofläckadt, vår viljas blåa svärd, och lifvet skulle vara hos oss, det verkliga lifvet med växtdrivande sol och varm jord. I rummets hetta vore vi redan förut genomglödgade, röda om kind och panna, nu slog en varm blodström upp och det blef hvita gnistor för ögonen, och ryggen skakades af en rysning (s. 151).

Sekvensen för onekligen tankarna till graviditet, förlossning – ja, vegetationsmytisk pånyttfödelse. Ett rent, skarpt, omärkt embryo får liv, konstnärerna genomströmmas av hett blod, solstrålar och frodig mylla driver upp frukt och grönska. För ett ögonblick läser jag själva ateljén som en symbolisk livmoder och berättelsen som ett bildligt, ofullbordat havandeskap. Det slutna, trygga rummet rymmer männe foster i utveckling, och utanför moderlivet ligger en ännu okänd och skrämmande omgivning? Men när flickan vaknar, töms hastigt konstnärernas krafter: "Vi sjönko tillbaka igen" (s. 151). Initiationsresan, återfödelsen, misslyckas: Energin har försvunnit, konstnärerna förmår fortfarande inte teckna Cecilia, och det estetiska samtalet är återigen miserabelt, kanske till och med sämre än tidigare.

Och det blef ingen värme i diskussionen, bara hvasst elaka infall, som piskade på än den enas, än den andras käpphästar, och bragte dem att skena bort i rymder, der begreppen upphöra. Snart tego vi allesamman (s. 152).

"Ur mörkret" ger inga förhoppningar om framtida estetisk utveckling. Konsten och livet går nämligen slutligen skilda vägar. I en sista vädjan frågar konstnärerna: "Du kommer väl igen?" Cecilia svarar: "Nej [...] jag kommer inte igen. Hvarför skulle jag det?" (s. 152). Konsten har försatt sin

sista chans att fånga upp och förenas med livet, det blir ingen ny initiationsresa. I framtiden står alltså inget heligt bröllop, *hieros gamos*, mellan konst och liv.

9 “En uppgörelse”

Novellen “En uppgörelse” skrevs ursprungligen till samlingen *Briljantsmycket* (1896), men förläggaren strök den bl.a. av utrymmesskäl. Istället publicerades den två år senare i *Reseboken*. I sina “Upplysningar” till en nyutgåva av *Reseboken* berättar Hallström att “En uppgörelse” egentligen inte har någon verklighetsbakgrund förutom att han själv har upplevt delar av dess tankeinhåll och ett par av dess livsintryck. Novellen uttrycker, fortsätter Hallström, “samma opposition mot tron på konstens frälsande makt och mot den rättrogna esteticismen över lag, som jag både förr och senare trädde fram med” (Hallström 1923a:9). Vad tidsadverbialen “förr” och “senare” innebär här, vet jag inte, men kanske syftar Hallström på “Ur mörkret” och *Våren*.

“En uppgörelse” utspelas precis som “Ur mörkret” i en okänd stad under en kväll.⁴⁸ Men bl.a. berättarperspektiv, persongalleri och intrig skiljer novellerna åt. “En uppgörelse” återges av en extern berättare, även om stora delar av texten utgörs av novellfigurernas monologer och dialoger. Huvudperson är konstnären Hans, som i inledningsscenen i ateljén plötsligt kastar penseln på målarduken i missmod. Han ger sig istället ut på stadsflanering och funderar över konsten och existensen. Under promenaden bevittnar Hans bärgningen av en drunknad självmördare, och strax därpå drabbas han av en märklig vision: en djuplodande, existentiell dialog mellan en död man och en mystisk, övernaturlig skepnad. När Hans vaknar ur sin dröm fortsätter han hemåt. I vindskorridoren möter han en

⁴⁸ Conny Svensson (1985:268) skriver att novellen utspelas i Florens, men i Hallströms text saknas denna rumsangivelse.

granne, Henriette, en psykiskt och ekonomiskt utsatt lågstatusflicka. Hans bjuder in henne i sin ateljé och slås av att flickan kan användas som modell. I slutscenen börjar Hans teckna henne i en studie för sin nya framställning av konsten.

9.1 Konstnär och omvärld

Hans saknar (åtminstone inom novellens ramar) en konstnärskrets av det slag som vi mötte i "Ur mörkret". Han är istället en ensam konstnär, som tydligen både profiterar på och står i opposition mot den övriga (konst)världen. Dessutom verkar han uppleva omvärlden distanserat, genom en hinna av fiktion. I mötet med den drucknade självmördaren bryter verkligheten fram; Hans rycker till: "det var inte längre något att se på bara, inte en tavla, det var bittra verkligheten" (s. 126). Texten visar här prov på ikonisk projicering.

När Hans i inledningsscenen missbelåten lämnar ateljén och sitt ofullbordade konstverk, är han full av funderingar. Är hans målning dålig? Nej, egentligen inte. Hans genomskådar nämligen i en inre monolog under stadspromenaden konstreceptionens smakcykler och nyckfullhet; målningen "kan synas bra i morgon, det kommer och går. Om tio år är den dålig, om tjugo år är den bra, så där växlar det under ett oändligt prat" (s. 120). Och Hans förakt för konstkännare går knappast att ta miste på: "För våra konstantusiaster och mecenater är den bra tillräckligt, den duger att ösa ur sig fraser inför, duger att ge en penningssumma för; för dem vet jag, att den skulle synas storartad och gripande" (s. 120). Nej, själva konstverket räcker alltså till; det är istället "konsten själv som är så eländigt dum" (s. 121). Och konsten är inte minst en angelägenhet för borgarna, som Hans inte verkar ha mycket till övers för.

Alltså sitter jag och målar min stora idé om den stora konsten i egen hög person, att hängas på en rik mans vägg och begäpas och diskuteras efter middagen i däst tanketomhet, innan spritstämningen hunnit sjunka till banalitet (s. 121).

Texten tecknar en social och kulturell kontrast mellan borgare och fattiga.⁴⁹

I Hans vindskorridor bor bl.a. en gammal utsliten arbetare och en utmärglad kvinna och hennes barn, och för dem innebär konsten något helt annat än för borgarna. Hans funderar:

Vad betyder min tavla för alla dessa och deras liv, vad är den för dem? Vad skola de säga, när stadsbuden bära ned den, och jag står ängslig, som om det gällde livet, och varnar för murpelaren i trappan. En tavla, säga de. Med det ordet är allting färdigt för dem. Det är en tavla, den skall hänga någonstans, man brukar ha dem så, – allt är bara ett ord (s. 122).

Conny Svensson konstaterar i en hastig jämförelse med Strindberg att konstverk i *Röda rummet* (1879) fungerar som prestigeobjekt och att det i en sådan kontext finns skäl att reglera konstnärens skapande i önskad riktning. I "En uppgörelse" kännetecknas borgarnas inställning istället av nonchalant ointresse; har konsten helt förlorat sin betydelse för människorna? I detta avseende är alla lika, "rik och fattig, ignoranten lika väl som den självutnämnde kännaren" (Svensson 1985:269).

Hans angriper också konstens pretentioner på lycka och sanning: "konsten, vad går den ut på, som rättfärdigar dess höga miner? Ingenting. Icke lycka, ty den gör ingen glad och minst upphovsmannen, icke sanning, det försökte vi, men det blev tråkigt" (s. 123). Kritiken av konst med sanningsanspråk läser jag – i linje med Conny Svensson – som en attack mot åttitalets tendensestetik: Det är inte en "ideologiskt profilerad konst" som är textens

⁴⁹ Jag har märkt att det inte är ovanligt att Hallström ställer fattiga lågstatuspersoner mot rika högstatuspersoner i sina texter. "Hans moralism var vinklad från diket upp mot vägen", skriver Per Wästberg (2001:XIII). Klassperspektivet framträder inte bara i konstnärsdikningen, utan också i t.ex. novellen "Vid korsvägen" i *Briljantsmycket* (1896). Kanske kan delar av Hallströms författarskap rentav förstås med utgångspunkt i marxistisk eller strukturmarxistisk teori?

ideal (Svensson 1985:268). Och Fredrik Böök gör med en vidsträckt kulturhistorisk hänvisning en liknande tolkning: "En lärjunge till Schopenhauer kan lika litet som Tolstoy" se konstens centrala uppgift inom tendensdikten (Böök 1913b:431). Hans riktar dessutom sin kognitiva bössa mot symbolismen och fransmännens l'art pour l'art-teori. Och här lyckas han faktiskt anknyta bildkonstkritiken till krystad kokkonst och kristna koraler.⁵⁰

Konst för konstens skull, det är fransmännen som ha uppfunnit parollen, denna nation av specialister som också utbildat den finare kokkonsten för dess egen skull – så ha de grövsta och de finaste sinnenas egoism följts åt. De ha hunnit så långt, att de kunna laga sköldpaddssoppa på kalvhuvud och katolska hymner på parisarhjärnor, men de ha mer samvete i sin kokkonst, ty där fordra de alltid något salt. Vad som skulle hålla konsten frisk, det ha de kvävt; det är det värsta de ha gjort, att de ha dödat harmen (s. 123).

Hans fortsätter sin kritiska monolog. Och nu riktas udden mot den samvetslösa esteticismen, som åtminstone i mina ögon motsvarar den romantiserande nittitalsestetiken. Hans ställer det estetiska mot det etiska. "Där sitta vi, alla konstnärer, ordets och handens, ett skrå av specialister med löjlga pretentioner. Det lilla samvetet, det estetiska, ha vi drivit till fanatism, det stora, på rätt och orätt, låta vi ligga som privatsak" (s. 123). Här sammanför texten bildkonstnärer och författare i "alla konstnärer". Formuleringen lockar att tolka texten som ett fall av intermedial självreflexivitet. "En uppgörelse" diskuterar möjligen i lika hög grad ordkonst som bildkonst?

Hans är onekligen alienerad i världen; han sparkar i många väderstreck. Konstvärldens mecenater och tyckare får sig alltså en rejäl känga, åttitalsesteterna, symbolisterna och nittitalsesteterna möter samma öde. Till vilken gruppering tyr sig då Hans? Några särskilt säkra svar får vi inte,

⁵⁰ Franska influenser hittar vi också både i "Ur mörkret" och *Våren*. Och de saknas inte heller i Erdmanns *I slokhatt*, se kap. 6 ovan.

men Hans klaraste ideal är utan tvekan etiskt, det gäller frågor om rätt och fel. Och kampen står inom varje individ. Hans kritiserar i samma veva dessutom både bedräglig försköning och påklistrat effektsökeri inom den estetiska kulturen; inget av alternativen tar den etiska striden på allvar.

I alla tider är lösningen av frågor om rätt och orätt det viktigaste i livet. Det veta vi alla, det är endast i feghet, vi vända oss därifrån och gömma huvudet i det andra. Ärliga och klara sinnens lek i allvar skulle konsten vara. Nu är det bara ett krampaktigt försök att på sidan av det egentliga kämpa oss till segrar och finna harmoni på ett begränsat fält med hela den vilda och mörka underströmmen, för vars brus vi stänga våra öron, virvlande under och förbi våra verk. Eller vi söka icke harmoni utan taga något av den strömmen med, låta den skrika ut i så mycket våldsamt den förmår, för att imponera, men utan allvarligt försök till lösning av striden i oss själva ens (s. 124).

9.2 Skapande

I novellen tar Hans konstnärliga skapande egentligen inte särskilt mycket plats. Texten domineras av annat, inte minst resonemang om estetik. Men både novellens inledning och avslutning berättar mer handfast om Hans kreativa process. Novellen startar, som sagt, med Hans utbrott mot sitt konstverk. "Hans slängde penseln, tung av cinober som den var, mitt på duken, han sysslade med, gick därpå, utan att se var det tog eller vad som fördärvades" (s. 120). Hans är alltså utomordentligt trött på sin målning, och denna skepsis driver honom ut på promenad och lockar fram estetiska funderingar. Först när Hans återkommer till lägenheten i sällskap med Henriette förändras hans blick. Han känner nu plötsligt en hemlig glädje över konstverket; målningen "var som ny för honom" (s. 133). Konstverket är en genomharmonisk fantasi, en orgie i (natur)romantisk skönhetsupplevelse. Och motivet är Konsten själv, placerad som en sakral artefakt för de konstfrälstas tillbedjan.

Mot en fond av himmel och träd och synrand i enkla, subtilt sammanstämde linjer tecknade sig en sittande kvinnofigur med händerna i skötet och ögonen drömmande om allt omkring henne och om hennes eget väsen och egen skönhet. Det var konsten i den harmoni av färg och ljus och proportioner, som hans vilja skapat. Dräktens veck föllo mjukt från hennes knän, och där under fötterna var platsen för allas dyrkan. Deras tillbedjan bars av luften upp emot henne, fast den ej syntes i tavlan (s. 134).

Målningens harmoni störs dock av den blodröda fläck, som den kastade penseln har lämnat efter sig. Fläcken, som påminner mig om ett dödande skott, sitter mitt på bröstet på den porträtterade kvinnan. Hans skrapar oreflekterat bort det röda märket, och målningen framstår nu som helt lyckad för honom. Han fastnar djupt i motivet, absorberas av konsten, och glömmer för ett ögonblick flickans närvaro.

Under dialogen med Henriette riktar Hans då och då en snabb, prövande blick på målningen. Han vänder trött tillbaka sina ögon på flickan och betraktar henne allt ivrigare. När han väger flickans uttryck mot målningen undrar han: Kanske kan hon fungera som modell? I Hans blick vandrar Henriette plötsligt på eggen mellan konstnärligt motiv och verklig kvinna. Han nickar mot tavlan och säger till Henriette att hon i sin olycka är vackrare än den påhittade kvinnan på duken. Och han föreslår att han ska få rita av henne. "Ansiktet på tavlan där är inte rätt. Jag vill ha ditt istället." (s. 137–138). Hans tecknar sedan avslutningsvis "sin studie för sin nya framställning av konsten." (s. 138). Vad denna innovation i detalj innebär, får vi däremot inte veta.

Hans relation till modellen är instrumentell, hon är ett verktyg i konstens tjänst. Hans iakttar analytiskt "med växande intresse spelet i hennes ansikte, ögonbrynens skälvning, blickarnas mörka liv, läpparnas uttryck, som rörde sig mellan hån och godmodigt lättsinne och ibland öppnades

som till skrik, fast rösten aldrig steg därtill". Men Hans är ännu inte helt nöjd, han vill nämligen "se flera stämningar" i hennes ansikte. Därför provocerar han – ungefär som en beskäftig, överpedagogisk psykoterapeut – fram ytterligare reaktioner: "Och vad tänkte du på, när du stod därute i mörkret, innan jag kom?" (s. 136). Och instrumentet reagerar planenligt med nya stämningar, nya rädslor: Henriette rycker till, stammar, händerna kryper samman och tar skydd mot varandra, ögonen vidgas.

Hans kreativa process innehåller alltså flera moment. Först avfärdar han sitt konstverk och beskjuter den påhittade kvinnan på bilden i bröstet med sin rödfärgspensel. Sedan återupplivar han konstverket och kvinnan genom att skrapa bort den blodröda fläcken. Till sist avrättar han återigen den drömda kvinnan på duken genom att (åtminstone planera att) ersätta henne med Henriette. På så vis får målningen avslutningsvis nytt liv. Kanske kan Hans skapande förstås genom initiationsmönstret? Konstverket genomgår både symboliska avrättningar och återfödelser enligt mönstret: död $\Rightarrow$ återfödelse $\Rightarrow$ död $\Rightarrow$ återfödelse. Den sista återfödelsen förändrar också motivets fundament: Den påhittade figuren ersätts av Henriette, en verklig, utsatt lågstatuskvinna av kött och blod. Romantisk fantasi ställs mot realistisk verklighet. Henriette blir målningens levande inslag; hon är slutligen konstens livgivare, textens livssymbol.

Hur ska konstverkets förvandling tolkas? Kanske kan transformationen läsas som en flirt med antingen åttitalets tendensestetik eller sekelslutets dekadensestetik; osminkad verklighet och social utsatthet hade ju – även om uttrycken delvis var olika – sina självklara platser både i åttitalet och i dekadensen. I sådana fall kan konstverkets förvandling snarast uppfattas som en kritik av nittitalets romantiska fantasikult: Konsten ska avböja att idealisera. Men andra läsningar är förstås möjliga. Själv lutar jag åt att istället tolka konstverkets omkostymering som en kritik av konstens parasitering på samhällets utsatta; när Hans reviderar sitt konstverk, sker det till synes i likgiltighet inför gatflickans verkliga misär. Hans förnyelse av

konsten är i detta ljus djupt, djupt pessimistisk: Henriette är ett plågat värddjur, konsten är en empatilös parasit, och Hans är sitt konstnärliga universums allsmåttiga demonregissör.

9.3 Konst, liv och utveckling

I förra avsnittet behandlade jag ett av textens dödsmotiv: avrättningar och återfödelser på målarduken. Men döden tar sig också andra uttryck i novellen.⁵¹ Under sin tankfulla vandring bevittnar Hans, som sagt, först bärgningen av en drunknad, och strax därefter drabbas han av en vision med starka dödsinslag. Dessa scener är i min tolkning varandras paralleller; den drunknade självmördaren och den döde mannen i visionen flyter ihop. Dessutom knyter jag gärna dessa dödsfall till initiationsmönstret: De är båda ikoniska representationer av initiationsresans centrum – nämligen initiationsresenärens, d.v.s. Hans, symboliska död. Att Hans (i bildlig mening) verkligen har dött antyds förresten av Henriette, som skräms av hans steg i vindskorridoren: "Jag visste inte, vad som skulle komma, det lät så dött och tungt" (s. 136).

Mötet med den drunknade självmördaren sätter Hans tankar i rörelse; människan ryggjar, menar han, för de stora, mörka gåtorna: "Men när det griper oss en gång, det kalla mörkret, vad ha vi för svar att ge? Vi tänka på skräp och ta champagne, för att sätta upp krafterna, och sova bort frågan och svaret" (s. 126–127). Hans föregriper här de frågor som strax reser sig i den övernaturliga visionen, novellens mest udda inslag och en av nycklarna till min meningsproduktion. En man har dött, och i sitt nya tillstånd (ett slags himmelsk eller underjordisk domstol?) möter han en märklig gestalt: Figuren är stor, mörk och mystisk, och hans röst påminner om dova toner ur en sluten klocka. Mot slutet av dialogen kallar sig skepnaden "döden", men tillägger antitetiskt att han också kan kallas "livet" (s. 131–132).

⁵¹ Dödsteman förekommer på många håll i Hallströms diktning. Döden är central i t.ex.

Den döde mannen i visionen är alltså i mina ögon en representation av initiationsresenären Hans, som i symbolisk mening är död och på väg mot förvandling, på vandring mot återfödelse till nytt liv med utvidgad kunskap. Den mystiska skepnaden uppfattar jag som en *hjälpare*, en version av den andliga guiden *Den Vise Gamle*. Den döde mannen och den visa skepnaden för en dialog om själen. Skepnaden undrar med ett kosmiskt tonfall vad mannen har gjort av sin själ, och mannen ger flera svar. I det första svaret ekar en avsakraliserad naturvetenskaplig världsbild; själen är en sägen, och människan lever vidare i de barn hon avlar. Skepnaden avvisar dock synpunkten och ber om fler svar. Den döde mannen gör ett nytt försök. Det andra svaret handlar istället om jordiska gärningar och karriär, "jag var en rätt betydande man" (s. 129), berättar den döde, som talade till många och skrev böcker. Kanske kommer böckerna att läsas om femtio år, kanske kommer professorer att skriva om dem, och kanske kommer rentav någon att läsa professorernas texter. Men skepnaden nöjer sig inte heller med denna analys, utan fortsätter att fråga om själen. Nästa svar från den döde mannen bildar en psykologisk och etisk fördjupning. Utgångspunkten är begreppen "medlidande" och "egoism", som enligt den döde mannen bildar ett motsatspar. Medlidande är en reflexdrift som knappast för utvecklingen framåt, egoism däremot är själva drivkraften för mänskligheten.

Sedan övertar den mystiska skepnaden ordet. Och här hittar Fredrik Böök, som är starkt engagerad i biografisk läsning, "diktarens egen trosbekännelse" (Böök 1913b:432). Skepnaden förklarar att människans väsen ligger djupare än tanken, nämligen i "rätt och orätt" (s. 130). Skepnadens resonemang är en reflex av Hans funderingar tidigare: Människans yttersta mål är etiskt, och hon måste närma sig de etiska frågorna genom att gå på djupet inom sig själv. Detta innersta inre är i sin tur identiskt med det som Hans har kallat "egoism". Varje människa skapar

novellerna "Två lif" och "En liten tragedi" i *Vilsna fåglar* (1894).

sedan sin egen värld: Utan den form som hon ger världen i sin förnimmelse saknar den gestalt.⁵² Människans utforskande av sig själv och sin inherenta etik är alltså hennes yttersta uppdrag. Men den döde mannen har, enligt skepnaden, misslyckats med sin mission.

Du flydde undan dig själv ut i tomma ord om andra. För dig är blott du fullt verklig, och det som ur andras väsen möter ditt på de djupaste djupen. Att vinna harmoni där, det var din uppgift. Vad har du gjort av din själ? I ljumhet har du närmat dig andra, egoismen har du tämt till ljumhet, släktet och släktets liv har du pratat om – vad har du gjort av ditt? (s. 131).

Böök konstaterar apropå detta textparti att "striden mellan det blinda lyckobegäret och den varma medkänslan, frågan om rätt och orätt för den handlande, konkreta individen" tillhör de utmaningar "kring vilka poesien strömmar rikast" i Hallströms diktning (Böök 1913b:433–434). Lättja står mot allvar, skönhet mot etik, kyla mot känsla. Den döde mannens själ måste, bedömer skepnaden, fortsätta sin bildningsresa. Hans diskvalificeras alltså från nästa utvecklingsnivå; hans själ är nämligen ännu inte mogen. Kanske speglar detta textparti novelltitelns "uppgörelse"? Uppgörelsen gäller möjligen just en (för Hans alltför trång) passage mot återfödelse i en ny tillvaro med utvidgad kunskap – den mystiska skepnaden undrar: "Vad skall jag göra med din själ? Den vet ingenting. Ut i vimlet med den! Må den väva sig en ny dräkt! Må den lida på nytt och leva på nytt! I brus och mörker och växling och storm må den leta sig fram!" (s. 131–132).

Initiationen har misslyckats; när Hans återvänder hem till sin ateljé efter promenaden, har han alltså inte fullföljt initiationsresans kunskapslyft, dess estetiska och existentiella omkostymring. Han förnyar visserligen sin konst, men det nya greppet är inte särskilt imponerande: Istället för att måla en fantasifigur, låter han konsten parasitera på Henriette, en av

⁵² Jag lutar åt att förknippa dessa existentiella idéer med nittitalsestetikens anda; subjektivitet går före objektivitet, själsliv går före positivism. Den som föredrar en biografisk läsning kan förstå passagen som Hallströms kritik av sitt förflutna. Han var

samhällets utsatta. Hans hämtar vin och glas och möter cyniskt den brutna, underlägsna flickan i en skål av symbolisk förening: "Nu skåla vi med varann, vi två, Henriette!" (s. 137). Att konsten och livet, Hans och Henriette, sluter förbund framstår mest som en grimas. Och novellens sista ord läser jag helst i ett resignerat tonfall. Berättaren ger upp, konsten lyckas inte bli klokare trots mötet med *Den Vise Gamle*.

Och efter hennes [Henriettes] ansikte med ögonens oroliga blick, halvt bönfällande och kvidande, halvt i fräck, i sällsam motsats mot munnens leende vila, tecknade Hans sin studie för sin nya framställning av konsten (s. 138).

Böök (1913b:433) gör här delvis en annan läsning än jag. Han reducerar nämligen flickan till en symbol för den moderna konst som Hallström vände ryggen. Jag ser egentligen ingen anledning att begränsa Henriette till denna funktion. I mina ögon är hon, som sagt, snarare istället ett värdjur, en livgivare – ja, ett slags livssymbol – som den bristfälliga konstnären utnyttjar instrumentellt istället för autentiskt.

10 *Våren*

I en kommentar till en nyutgåva av romanen *Våren* kastar Hallström ett självreflekterande ljus över sin berättelse. Han skriver att han inte vet varför han lät handlingen utspelas i en konstnärskrets. "Kanske valde jag så, emedan jag behövde, att historien icke var för nära inpå mig, eller också kom fabuleringen av sig själv in på det spåret genom någon grundläggande fantasisyn; troligen var orsaken den sistnämnda" (Hallström 1923:6–7). För läsaren kvarstår dock att romanen faktiskt berättar om en grupp bildkonstnärer; där måste förstås också min tolkning av texten starta.

Våren återges av en extern berättare. Berättaren spelar alltså ingen roll i

nämligen ursprungligen naturvetare, ingenjör, men denna karriär blev ingen större succé.

själva historien men lämnar däremot åtskilliga intressanta spår efter sig, bl.a. i form av värderingar och småparodiska skildringar. Romanen handlar om en konstnärskrets i Stockholm på 1890-talet. Konstnärerna lever, säger berättaren, i en social och kulturell brytningstid, en fas av bl.a. urbanisering och industrialisering, men särskilt mycket om det moderna samhällets framväxt får vi egentligen inte veta.

När målaren Herbert, romanens huvudperson som vi får följa under ungefär två år, en septemberdag träffar sina konstnärskamrater i en ateljé, vantrivs han i diskussionerna och ger sig ut på stadsflanering. Där möter han av en ren händelse en okänd ung kvinna, Elisabeth, som fångar hans uppmärksamhet. Han ägnar sig sedan under vintern åt att uppsöka denna fattiga, oskuldsfulla kvinna som ska bli modell för hans mästerverk. Herbert besöker henne några gånger i hennes föräldrahem, innan de båda fram på våren ger sig av till en stuga på vischan. Herbert inleder där arbetet med sitt mästerverk. Elisabeth är modell, och naturlandskapet bildar bakgrund. Herbert är fixerad vid sitt arbete, medan Elisabeth – som fattar tycke för Herbert – känner svartsjuka inför tavlan. Efterhand tänds också Herberts glöd för Elisabeth.⁵³ När våren och sommaren är över, flyttar Herbert och Elisabeth åter in till stan, gifter sig, och Elisabeth blir gravid. Herbert fortsätter sitt måleriarbete, och när konstverket ställs ut, gör det succé. Strax därpå föds parets barn, och samtidigt insjuknar Elisabeth; hon bryts raskt ner och dör. Tiden efter begravningen blir en period av prövning för Herbert, han bearbetar sin sorg och ser Elisabeth i sina drömmar. Till sist förstår Herbert att han genom hustruns död och sin kärlek till henne har närmat sig själva livet.

⁵³ Kärleken (särskilt den erotiska) var så vitt jag kan bedöma inte Hallströms favoritämne, men jag har stött på en och annan något intensivare kärleksskildring i hans diktning, bl.a. i novellen ”Amor” i *Briljantsmycket* (1896).

10.1 Konstnär och omvärld

I konstnärskretsen ingår – förutom Herbert – Leo, Hult, Paulus, Torvald Bruhn, Richard Holm, Lars Annerus och Lilla Henrik. Tillsammans ger de en bred representation av det sena 1800-talets konstnärstyper. Berättaren skildrar konstnärerna distanserat, ofta lite grovt och parodiskt, och deras estetiska samtal är ungefär lika fruktlösa och hamnar på samma blygsamma nivå som diskussionerna i "Ur mörkret".

Målaren Hult – den typiska opponenter – kände sig kvävd på hemmaplan i ungdomen och drog därför ut till konstnärstäderna i Europa. Nu när han är han på väg in i medelåldern, lever han fortfarande av ett helt orimligt hopp om att bli erkänd som stor konstnär: "En vacker dag skulle man upptäcka honom och röra upp hans ro med fraser av beundran som skulle sära hans hudlöshet värre än kolden nu; – det var på det hoppet han levde" (s. 24).

Paulus är en småtragisk medelmåtta, pretentiös och inte särskilt talangfull, som borde ha föredragit "anspråkslös hantverksglädje" istället för storslagna estetiska idéer. Nu "tog han sig själv på allvar, alldeles ensam därom" (s. 24–25).

Torvald Bruhn framstår som en slötänkt drömmare. Han har "små goda mullvadsögon, så sena att uppfatta" och "slumrande poetsjäl" (s. 25). Bruhn verkar vara tungt förankrad i nittitalets landsbygdsromantik: Ett av hans verk heter nämligen "linden darrar uti lunden" och är en tidstypisk landskapsmålning, en "liten folkvisefantasi" (s. 52). Efterhand drar han sig tillbaka i en vag känsla av att ha "tagit fel på något sätt, som vanligt, men tröstade sig med den större vila detta gav" (s. 67).

Richard Holm, mystiker och skald, är en talangfull estetisk fanatiker med

alltför skört sinne. Hans jag har "gått i tvenne hälfter" och hans "veka gestalt var böjd in mot sig själv" (s. 25). I experimentell iver har han funnit "ett nytt sätt att teckna människor", en "verkligt nationell diktning" (s. 43), som utgår från drömmar – ett slags innovativ djuppsykologisk eller symbolistisk nationalism? Lars Annerus konstaterar i en dialog med Herbert att Holm har hamnat i ett hörn, där han ingenting kan se och sysselsätter sig med att "utfinna en vacker form för sitt sjuka innehåll" (s. 105).

Den kraftfulle, orolige sökaren Lars Annerus, som tecknas i kontrast till kretsens slösinta och drömmande konstnärer, studerar medicin, men också – och med större iver – försöker han göra "kulturens frukter till sina" (s. 26). Han rör sig i "knäande jägaregång" (s. 103) och utvecklar efterhand en allt mer skeptisk hållning till omvärlden: "Nu äcklas jag av vers, till exempel; det är mig bara en kompromiss mellan klingklang och i bästa fall sanning, äcklas av konst, en del skönhetssinne, två delar fåfånga, äcklas av vetenskap, en samling av ärliga samlaremanier" (s. 104). I viss mån påminner Annerus om den skarpsinte skeptikern Jaques i "Ur mörkret" (jfr Bök 1913b:409).

Teoretikern Lilla Henrik, fåfång och systematisk, är också medicinare, men han är särskilt intresserad av psykologi. I romanen blir också psyket den välvårdade vanemänniskans bittra öde; objektivisterna utvecklar darriga nerver i mötet med ungdomens illusioner och passioner. Han abdikerar till sist från sina anspråk på hälsa och finner sig i att "skötas som det barn han var" (s. 110). Lilla Henrik återhämtar sig visserligen från sjukdomen, men han blir skygg, försiktig och rädd att falla i de gropar som han själv gräver. Lilla Henrik fungerar som en motpol både till konstnärskretsens drömmare och kraftkarlar.

Leo, som vi känner vi igen från "Ur mörkret", är en idérik mystiker med turbomotor, välsmort munläder och sinne för djärva synteser och svajig holism. Han var inledningsvis förankrad i den positivistiska naturalismen,

men slungades efter en tid i konstnärsmetropolen Paris istället över i mystisk spiritualism "som nära nog förnekade kroppen rätt att existera" och "föraktade biffstek" (s. 15). Lars Annerus spår i ett samtal med Herbert att Leo kommer att dö ung av outhärlig nyhetstörst och gränslöst självförtroende. "Var liktorn gör han till geniknöl. Han flyger ifrån varje tvivel, det hinner inte fatt honom" (s. 105).

Centralfiguren Herbert har tappat "den gamla tron", som utmärktes av "sociala intressen"; han har alltså lämnat åttitalets tendensestetik. Istället har han först tagit sin tillflykt till "den romantik som i allsköns vers och i rullgardinens blåa landskap spelat in i allas våra barndomsintryck", och därefter till "det nationella". Hans nationalism utmärktes inledningsvis av historiskt intresse – kanske historiemåleri? – men snart istället av intresse för den samtida "skogsbons blod", "det folkegendomliga" och naturen (s. 16–17). Här – i allmogen, landskapet och det fosterländska – skymtar han något av det dunkla inom sig själv. Herbert presenteras som en fullfjädrad landsbygdsnostalgisk nationalromantiker. Av romanens konstnärer får Herbert tydligast psykologisk fördjupning och utveckling.

Konstnärskretsen bildar, som sagt, sammantaget en brokig, bred skiss över 1800-talets sista decenniers konstnärstyper: Tendenskonstnärer, historiemålare och naturalister verkar ha kastat in handduken och ersatts av symbolister, opponenter, Paris-svenskar, nationalromantiker, bondenostalgiker, mystiker etc.⁵⁴ Men vi saknar väl någon? Var är konstnärinnan? Konstnärskretsen – och romanen överhuvudtaget – är en påfallande manlig värld. Här följer *Våren* alltså det mönster som Hallström etablerade redan i "Ur mörkret". Några enstaka kvinnor stryker visserligen förbi i berättelsens periferi, men konstvärlden är ett patriarkalt universum.

⁵⁴ Även den själssjuka sekelslutskonstnären får plats i Hallströms text. I konsthistorien känner vi ödet för t.ex. Carl Fredrik Hill och Ernst Josephson, två av tidens inflytelserika målare. Jämför gärna *Vårens* konstnärskrets med konstnärskretsen i Erdmanns självbiografi (se kap. 6 ovan). Även hos Erdmann hittar du vibrerande nervknippen och en heterogent sammansatt konstnärskrets.

Ett betydande undantag är förstås Elisabeth, Herberts modell och hustru, men någon konstnär är hon alltså inte, även om hon spelar en viktig roll i romanen. I min tolkning fungerar den oförstörda Elisabeth – precis som Cecilia i “Ur mörkret” och Henriette i “En uppgörelse” – som ett slags livssymbol. Elisabeth är lik Cecilia, men hon tecknas varmare, fylligare och mindre skruvat.

Redan romanens första scen frilägger viktiga pusselbitar i konstnärernas förhållande till omvärlden, nämligen distans och särställning. Leo och Herbert sitter på en uteservering i Stockholm.⁵⁵ Att de skiljer sig från resten av gästerna märks i deras framtoning, inte minst i de dryga blickarna.

På deras sätt att se, i omfattande, dröjande blickar som hade något av vinkännarens prövande och samvetsgranna smakning i sig, med snabbt genomträngande glimtar då och då på karakteristiska enskildheter, hade det varit lätt att finna, att de voro artister (s. 10).

Konstnärernas distans uttrycks i samma scen också genom att Leo och Herbert sitter högt upp och tittar ner på världen. De är betraktare av samhället snarare än deltagare i det: “de sågo ned på livet under sig och runt ikring” (s. 10). Och folket nedanför kallas “publiken” (s. 13).

Konstnärernas upphöjda position i scenen är möjligen dessutom en reflex av att de lever ‘uppe i det blå’, d.v.s. utan förankring i standardmänniskans vardag. Distansen skärps av att konstnärerna uppfattar världen omkring sig som en målning: “Men nu [...] var tavlan vacker som den var; de ville icke ha haft den annorlunda” (s. 13). Leo och Herbert talar också om människorna “för vilka denna tavla var till, och som på samma gång bildade staffage i den” (s. 13). Konstnärerna ser alltså världen genom ett slags visuellt fiktionsraster; denna ikoniska projicering är en fundamental

⁵⁵ Inledningen i *Våren* är inte helt olik inledningen i Strindbergs *Röda rummet* (1879), även om Strindbergs skildring av Stockholm i fågelperspektiv på många sätt är frodigare och spänstigare. Kanske kan *Våren* läsas som ett slags replik till Strindbergs genombrottsroman? Svensson (1985) sammanför hastigt verken och hittar skillnader, likheter och beröringspunkter. Jag tror att jämförelsen kan drivas långt, men här saknar jag

intermedial tematisering i romanen. Greppet känner vi igen från "En uppgörelse".

Herbert verkar överhuvudtaget uppfatta tillvaron som konst. Han (och ibland berättarrösten) analyserar t.ex. konstnärer och Elisabeth i ett slags målerispråk; texten talar bl.a. om "linjen kring läpparna" (s. 32), "rörelsen i hennes linjer" (s. 37), "linjernas stigande lätthet" (s. 37) och "linjer i missmod" (s. 40). Och vissa av romanens lyriska naturbeskrivningar påminner – åtminstone i den konstnärligt färgade kontexten – om ett slags (impressionistiskt, symbolistiskt eller romantiskt?) landskapsmåleri; romanfigurerna rör sig månne i en målning, de ramas in i en visuell fiktion? Lyssna till de måleriska, visuella inslagen i utdraget nedan.⁵⁶

En afton sutto hon [Elisabeth] och Herbert på ångbåten och sågo stränder och uddar draga sig förbi, ständigt lika, med den mörka barrskogens taggiga kontur mot kylig himmel och smältande ljusa, vemodigt veka björkar, vars spegling i vattnet gungade och splittrades av svallvågen. Ständigt tillhopaträngd synkrets som öppnade sig igen, fjärdarnas friska brus och klippornas mossiga köld [...]

När båten med en svängning skar in i deras vida vik, var solen nästan nere. Icke mycket färg i väster, bara glasgrön köld, där guldglansen mattades, och dallrande ro över allt. En stor stjärna lyste fram, blek i det bleka, en vit låga, en glimt av pärlemor i grånande blått. Skulle den flämta och släckas, skulle den brinna över vårnattens frost som dödar otaliga livsfrön, skulle den flamma allt klarare över kommande milda nätter? [...]

Solen var borta; i det bleka skymningsljuset låg allting klart och såg uppåt i dröm med vidgad, vemodig blick. Icke en krusning på vattnet [...] Från sankt ängar steg dimman lätt och vit, ur björskogen regnade kylig doft, och gullvivorna stodo i syskonkretsar på det daggigt gröna gräset som allvarliga lutade väsen, – icke till att röra nu. Allt var högtidligt och sällsamt i sin unga veka skönhet (s. 81–82).

utrymme att förverkliga det.

⁵⁶ Utdraget innehåller inte någon avgränsning av synfältet (typ ram), som en målning gör. Det är istället språket och det konstnärliga sammanhanget som lockar mig att associera till bildkonst.

Rolf Arvidsson (1969) diskuterar naturbeskrivningar i Hallströms 80-talstexter i relation till bildkonst. Han konstaterar bl.a. att Hallströms landskapsbilder skildrar skeenden, inte ögonblick, som en hel del bildkonst annars gärna gör. Samma synpunkt gäller förstås också för utdraget ovan. Arvidsson knyter några av Hallströms tidiga naturskildringar till en bestämd bildkonstnär, nämligen britten William Turner, en mästare av bl.a. ljus och rörelse.⁵⁷ Avsnittet ovan har i mina ögon dock inte samma kraft som Turners måleri. Hallströms natur är här stillsammare, mer återhållen. Kanske påminner naturskildringen ovan mer om en romantiserad version av Ola Hanssons friluftsmålande (själs)dikter i *Notturmo* (1885)?⁵⁸

Konstnärernas distanserade särställning kompletteras dessutom av en konspiratorisk hållning. I följande scen, då konstnärerna har samlats i Hults ateljé, ser sig Herbert om i kretsen. Alla var "stundom livade av ett slags konspiratörskänsla mot den övriga världen som kunde skönjas under dem genom fönsterglasen" (s. 26–27). De oppositionella konstnärerna är här typiskt nog avskärmade från den myllrande omvärlden av en glasruta; de är, som sagt, betraktare av samhällslivet snarare än deltagare i det.⁵⁹ Konstens rebelliska potentialer formuleras vid ett annat tillfälle pricksäkert av Herbert i en rätt platt aforism: "Stil är språkligt besläktat med stilett [...] det gäller att föra den väl och stöta till" (s. 17).⁶⁰ Conny Svensson konstaterar än mer träffande att *Våren* betonar "det unket instängda i konstnärernas anarkistiska subkultur" (Svensson 1985:269).

⁵⁷ Arvidsson avvisar dock strax sin egen association av kontextuella skäl: "faktiska omständigheter gör det föga sannolikt att Hallström så tidigt som på 80-talet sett något av Turner annat än i svart-vitt" (Arvidsson 1969:128).

⁵⁸ Det finns mängder av naturbeskrivningar med starkt visuella inslag i skönlitteraturen, och många av dem kan (åtminstone i mina ögon) på vissa sätt förknippas med olika varianter av landskapsmåleri. Har bildkonsten påverkat ordkonsten eller tvärtom? Eller är relationen dialektisk – har konsterna påverkat varandra ömsesidigt och böljande? Eller ska förhållandet istället som regel beskrivas som komplementärt? Är konsternas styrkor och svagheter olika placerade – en bild säger mer än tusen ord, och ett ord säger mer än tusen pixlar? Här finns onekligen många frågor för den intermedialt orienterade läsaren.

⁵⁹ Att titta ut genom ett fönster har helt klart likheter med att iakttä en målning; i båda fallen ramas motivet in (av en fönsterkarm eller tavelram).

⁶⁰ De slutna ateljémiljöerna och konstnärernas oppositionella attityd och distans till samhällslivet har paralleller i Erdmanns *I slokhatt*, se kap. 6 ovan.

Herberts kontakt med världen utanför konstnärskretsen är i stort sett – Elisabeth undantagen – reducerad till det konstetablissemang, som dyker upp på den utställning som visar Herberts mästerverk. Men konstkännarnas påklustrade manér och kulturjournalistikens ynkliga vanor får i parodins namn rejäla kängor. Såhär skildras utställningen:

Folk som annars insveptes i en lugn överlägsenhet, vilken intet annat än rent privata gräl och ekonomiska intressen förmådde att rubba, blevo lyriska inför den [Herberts målning], sprungo brådskande till varann för att tala om vad de kände, och vände lika brådskande tillbaka för att känna mera. Röster som blivit klanglösa och tomma av förnäm skepsis, fingo övertygelsens värme framför denna duk, och många som under ett halvt år icke 'tyckt' någonting, annat än att den eller den cigarrsorten var att föredraga framför en annan, 'tyckte' nu så mycket, att de måste sjunka ihop i lokalens mittelloffa och vila sig. I tidningar var man förvånad genom en halv spalt över den nyupptäckta talangen. Utropstecknen stodo tätt som regnstänk kring förtjusningen över kraften i hans temperament. För att ingenting skulle felas, uppstod också ett motparti med all den hätska värme, som endast kring dylika stridsfrågor flammar upp äkta, och det blev till strider på första sidan, till 'ledare' med förtäckta anspelningar och oförtäckt förakt. Den nationella optimismen öppnade sina blåa ögon och drömde sagor om kommande härlighet inför detta kraftprov, en lyckad duk, och Herbert skulle ha kunnat bli en berömd man, om han velat (s. 121–122).

Romanens konstnärer – inte minst Herbert – är alltså sammantaget rätt svagt förankrade i sin omvärld. Herberts strid står i första hand inte mellan t.ex. konstnärligt skapande och ekonomiska eller sociala villkor. Svensson (1985:272) noterar att romanen inte ägnar ett ord åt Herberts pekuniära vardag; hur har han egentligen råd att arbeta så förtvivlat länge med en enda tavla?

Konstnärerna står alltså i betydande utsträckning i särställning till, i opposition mot och i isolering från det övriga samhället. Men hur fungerar kretsen inåt? Det är uppenbart att gruppen är rätt disharmonisk, även om

konstnärerna kan ta stöd mot varandra. När kollektivet en kylig, deppig marsdag träffas hos Herbert, dricker de sprit i ett "jäsande missnöje med varandra och med allt annat" (s. 40). Först när drogen börjar verka får konstnärerna ny kraft och redovisar sina storslagna estetiska planer. Men snart blir stämningen återigen mörkare; konstnärerna hånar och anfaller varandra, och missnöjet bryter ut.

Nu bröt det missnöje ut, som man försökt dölja för sig själv och andra, hela vinterns tryckande hopplöshet. Som man hade druckit rätt mycket, tog den sig form av anfall, och man slet sönder varandras illusioner med desto större bitterhet, som man kände, att de också vore ens egna. Man disputerade högt i sky och stack varann under saklighetens sköld; hela den leda, alla kände vid den personliga nötningen mot individer, vilka av inte annat höllos samman än känslan av isolering, visade sitt grimaserande anlete (s. 45).

Det verbala bråket hade, säger berättaren, gått till "handgripligheter [...] om icke scenen avbrutits" (s. 45). Avbrottet beror på att Lilla Henrik (som tidigare inte varit på plats) dyker upp. Men Lilla Henriks besök blir ingen social succé. Han känner sig missbelåten över de övriga konstnärernas tillrättavisningar, och kapitlet slutar med att Lilla Henrik lämnar lokalen. "Lilla Henrik reste sig, röd av harm [...] drog på sig rocken, trampade i galoscherna och gick med paraplyen i hand. När han var borta, skrattade man, men ingen hjärtligt" (s. 50). Herbert visar vid flera tillfällen sitt missnöje med och främlingskap inför konstnärskollektivet, som utmärks av sitt "ofruktbara konnäsörskap" (s. 115). Han lämnar t.ex. i en scen ateljén "utan ett ord till avsked" (s. 31) och reducerar i en annan scen kamraterna till "ett nödvändigt tillbehör" (s. 39).

10.2 Skapande

Romanen ägnar långa stycken åt att berätta om Herberts envisa skapande. Conny Svensson noterar att Herberts kreativa arbete inte i första hand är en "fråga om samvete och flit, det är en erfarenhet bortom det rationella

och sinnliga”, som “beskrivs i tydligt romantiska ordalag” (Svensson 1985:271). Startskottet för denna geniala process ljuder i Herberts möte med den oförstörda kvinnan Elisabeth. Han upptäcker henne – som en sann sekelslutsflanör – under en promenad i stadsvimlet och gör i porträttkonstnärens anda raskt en detaljerad (psyko)anatomisk analys.

Vad han först märkte var gestaltens egendomligt spända hållning, plötsligt hejdade rörelse som ännu levde i var linje, tycktes bäras upp av ett djupt bristande andetag. Han såg det andetaget i huvudets hållning också. Anletet var lätt uppåtriktat; han kunde gissa, att ögonen voro halvslutna, munnen en smula öppen, barmen hävd, och axlarna litet höjda. Den vänstra handen hade hon lyft emot hjärtat. Det var själva ställningens innebörd som slog honom [...]

Hennes dräkt, nu kunde han se det, var rätt arm, men hur den bars upp, hur den passade henne just då med sina tunna flickaktiga veck! Herbert gick fram för att se även hennes ansikte.

Hur ungt det var, hur ungt och sorgset! Ögonen halvslutna, som han tänkt, icke stora men med djup av det svartaste mörker och en stelrande darrning i det ljusa, brynen, smala, sänkta på mitten. Kinderna bleka och fina som blommor, utvecklade utan sol, läpparna stannade i samma stumma skrik som hejdat handens trevan (s. 34–35).

Med den ekonomiskt fattiga men själsligt rika Elisabeth träder en årstid och en livskänsla in i Herberts vardag. “Det var våren, tänkte han, evigt ny, evigt orolig och spörjande. Åh, att börja den om igen, sin vår igen!” (s. 36). I romanen utvecklas *våren* till en spretig symbol som – utöver årstid och livskänsla – rymmer spirande skaparkraft, kärlek, förändring, extas och ynglingaenergi. Symbolen innefattar mycket av det fruktbarhetsgods som ryms inom den centrala vegetationsmyt som jag lyfte fram i kap. 5 ovan. “Våren” blir också rubriken på Herberts målning, och romantiteln *Våren* är på så vis ett slags paratextuell intermedial tematisering.⁶¹

⁶¹ Årstiden våren dyker upp också på andra ställen i Hallströms diktning, t.ex. i novellen ”Källorna” i *De fyra elementerna* (1906). Jag har visserligen inte analyserat Hallströms skildringar av årstider särskilt grundligt, men jag tycker mig ändå ana ett mönster – årstider

Herbert drömmer om sitt motiv, sitt potentiella mästerverk, men förstår att det aldrig kan realiseras utan Elisabeth. "Det skulle bli en tavla detta, skulle bli hans mästerverk [...] Men flickan behövde han se igen, annars sjönk det hela, så snart han ville gripa det. Han sökte i teckning fånga minnet av henne och kunde det ej, stod med tomma händer igen" (s. 38). Och i ett samtal med konstnärsvännerna presenterar Herbert sina storslagna planer. Han berättar att han bara ska måla *en* tavla, men den ska innehålla allt, just som en dikt "kan rymma ett helt drama med musik mellan akterna" (s. 43). Herberts vision av sin målning tangerar tydligen den romantiska drömmen om allkonstverket.

Målningen kräver alltså Elisabeths medverkan: "Jag skall måla våren med allt vad den lovar och allt vad den håller. Det felas mig bara en sak till detta, en modell som finns och som jag har sett; och nu skall jag bara ha rätt på den igen. När jag får det – vänta bara!" (s. 43). Nästa steg blir därför att leta upp och lära känna den oskuldsfulla, sensibla Elisabeth, som inte minst framstår som Herberts instrument; hon är nämligen "medlet" till Herberts "tavla och blomningens tid" (s. 55). Herbert besöker henne i hennes enkla föräldrahem, och sammanhangen blir allt klarare. Elisabeth är oundgänglig och ytterst sänd för konstverkets skull: "ju mera han såg av henne, dess klarare fann han, hur hon hängde samman med det verk han drömde om, hur hon var skapad att ge hans tavla liv" (s. 62). Elisabeth är romanens återkommande livgivare; hon ger liv inte bara åt Herberts målning, utan snart också åt hans barn och slutligen åt hans nyorienterade livsåskådning.

I sann naturromantisk anda förstår Herbert att mästerverket måste produceras på landet. "Skulle tavlan bli till, måste han ha Elisabeth med sig på landet, där motivet skulle finnas igen; utan henne skulle han icke kunna

tillskrivs symboliska innebörder. Vintern förknippas t.ex. med livsfientlighet och fruktlöshet i novellen "Melchior" i *Thanatos* (1900).

se det ens” (s. 68). Efter några turer hamnar så Elisabeth och Herbert på vischan, och arbetet med konstverket kan starta. Herberts skaparkraft är gränslös, han arbetar i “feberaktig energi” (s. 83) och hittar den perfekta vyn, nämligen en “en skog av lind och alm och lönn som gled nedför en kullens sluttning och stannade inför ljusgröna fält och ängar, ännu sakta svällda för terrängens buktning” (s. 83). Elisabeth, “bildens hjärta” (s. 84), själva “trollformeln” (s. 88), passar perfekt i den romantiskt skildrade terrängen. Herbert är fullständigt absorberad av sitt projekt; han förmår inte längre att hålla i sär sitt eget jag från vision och modell.

Helt uppgången i den intensiva, triumferande kamp som är skapandet, hade han icke syn och tanke för annat än sitt verk. Allt det yttre, som han fångade i blixtnabba glimtar, var bara till för att stämmas in i hans dröms klang [...] Allt var han själv. Även flickan, litet ihopsjunken därborta i sin vackra trötthet, var för honom bara hans eget jag, hans själs själ i de stunder av längtan och vemod som skapat hans tavla och nu voro förflutet fjärran och nära inför förverkligandets möda och fröjd (s. 88).

Men snart dyker skuggorna upp. Elisabeth plågas av Herberts blick, och Herbert blir successivt medveten om sin inre kluvenhet: Verkligheten, livet, tränger sig på och inkräktar på konstens område. Herbert känner “konstnärens och självakttagarens splittring i känslolivet” och undrar: “Hon [Elisabeth] där, var hon för honom annat än hans tavlas själ?” (s. 92). Trots att Herbert är medveten om sin gryende passion, är han samtidigt övertygad om att bibehålla konstnärens perspektiv – förtrollningen får inte brytas, allt annat än skapandet får vänta. Men konstverket fortsätter obönhörligt att splittra honom.

Den [tavlan] hade kluvit hans själ itu, hade gjort honom till den disharmoni, han var, kämpande mot sig själv. Den var frukten av artistlivets förbannelse, detta att aldrig känna helt och enkelt, ständigt med en bitanke, hur det och det kunde återges. Ständigt spegeln framme, till och med inför lidandets grimas! (s. 94).

Herberts bekymmer – brottet mellan konsten (Elisabeth som motiv) och

livet (Elisabeth som kvinna av kött och blod) – knyter an till vissa romantiska konstnärsskildringar; Conny Svensson (1985:13) konstaterar bl.a. att Hoffmann gärna gestaltar konflikter mellan geniets upphöjda konstatövning och sinnevärldens kärlek.

När sommaren är över och hösttecknen visar sig, är det dags för Elisabeth och Herbert att återvända till stan. Men det är knappast det myllrande urbana livet, som Herbert fikar efter. Tvärtom. Det gäller att "finna en ateljé, isolera sig från verkligheten, hämta tillbaka det förgångna i drömmen och minnet" (s. 111). Och arbetet fortsätter, fullt av koncentration, kamp, isolering och höstmörker. Tavlan är numera personifierat i "ett fientligt väsen" (s. 117), och den bakbinder dessutom Elisabeths och Herberts kärleksrelation: "Allt som varit mellan dem, höll den bundet; – skulle det bli fritt, när den icke längre krävde det?" (s. 117). När konstverket väl är förlöst, ställs det ut och gör en verklig praxissuccé. Herbert blir snart omtalad, berömd, men själv är han inte tillfredsställd. Framgången är nämligen tom, beundrarna ytliga, och själva konstverket blir mest ett sorgligt tecken på förkrympt, förspilt liv. Fredrik Böök konstaterar att skildringen av Herberts succé "är betecknande för en sanningskär konstnärs blick på den yttre berömmelsen, och den är på samma gång en bitter, cynisk och sann bild af konstens vanmakt, ett bidrag till kritiken af esteticismen" (Böök 1913b:417).

Herberts skapande är sammantaget en romantiskt färgad, själslig och inspirationsstyrd kamp, som kräver det individuella geniets isolering från omvärlden, absorbering i arbetet och brist på närvaro i övriga livet. Alltsammans ackompanjeras av närmast metafysiska kopplingar mellan årstider, stämningar och konst. Herberts krav på isolering kan möjligen knytas till den initiationsresa som Herbert, enligt min tolkning, genomför. Under en initiationsresa är det nämligen vardag att resenären temporärt avskärmats från omvärlden, t.ex. för kontemplation. Mer om Herberts inre färd följer i nästa avsnitt.

10.3 Konst, liv och utveckling

Romanen diskuterar i stor utsträckning relationen mellan konst och liv; Herbert slits mellan Elisabeth som motiv och Elisabeth som verklig kvinna. Även om konflikten alltså i första hand står mellan konst och liv, finns det också en tydlig koppling till döden. Och döden är ju under initationsresan en viktig station på vägen mot återfödelse. Texten mejslar fram dödstemat i flera varianter. Elisabeths död och Herberts sorgearbete (som i mina ögon innebär ett slags symbolisk död) är såklart tydligast, och de är dessutom sammanflätade; de fungerar som varandras omedelbara paralleller. Elisabeths hädanfärd förutspås av berättarrösten redan under parets vistelse på vischan. I följande scen, där paret vandrar längs en öde strand, är Elisabeth dödligt sårad invärtes av längtan. Herberts stela abstraktioner av kvinnan är nämligen tomma, och över parets framtid vilar mystiska, illavarslande ögon.

Kring dem, ehuru de ej märkte det, dröjde spöken från allt det förgångna, var känsla som fått förfrysa inför hans tomma abstraktion, var längtan i hennes inre som redan bar dödliga sår. Nu visste de intet därom, nu kände de lyckans vingslag omkring sig; – för hur länge, det var en fråga som icke hörde till i nuets värld. Där de gingo i sanden, tätt intill vattenbrädden, under sakta och avbrutna ord, glimmade deras fuktiga fotspår bakom dem av det döda månskenets matta guld. Vad var det som skred fram där, högt och hemlighetsfullt, och blickade långt ut över deras lycka? Det visste de ej, de tänkte ej på att se tillbaka (97–98).

En annan central scen med dödsvarsel utspelas när sommaren är slut, och Herbert och Elisabeth är på väg att återvända till stan. Elisabeth tittar på Herberts tavla “med svartsjukans skarpsyn” och undrar “varför detta döda ting, denna skugga av henne själv, skulle suga till sig hennes liv, – hur mycket, hur djupt?”. Hon känner sina hjärtslag sakta in och upplever

“offrandets lycka” (s. 112). Att konsten suger geisten ur modellen, känner vi igen från ”Ur mörkret”, där målarnas blickar driver Cecilia till sömns. *Våren* lägger dessutom till ett offertema.

När paret har återvänt till stan och funnit en bostad med ateljé, utspelas ytterligare en stark scen med dödstema. Elisabeth har köpt blommor och smyckat ateljén, blommorna står runt den stora målningen. Herbert går fram till installationen, undersöker den och tittar sedan förvånat upp. Elisabeth säger: “Rummet här tycktes mig som en kyrka [...] Där är altaret, där skall du stå framför och tillbedja. Men här är liksom plats för en liten grav, och då och då skall du se hitåt”. Samtidigt korsar hon händerna och lägger sig “som döda brukar ligga, stirrande rätt uppåt” (s. 114). Scenen antyder en religiös offermässa i fullformat: kultplats, grav, altare, tillbedjan och död. Konstens överjordiska nimbus understryks av sakral rekvisita, inte minst altaret.

Elisabeths slutliga död innebär ett betydelsefullt steg mot förändring för Herbert. Han inser Elisabeths närmast kosmiska betydelse, och samtidigt flaggar texten för döden som livgivare; mot mörkret ställs nämligen förhoppningar om ljus, vår och återfödelse. Utdraget nedan skildrar dödsbädd och dödsögonblick.

Hon som dog där, det var hans vår, den länge och hett väntade, den sent komma och ännu i flykten okända. Allt lidandes bittraste brodd, det som *kunde* ha varit, sargade och stack i hans syn. Han kastade undan det i självförebåelse; – vad betydde han i detta, vad hade han där att göra? Det var ett liv som sloknade med alla möjligheter, med all sin oändlighet, nej värre än så, oförklarligare än så, det var *hon*, och han kunde icke bära att vara utan henne [...]

Herbert sprang fram emot henne, sökte gripa henne, stammade och kved. Men då var fasan borta i hennes ögon, yrseln borta. Hon såg och förstod allt och föll tungt och livlöst som en sten. Tillbaka i det mörka, tillbaka i det famlande och trängande, vars djup ingen känner, tillbaka kanske att vänta på ny sol, nya vårar, ny kamp (s. 137–138).

Herbert blir successivt varse sina ödesdigra misstag – han förstår att han förblindad av konsten “stal hennes livslust” (s. 143), och han tyngs av skuld: “Ty varför hade hon gått bort, just då livet skulle ha bundit henne starkast, om icke av tvinsot, den han bragt henne” (s. 143).

I romanens sista kapitel får Herbert, som fortfarande är hårt drabbad av sorg, en dröm. Drömmen innehåller en vandring till dödsriket, en central begivenhet under initiationsresan. Herbert befinner sig i ett stort, tyst slättlandskap (inte helt olikt ett eliotskt ödeland), när han i ena handen känner en välbekant kvinnohand (som vi får förutsätta är Elisabeths, även om det inte sägs).⁶² Scenen anspelar på den antika myten om Orfeus och Eurydike, som vi känner från Vergilius *Georgica* (1989) och Ovidius *Metamorfoser* (1998).⁶³ Orfeus är sångaren som kan återföra sin älskade Eurydike från underjorden under förutsättning att han inte vänder sig om och tittar på henne under vandringen från dödsriket till jorden. Men Orfeus kan inte hålla sig, utan kastar ett öga över axeln, varpå Eurydike faller skrikande tillbaka till dödsriket.

Utgången blir densamma för Herbert i drömmen; den orfiska konstnären faller för frestelsen, tittar på sin älskade, och hon försvinner. Herbert bär i drömmen – precis som i den fiktiva verkligheten – alltså den yttersta skulden till Elisabeths slutliga död. När Herbert vaknar ur drömmen står (rätt överraskande) i stället konstnärskompisen Annerus vid hans sida. Herbert och Annerus ger sig strax ut på promenad i ett höstlandskap i sol,

⁶² Det eliotska ödeland som dyker upp i mitt sinne är alltså T.S. Eliots klassiska långdikt *Det öde landet* (1922). Eliots dikt (som friserades av poetkompisen Ezra Pound) handlar om den mänskliga kulturens torftighet. Ett öde, torrt, ofruktbart land. Eliot (och hans samtid) hade slutat tro på människan, tekniken, civilisationen, Gud etc. Verkets femte avdelning ”VAD ÅSKAN SADE” inleds med diktens mäktigaste ökenscen: total törst och torka. Herberts sorg i *Våren* är en resa i dödsriket, ett ofruktbart land.

⁶³ Motivet med Orfeus och Eurydike har använts i mängder av skönlitterära texter. Ett exempel från den internationella scenen är Rainer Maria Rilkes dikt ”Orpheus. Eurydike. Hermes”, som skrevs 1904, publicerades 1907 och finns i svensk översättning av Reuterswärd (1988). Ett motsvarande exempel från den svenska scenen är Ebba Lindqvists dikt ”Monolog i Hades” i *Lökar i november* (1963). Charles Segal (1993) inventerar bruket

där luften har "övergångstidernas snabba mörka glans" (s. 149). Den årstidsbundna övergångstiden har en parallell i Herberts mentala utveckling. I själva verket vandrar Herbert och Annerus genom både liv och död samtidigt, mitt i ett konglomerat av förmultning och fruktbarhet, d.v.s. mitt i initiationens centrum.

Mellan buskarnas glesnade löv kunde man se långt in i snåren; där var muntert på sitt sätt med det vissna drivgodsets dans och prassel. Det var inte bara döden som lekte här. Stormen var icke till bara för att slita ned det som sett sin tid, utan för att sprida fröna vitt ikring, innan kölden och fukten kom och band dem. Hela luften var fylld av dem, där de virvlade i skruvliniga rörelser, stego och sjönko, lekte som viljebesjälade ting [...] Här var höstens stora såningstid, miljoner liv ströddes ut, det var nog att skapa hela skogar av, att kläda en hel ny värld (s. 149).

Döden, nedbrytningen, är i höstvinden uppenbarligen omedelbart förknippad med nytt liv, just som i en fruktbarhets- eller initiationsrit. I romanens avslutning får Herbert till sist utrymme att utveckla sitt nya, elaborerade perspektiv. Hans majestätiska ord ackompanjeras av en rusande natur i förändring. Skyn glider undan, träden glimmar och trädkronornas konturer bildar en märklig rörelse: "Den linje, deras kronor bildade, hade i sig en fart, som om den icke kunde stå stilla, som om den skred framåt under tonerna av en marsch, en trotsigt jublande musik som klingade av seger, ehuru det var döden den bar mot" (s. 150–151). Herbert förklarar mot denna mäktiga fond av dödsmärkt energisk rörelse och klingande jubel att hans egen konst har varit meningslös. Texten lyfter här återigen fram sin tunga, spretiga symbol, *våren*.

jag talar bara för mig själv, vad jag har gjort är lappverk. Det varar icke, ty det var ingen stor och ödmjuk ärlighet däri. Där var icke heller någon verklig glädje eller verklig sorg. Glädjen är borta nu. Den kunde ha kommit, om jag genast förstått henne [Elisabeth] som är död, tillbett henne, lyft henne upp i ljus. Det fick ej bli så. Men sorgen har jag fått, min vår har icke varit förgäves [...]

jag kom i kontakt med livet, och det band mig intill sig med det starkaste band, med sorgen [...]

Spirningstiden är alltid ny, det gäller bara att hålla sig nära den, och jag är nära den, ty jag har min sorg, och jag har hennes barn (s. 151–152).

Herbert har utvecklats. Bakom honom ligger nu ett icke autentiskt konstnärskap, en falsk livsform. Men han har lyssnat och lärt, stått nära den smärtsamma döden och kommit i kontakt med själva livet. Priset är dock högt – insikten, initationsresans slutstation, krävde Elisabeth som offer på konstens altare. Fredrik Böök fångar helt klart något av Herberts utveckling: "Konsten i sin isolering är fattig. Artisternas verklighetsförakt är torrhet, kyla, oförstånd. Värde ligger icke i lyckan, i det yttre, i tillfredsställelse eller njutning, men i det inre själsliga lif, som kommer oss starkast till mötes i smärtan och döden" (Böök 1913b:420).

Avslutning

En sparv i flykt, i förgrunden dansar tranor. Under en period runt sekelskiftet 1900 upplevde författaren Per Hallström sina litterära glansdagar. Han publicerade sig ymnigt, fick rätt varma mottaganden och erövrade snart en framskjuten plats i svenskt kulturliv, bl.a. som ledamot av Svenska akademien. Men Hallströms bestigning av Parnassen blev en blixtnöje; hans diktning föll nämligen rätt hastigt i glömska. Idag är det – utanför snäva kretsar av litteraturentusiaster – få som överhuvudtaget känner till hans namn och långt färre som läser hans texter. Och de professionella litteraturforskarnas intresse för Hallströms diktning är nuförtiden, så vitt jag kan bedöma, nästintill försumbart.

Man kan givetvis undra varför Hallström hamnade i skuggan. Beror det verkligen på att han, som Göran Hägg (1996) menar, helt enkelt var

oförmögen att berätta? Själv tror jag att litteraturens kanon byggs upp av en mängd krafter; en kraft är säkert just författarens berättarbegåvning. Men visst finns det andra faktorer som reglerar litteraturens historieskrivning. Kanske kan förslagsvis litteraturredaktörer och litteratursociologer ge oss fylligare diskussioner om hur Hallström (och många med honom) har hamnat utanför samtidens litteraturundervisning och litterära kanon?

Denna uppsats har koncentrerats till Hallströms bildkonstnärsskildringar: novellen "Ur mörkret" (i *Vilsna fåglar*, 1894), novellen "En uppgörelse" (i *Reseboken*, 1898) och romanen *Våren* (1898). Jag har inriktat mina tolkningar på verkens gestaltning av konst, konstnärer, konstvärld och det konstnärliga skapandet. Min uppfattning är att Hallström hämtade inspiration till sin konstnärsdiktning från personliga möten med bildkonstvärlden. Han umgicks i början av 1890-talet nämligen flitigt i en dynamisk konstnärskrets från Konstnärsförbundets skola i Stockholm. I kretsen ingick bl.a. Björn Ahlgrensson, Fritz Lindström, Knut Åkerberg, Olof Sager-Nelson, Arthur Bianchini, Ivan Aguéli och Axel Erdmann. Hallström behöll kontakterna med flera av dessa konstnärer även längre fram. Hallströms möten med bildkonsten realiserades också i flera resor till Italien, bl.a. till den svenska konstnärskolonin i Florens, där han fick tillfälle att umgås med en rad etablerade målare.

Men Hallströms syn på bildkonsten var komplex; han var både nyfiken och kritisk. Han såg med förakt på konstvärldens pretentiösa attityder. Denna kritiska hållning slår definitivt igenom i hans konstnärsskildringar. Hallströms skeptiska profil drabbade också bl.a. det sena 1800-talets kulturella rörelser. Han imponerades egentligen varken av åttitalets samhällskritiska realism eller av nittitalets esteticerande romantik. Kanske hade Hallström ett mer kluvet förhållande till åttitalet än någon annan av

nittitalisterna.⁶⁴

Romanen *Våren* är Hallströms mest omfångsrika konstnärsskildring. Här möter vi ett brett spektrum av sekelslutets konstnärstyper:

Tendenskonstnärer, historiemålare och naturalister har monterat ner sina skyltar – symbolister, opponenter, Paris-svenskar, nationalromantiker, bondenostalgiker, mystiker etc. har spikat upp nya. Romanen präglas av samma skeptiska anda som utmärker novellen "Ur mörkret". I båda texterna förlöjligas luddiga diskussioner om konst och diverse halvprofetiska konstnärsbeteenden. I "Ur mörkret" genomsådar snabbt den kritiska berättaren konstvärldens pretentiösa manér: Konstnärerna kan (som trollkarlar) enkelt skaka fram nya konstriktningar ur ärmen, och deras ihåliga diskussioner om estetik påminner berättaren om H.C. Andersens saga "Kejsarens nya kläder" (1837): Ingen vågar avslöja att konstkejsarna har rumpan bar. Även i "En uppgörelse" utvecklar huvudpersonen Hans sin svarta syn på bl.a. samtidens konstvärld, tendenskonsten och l'art pour l'art-teorin.

I *Våren* står konstnärskretsen i kontrast till det frodiga, urbana livet i omvärlden, i "Ur mörkret" står den i kontrast till en mörk, skrämmande omgivning. Kotteriet är i båda texterna en skyddad lagun, en förljugen ersättning för verkligheten. Konstnärskretsarna präglas samtidigt av inre disharmoni. "Ur mörkret" slutar i social katastrof: Konstnärernas interna bråk driver dem slutligen till tystnad. Och i *Våren* visar huvudpersonen Herbert vid flera tillfällen sitt missnöje med konstnärskretsen. Hallströms konstnärer söker visserligen stöd hos varandra, men de dämmer samtidigt upp förakt och backar inte för verbala anfall.

Herbert i *Våren* har inte mycket till övers för konstetablissemanget. Både

⁶⁴ Utan att egentligen ha fördjupat mig i de enskilda nittitalisternas förhållande till åttitalet, har jag ändå en känsla av att åtminstone Gustaf Frödings diktning också omfattar en hel del åttitalsidéer.

konstpublik och kulturjournalister nås av kritiken. Och i "En uppgörelse" kännetecknas konstpubliken av småarroganta borgare utan minsta sensibilitet för måleri. Borgarna blickar tomt på de målningar som pryder deras salonger, och för de fattiga är konsten ett monumentalt frågetecken. Har konsten förlorat sin innebörd?

Konstnärskretsen i *Våren* står i opposition mot och särställning till omvärlden. De trotsiga, konspiratoriska konstnärerna ser ner på världen, betraktar den på avstånd och uppträder med utpräglad och påklistrad estetisk framtoning. Distansen skärps av att konstnärerna uppfattar världen genom ett slags visuellt fiktionsraster; tillvaron framträder i deras blickar som en tavla. Denna fiktionsmättade verklighetsuppfattning – en grundläggande ikonisk projicering – delar de med Hans i "En uppgörelse". Hallströms konstnärer trampar fram på behörigt avstånd från den omvärld som de ringaktar.

Conny Svensson (1985) konstaterar att Hallströms konstnärer rör sig i ett socialt och monetärt vakuum; texterna dröjer t.ex. inte vid så ytliga saker som konstnärens ekonomi. Intresset riktas istället – inte minst i *Våren* – mot konstnärens (nära nog sakrala) kamp för att under vital inspiration förlösa sitt mästerverk. Men det är inte bara samhällskontexten och de ekonomiska förutsättningarna som trängs tillbaka i Hallströms konstnärsdiktning, utan också en av sekelslutets konstnärstyper, nämligen konstnärinnan. Konstvärlden i Hallströms diktning är ett manligt universum. Kristina Fjelkestam (2002) konstaterar att huvudpersonen i konstnärsromanen ett gott stycke in på 1900-talet regelbundet var man. Hallströms konstnärsskildringar avviker alltså inte från detta mönster. Den konstvärld som nås av Hallströms tunga kritik är patriarkal. Kvinnorna är dock inte helt reducerade till modeller. Även om de är objekt för den manliga konstnärens blick och instrument för den manliga konstnärens yrkesutövning, fyller de fler funktioner, inte minst som ett slags livssymboler. Kvinnorna är representanter för det verkliga livet, för den

genuina existens som de insnöade konstnärerna har så svårt att nå. I "Ur mörkret" är modellen Cecilia omöjlig att teckna för konstnärerna; konsten saknar alltså tydligen förmåga att gestalta det verkliga livet. Möjligen handlar problemet om estetisk reduktion; en av konstnärerna försöker t.ex. att raskt avbilda Cecilia med hjälp av några slarviga linjer, men så lätt låter sig naturligtvis inte livet skildras. Ett grundproblem ligger antagligen i konstnärernas blickar; de saknar, enligt Cecilia, nämligen förmågan att verkligen se.

I *Våren* är ensamhet tydligen en förutsättning för konstnärligt skapande. Herbert måste dra sig undan för att kunna arbeta; han isolerar sig som en sann romantisk individualist från omvärld och konstnärsgemenskap. Estetisk kreativitet är en kunskap som sträcker sig långt ovan det vardagliga och gripbara. Även Hans, konstnären i "En uppgörelse", verkar föredra att skapa i ensamhet.

Jag har – delvis under inspiration av Svante Lovéns (1993)

Heidenstamläsningar – tolkat Hallströms konstnärsskildringar som initiationsresor: Konstnärer i utveckling vandrar mot förnyad kunskap genom symbolisk död och återfödelse. Men i både "Ur mörkret" och "En uppgörelse" misslyckas initiationsresan, konstnärernas estetiska utveckling uteblir. I "En uppgörelse" genomgår huvudpersonen Hans visserligen en förändring, men den framstår inte som särskilt lyckad: Istället för att porträttera en fantasifigur låter han sin konst parasitera på samhällets utsatta. I "Ur mörkret" kan vi ana att något stort är på väg att hända; konstnären Jaques och modellen Cecilia är på god väg att leda konstnärerna ur deras estetiska öken, när energin plötsligt försvinner; resan kan inte fullbordas. Novellen ger inga förhoppningar om estetisk progression; livet och konsten går nämligen slutligen skilda vägar, konsten försätter sin chans att förenas med livet. *Våren* är däremot mer hoppfull. I slutkapitlet har Herbert genomgått en utveckling – konstnären (och därmed konsten) har nämligen lyckats närma sig livet. Herbert inser att han

nu slutligen kan älska; han har lyssnat och lärt, har stått nära den plågsamma döden, och han har kommit i kontakt med själva livet. Men priset är högt: Elisabeth, hans hustru och modell, behövde först offras på konstens heliga altare.

Kritiken i Hallströms konstnärsdiktning drabbar sammantaget en mängd fenomen, inte minst åttitalets tendenskonst, nittitalets romantik, symbolismen, l'art pour l'art-teorin, estetisk reduktionism, konstens oförmåga att förenas med livet, borgerliga konstspekulanter, den nyckfulla konstreceptionen, kulturjournalistiken, konstnärsmanéren, den moralbefriade esteticismen och konstens parasitering på samhällets utsatta. Ringar texterna vid sidan av kritiken in ett konstnärsideal? Ja, kanske. I min tolkning står texternas idealkonstnär i nära förbund dels med sitt inre, etiska universum, dels med (det smärtsamma) livet självt. I en nyckelscen i "En uppgörelse" förklarar t.ex. en överjordisk gestalt – ett slags andlig guide och domare, *Den Vise Gamle* – att tillvaron ytterst handlar om att hitta sitt djupaste inre liv och på så vis få grepp om moralen. Och både "Ur mörkret" och *Våren* mejslar fram en önskan om förening av konst och liv. Den perfekta konsten i Hallströms konstnärsdiktning är alltså på djupet samtidigt både etisk och livsnära. Men hur denna estetik omsätts i praktik är däremot inte uppenbart.

Hallströms konstnärsdiktning ger möjligen prov på intermedial självreflexivitet. Kanske symboliserar bildkonsten ordkonst eller Hallströms egna ordkonstnärliga projekt; är det rentav Hallströms egna inre slagfält som skildras? Det är lätt att föreställa sig att Hallström i sin skrivarlya fäktades mot åttital och nittital, realism och romantik, konst och liv, motiv och verklighet, etik och estetik. Ja, vi kan egentligen bara spekulera. Men både "En uppgörelse" och *Våren* sammanför vid några tillfällen ord- och bildkonst. Och i en kommentar till "En uppgörelse" skriver Hallström att han själv har upplevt en del av novellens tankeinhåll och livsintryck. Liknande formuleringar dyker upp också i hans kommentarer till

novellsamlingen *Vilsna fåglar*, där "Ur mörkret" ju ingår.

* * *

Till sist vill jag bedriva självvrannsakan och ge förslag på fortsatt forskning. Vi börjar med kritiken. Det finns självfallet många saker att angripa i min uppsats. Kanske reagerar någon på textens framtyngd? Jag har valt att teckna en rätt bred bakgrund, eftersom jag inte bara är förtjust i idéhöjd utan också i kringsyn. Jag hoppas att du som läsare antingen har behållning av ymnighetshornet eller har omdöme att hoppa över valda delar.

Dessutom kan mytkontexten ifrågasättas. För egen del är jag kluven. Å ena sidan har jag, som sagt, svårt att acceptera de universella, kulturoberoende tankemönster som den djuppsykologiska arketypteorin förfäktar. Å andra sidan verkar ju mytiska mönster faktiskt upprepas i människans berättelser. Eller är repetitionerna månne en chimär: Upplever vi att strukturerna återkommer, eftersom vi letar efter dem – som man ropar i skogen får man svar? Jag uppfattar (anspråkslöst eller resignerat?) helst mytkontexten som ett verktyg bland många andra för texttolkaren. Även mitt praktiska bruk av mytkontexten kan emellertid utmanas. Jag har dels låtit verktygen operera ganska otyglat, dels bara utnyttjat ett brottstycke av verktygens potentialer.⁶⁵ Med min frikostiga attityd kan modellen ledigt användas på rasande många texter. Kanske är min tillämpning alltför generell? Blir verktygen uddlösa? Möjligen är den öppna hållningen istället effektiv? Ja, jag vet faktiskt inte. Att tolkningsmodellen fungerar smidigare på "En uppgörelse" och *Våren* än på "Ur mörkret", leder förstås till ytterligare funderingar.

⁶⁵ Både inom den djuppsykologiska arketypteorin och inom den fenomenologiska mytkontexten finns det arsenaler av mer eller mindre komplicerade begrepp och tolkningsstrategier (se t.ex. Nilsen m.fl. 1998, Lovén 1993).

Tolkningskapitlen lämnar helt klart utrymme för ytterligare kritik. Jag fokuserar på några utvalda aspekter i texterna. Men andra ögon ser förstås andra vyer. Själv hittar jag nu i slutfasen (minst) två områden som jag nog borde ha hanterat annorlunda, nämligen genus och genre. En mer systematisk och historisk-teoretiskt förankrad genusanalys har säkert mycket att tillföra, och en komparativ analys som inkluderar andra (författares eller epokers) konstnärsskildringar vore lika spännande som krävande.

Även mitt ämnesval kan ifrågasättas. Är det verkligen relevant att gräva upp över hundra år gamla och (i stort sett) bortglömda texter skrivna av en författare vars betydelse i litteraturhistorien för länge sedan verkar ha förångats? Själv tycker jag det. Jag uppfattar nämligen kulturhistorien som en uråldrig flöjt; nya spelemän är alltid välkomna att framföra sina melodier på det gamla, trogna instrumentet, och dessa nya folksånger bär förstås understämmor från sin samtid. Dessutom är vissa av de frågor som Hallströms texter väcker fortfarande aktuella. Även vår samtids konstnärsdiktning och allmänna kulturdebatt får oss nämligen att undra över bl.a. konstens motiv, ideal, utövare, publik och gränser.

Inom fältet intermediala studier undersöks samspel mellan olika medier och konstarter (Lagerroth 2001, Bruhn 2008). Även om min Hallströmstudie egentligen handlar mer om bildkonstnärer än om bildkonstverk, knyter den helt klart an till detta forskningsområde. Inom litteraturvetenskapen är det vanligt att utgå från fiktionstexten, d.v.s. att syssla med litteraturcentrerad intermedialitet. Och många litteraturvetare intresserar sig, precis som jag i denna uppsats, för dold litteraturcentrerad intermedialitet, alltså intermedialitet *inom* fiktionstexten. Själv tror jag att intermediala studier i olika versioner har stora potentialer, och jag har under arbetet med denna uppsats mejslat fram tre intermediala forskningsprojekt som inte minst krockar i dels mina Hallströmtolkningar,

dels mina diskussioner av genren konstnärsroman i kap. 4.

Det första projektet är en direkt fortsättning på Hallströmstolkningarna i denna uppsats. Jag har ovan föreslagit att Hallströms bildkonstnärsdiktning ger prov på intermedial självreflexivitet; kanske är bilden en metafor för ordet? Vad blir då angelägnare än att också undersöka ordkonst och musik i Hallströms diktning? I *Våren* och i viss mån i "Ur mörkret" finns det kopplingar till musik, även om jag inte har utvecklat dem i denna uppsats. Och musiken är viktig för meningsproduktionen även i andra texter, bl.a. novellerna "Spelman" i *Vilsna fåglar* (1894) och "Blå skogen" i *Briljantsmycket* (1896). Ordkonstnärligt skapande gestaltas t.ex. i novellerna "En diktare" i *Briljantsmycket* (1896) och "Trädgårdsmästarfrun" i *Nya noveller* (1912). Jag blir självfallet nyfiken på musikens och diktens funktioner i dessa texter och undrar hur ord, ton och bild sammantaget trafikerar Hallströms diktning.

Det andra projektet handlar om bildkonsten i den senmoderna textvärlden. Att besjunga bildkonst i t.ex. romaner, självbiografier och fiktiva konstnärsbiografier har nämligen varit populärt även under 1990- och 2000-talet. Lars Anderssons *Vattenorgeln* (1993), Carsten Jensens *Sista resan* (2007), Peter Lenkens *Skymningsglöden* (2007) och Carl Johan de Geers *Resa mot nollpunkten* (2008) har jag tidigare nämnt. Klas Östergrens *Den sista cigaretten* (2009) kan tilläggas, och listan kan förstås göras längre. Vilka positioner intar de litterära konstnärsskildringarna i senmoderniteten? Vad utmärker dem? Ja, det är inte svårt att hitta frågor att ställa till dessa texter.

Det tredje projektet kräver blick ovan skönlitteraturen. Det är ju nämligen inte bara författare som skildrar bildkonstnärer, utan också t.ex. journalister, konstvetare och inte minst bildkonstnärer själva.⁶⁶ Låt mig

⁶⁶ Den folkkäre Carl Larsson tillhör de konstnärer som gärna skildrade sitt liv i både ord och bild. Han producerade otaliga självporträtt, hans självbiografi *Jag – Carl Larsson*

avsluta med ett exempel ur en stor, stor hög. Jag har hittills stött på Rackstadkonstnären Björn Ahlgrensson, som ju var bekant med Hallström, i tre skönlitterära texter; han passerar hastigt förbi i Torbjörn Säfves roman *Ivan Aguéli* (1981), spelar en biroll i Lars Anderssons roman *Vattenorgeln* (1993) och har en central plats i Peter Lenkens roman *Skymningsglöden* (2007). Dessutom har jag sett två porträttmålningar som föreställer Ahlgrensson. Det ena gjordes av honom själv, det andra av Fritz Lindström.⁶⁷



Bild 6. Lindström. Konstnären Björn Ahlgrensson, 1901.

(1931) är välspriidd, och de heminredningsböcker, t.ex. *Ett hem* (1899), som han författade tillsammans med hustrun Karin, har haft stor betydelse för bilden av (ärke)svenska interiörer. *Ett hem*, Sveriges första heminredningsbok, innehåller akvareller med motiv från parets hem Lilla Hyttäs i Sundborn, vars möbler och designobjekt huvudsakligen formgavs av Karin.

⁶⁷ Dessa porträttmålningar bär fram anmärkningsvärt skilda berättelser: I sin egen version framstår Ahlgrensson som en energisk, skarp och dynamisk konstnär, i Lindströms version snarare som en mjuk, sensibel och inåtvänd drömmare (jfr Fridlund 2003). Att Ahlgrensson var skicklig violinist och håller en fiol i sin bleka, tunna hand i Lindströms porträtt, gör

Men berättelsen om Ahlgrensson slutar verkligen inte där. Han dyker nämligen självfallet också upp i diverse konstilliteratur: populärvetenskap, konstnärsbiografier, kulturjournalistik och primärvetenskap. I konstilliteraturen presenteras Ahlgrensson dels i text, dels genom reproduktioner av sina målningar, dels i gamla fotografier. Vi står alltså sammantaget inför ett kluster av skildringar av samma människa: Fiktionsdiskurser bryts mot faktadiskurser, visuella diskurser bryts mot språkliga diskurser, och varje skildring färgas naturligtvis av berättarens temperament och incitament. Det frestar mig med jämna mellanrum att på nära håll undersöka hur porträttet av en konstnär – förslagsvis just Ahlgrensson – byggs upp i olika kontexter.

* * *

Så. Nu är resan slut. Färden har skurit genom ett stycke till stor del bortglömt svenskt berättande, vars minne jag förhoppningsvis har lyckats liva upp för ett ögonblick. Kanske återvänder jag till Hallström, sekelslutskonsten eller konstnärsdiktningen någon gång i framtiden. Vi får se. Här finns i alla fall tydligen fler stenar att vända på. Och under varje sten ligger ännu svarta jorden. Därför lockas jag att göra nya resor, att återigen försöka rama in gäckande samspel mellan litteratur och konst. För nog kan den visuella konsten vara svår att sätta ord på. Bildligt talat. Eller bokstavligt talat.

Bildkällförteckning

Bild 1. Bergh. Författaren Per Hallström och hans hustru Helga, 1904.

Bildkälla: Svenska Wikipedia, [<http://www.wikipedia.se>], artikel: "Per Hallström".

Bild 2. Lorentzon. Kosmisk moder, 1938. Bildkälla: Webbplats för Mjellby konstmuseum, [<http://www.mjellbykonstmuseum.se>].

Bild 3. Acke. Skogstemplet, 1901. Bildkälla: Webbplats för Thielska galleriet, [<http://www.thielska-galleriet.se>].

Bild 4. Courbet. Stenhuggarna, 1849. Bildkälla: Wikimedia Commons, [<http://commons.wikimedia.org>], artikel: "Gustave Courbet".

Bild 5. Toulouse-Lautrec. På Moulin Rouge, 1892. Bildkälla: Wikipedia [<http://www.wikipedia.se>], artikel: "Henri de Toulouse-Lautrec".

Bild 6. Lindström. Konstnären Björn Ahlgrensson, 1901. Bildkälla: Webbplats för Rackstadmuseet [<http://www.rackstadmuseet.se>].

Referenslista

- Agrell, Alfild, 1885: *Hvad ingen ser*. Stockholm: Seligmann.
- Ahlund, Claes, 1994: *Medusas huvud: dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*. Uppsala: Univ.
- Algulin, Ingemar & Ståhle Sjönell, Barbro (utg.), 1996: *Svensk Litteratur. Del 5. Åttiototal och nittiototal*. Stockholm: Norstedt.
- Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt, 1995a: *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedt.
- Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt, 1995b: *Litteraturens historia i världen*. Stockholm: Norstedt.
- Andersen, H.C., 1837: "Kejsarens nya kläder". Dansk titel: "Kejserens nye klæder". I: *Eventyr fortalte for Børn. Tredie Hefte*. Nyutgåva 1963. København.
- Andersson, Lars, 1993: *Vattenorgeln*. Stockholm: Norstedt.
- Andersson, Lars Gustaf, Persson, Magnus & Thavenius, Jan, 1999: *Skolan och de kulturella förändringarna*. Lund: Studentlitteratur.
- Arvidsson, Rolf, 1969: *Den unge Per Hallström: lyriskt åttital*. Lund: Gleerup.
- Askander, Mikael 2003: *Modernitet och intermedialitet i Erik Askunds tidiga romankonst*. Växjö: Växjö Univ. Press.
- Balzac, Honore de, 1835: *Pappa Goriot*. Översättning av J. Gunnarsson, 1990. Uddevalla: Niloé.
- Bang, Herman, 1886: *Vid vägen*. Originaltitel: *Ved vejen*. Översättning av Vibeke Edmond, 1996. Lund: BookLund.
- Benedictsson, Victoria, 1885: *Pengar*. Utgiven under pseudonym Ernst Ahlgren. Stockholm: Fritze.
- Benedictsson, Victoria, 2008: *Ord på liv och död*. Stockholm: Svenska akademien, Atlantis.
- Bergman, Bo, 1958: *Så länge spelet varar*. Stockholm: Bonnier.
- Bergsten, Staffan, 1990: *Litteraturhistoriens grundbegrepp*. Lund: Studentlitteratur.

- Björkvall, Anders, 2003: *Svensk reklam och dess modelläsare*. Stockholm: Almqvist och Wiksell.
- Brontë, Emily, 1847: *Svindlande höjder*. Originaltitel: *Wuthering Heights*.
Översättning av Birgit Edlund, 1993. Stockholm: Studentlitteratur.
- Breitholtz, Lennart (red.), 1981: *Europeisk lyrik mellan romantiken och första världskriget. Litteraturens klassiker 18*. Stockholm: AWE/Geber.
- Bruhn, Jørgen, 2008: "Intermedialitet – framtidens humanistiska grunddisciplin?" I: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2008:1. Lund: Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap.
- Burman, Lars, 1991: "Figurdikten som barock blandkonst". I: *Lyrikvännen* 1991:4. Stockholm: FIB:s lyrikklubb. Tillgänglig på Litteraturbanken, [<http://litteraturbanken.se>].
- Böök, Fredrik, 1913a: "Flyttfåglarna". I: *Svenska studier i litteraturvetenskap*. Stockholm: Norstedts.
- Böök, Fredrik, 1913b: "Verklighetsproblemet i Hallströms tidigare novellistik". I: *Svenska studier i litteraturvetenskap*. Stockholm: Norstedts.
- Culler, Jonathan, 2000: *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Dante Alighieri, 2002: *Den gudomliga komedien*. Originaltitel: *La divina commedia*.
Översättning av Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur och kultur
- Dickens, Charles, 1837–38: *Oliver Twist*. Originaltitel: *The adventures of Oliver Twist*. Översättning av Jakob Gunnarsson, 2001. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Domellöf, Gunilla, 1977: "Per Hallströms novell Falken". I: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1977:4. Lund: Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap.
- Dostojevskij, Fjodor, 1886: *Brott och straff*. Översättning av Hans Björkegren, 1997. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Ekelöf, Gunnar, 1932: *Sent på jorden*. Stockholm: Spektrum.
- Eldkvarn, 1988: *Kungarna från Broadway*. EMI.
- Eliade, Mircea, 1957: *The sacred and the profane. The nature of religion*.
Ursprungligen översatt från franska till tyska och publicerad i Tyskland under titeln *Das Heilige und das Profane*. Engelsk översättning av William

- R. Trask, 1959. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eliot, T.S., 1922: *Det öde landet*. Originaltitel: *The waste land*. Översättning av Jonas Elleström, 2002. Lund: Bakhåll.
- Elleström, Lars, 1999: *Lyrikanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Elton, Ben, 2001: *Dödsdand*. Originaltitel: *Dead famous*. Översättning av David Nessel, 2003. Stockholm: MånPocket.
- Fjelkestam, Kristina, 2002: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer: modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Eslöv: Symposion.
- Fjæstad, Agneta, 1981: *Gustaf och Maja Fjæstad: ett konstnärspär*. Karlstad: NWT.
- Flaubert, Gustave, 1857: *Madame Bovary*. Översättning av Greta Åkerhielm, 2000. Stockholm: Natur och kultur.
- Forslid, Torbjörn & Ohlsson, Anders, 2009: *Fenomenet Björn Ranelid*. Malmö: Roos och Tegnér.
- Fridlund, Per Inge, 2003: *Tjusning: Om Rackenkonstnärerna*. Arvika: Rackstadmuseet.
- Fröding, Gustaf, 1891: *Guitarr och dragharmonika*. Stockholm: Bonniers.
- Fröding, Gustaf, 1894: *Nya dikter*. Stockholm: Bonniers.
- Fröding, Gustaf, 1896: *Stänk och flikar*. Stockholm: Bonniers.
- Fröding, Gustaf, 1897: *Nytt och gammalt*. Stockholm: Bonniers.
- Fröding, Gustaf, 1898: *Gralstänk*. Stockholm: Bonniers.
- Geels, Antoon & Wikström, Owe, 1996: *Den religiösa människan: psykologiska perspektiv*. Lund: Plus Ultra.
- Geer, Carl Johan de, 2008: *Jakten mot nollpunkten*. Stockholm: Bonnier.
- Gullberg, Helge, 1939: *Berättarkonst och stil i Per Hallströms prosa*. Göteborg.
- Gullberg, Hjalmar, 1952: *Dödsmask och lustgård*. Stockholm: Norstedt.
- Hallström, Per, 1891: *Lyrisk och fantasier*. Stockholm: Bonnier.
- Hallström, Per, 1894: *Vilsna fåglar*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hallström, Per, 1895: *Purpur*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hallström, Per, 1896: *Briljantsmycket*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hallström, Per, 1898a: *Reseboken*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hallström, Per 1898b: *Våren: en roman från 1890-talet*. Stockholm: Wahlström &

Widstrand.

Hallström, Per, 1900: *Thanatos*. Stockholm: Gernandt.

Hallström, Per, 1902: "En sparv i tranedans". I: Sveriges författareförening: *När vi började. Ungdomsminnen af svenska författare*. Stockholm: Ljus.

Hallström, Per, 1906: *De fyra elementerna*. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per 1906: *En skälmroman*. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per, 1912: *Nya noveller*. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per, 1922: *Vilsna fåglar*. Nyutgåva. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per, 1923a: *Reseboken*. Nyutgåva. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per, 1923b: *Våren: en roman från 1890-talet*. Nyutgåva. Stockholm: Bonnier

Hallström, Per, 1927: *Händelser*. Stockholm: Bonnier.

Hallström, Per, 2001: *En skälroman; Döda fallet*. Stockholm: Svenska akademien, Atlantis.

Hammer, Olav, 1997: *På spaning efter helheten: New Age, en ny folktro?* Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Hamsun, Knut, 1890: *Sult*. Nyutgåva 1989. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Hansson, Ola, 1885: *Notturmo*. Stockholm: Hæggström.

Heidenstam, Verner von, 1888: *Vallfart och vandringsår*. Stockholm: Bonnier.

Heidenstam, Verner von, 1889: *Endymion*. Stockholm: Bonnier.

Heidenstam, Verner von, 1892: *Hans Alienus*. Stockholm.

Heidenstam, Verner von, 1895: *Dikter*. Stockholm: Bonnier.

Heidenstam, Verner von, 1897–98: *Karolinerna*. Stockholm: Bonnier.

Hodell, Åke 1967: *Verner von Heidenstam: Nya dikter*. Stockholm: Kerberos.

Tillgänglig på webbplats för Konkret poesi, [<http://www.konkretpoesi.se>].

Holmberg, Claes-Göran & Ohlsson, Anders, 1999: *Epikanalys*. Lund: Studentlitteratur.

Hägg, Göran, 1996: *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Ibsen, Henrik, 1879: *Et dukkehjem*. Nyutgåva av Lewan, Bengt (red.) 1990:

Världsdramatik 2: Drama i borgerlighetens värld. Lund: Studentlitteratur.

Jacobsen, Thorkild, 1976: *The Treasures of Darkness: A history of Mesopotamian*

- religion*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Janson, H.W., 1988: *Konsten*. Originaltitel: *History of art*. Översättning av Ulf G. Johnsson. Stockholm: Bonnier.
- Jensen, Carsten 2007: *Sista resan*. Originaltitel: *Sidste rejse*. Översättning av Fredrik Ekelund, 2009. Stockholm: Bonnier.
- Johannesson, Lena (red.), 2007: *Konst och visuell kultur i Sverige 1810– 2000*. Stockholm: Signum.
- Josephson, Ragnar 1960: *Per Hallström*. Inträdestal i Svenska akademien. Stockholm: Norstedt.
- Kampp, Bodil, 2002: *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum*. København: Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Karlfeldt, Erik Axel, 1895: *Vildmarks- och kärleksvisor*. Stockholm: Seligmann.
- Karlfeldt, Erik Axel, 1898: *Fridolins visor och andra dikter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Karlsson, Lennart, 1977: *Ola Eriksson – träsnidare*. Tillgänglig på Nytomtas webbplats, [<http://www.nytomta.se>].
- Kerfstedt, Amanda m.fl. 1993: *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*. Stockholm: Ordfront.
- Lagerlöf, Selma, 1891: *Gösta Berlings saga*. Stockholm: Hellberg.
- Lagerlöf, Selma, 1894: *Osynliga länkar*. Stockholm: Bonnier.
- Lagerlöf, Selma, 1899: *En herrgårdssägen*. Stockholm: Bonnier.
- Lagerroth, Ulla-Britta, 2001: "Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen". I: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2001:1. Lund: Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap.
- Larsson, Carl, 1931: *Jag – Carl Larsson*. Stockholm: Bonnier.
- Larsson, Carl & Larsson, Karin, 1899: *Ett hem*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Leffler, Anne Charlotte, 1882–1893: *Ur Lifvet I–VI*. Stockholm: Hæggström.
- Lenken, Peter, 2007: *Skymningsglöden*. Torsby: Heidrun.
- Levertin, Oscar 1900: "Thanatos". Recension tillgänglig på webbplats för Projekt Runeberg, [<http://runeberg.org>], artikel "Oscar Levertin".
- Lindegren, Erik, 1947: *Sviter*. Stockholm: Bonnier.

- Lindström, Hans, 1993: *Skrattet åt världen i litteraturen*. Stockholm: Carlsson.
- Lindqvist, Ebba, 1963: *Lökar i november*. Stockholm: Bonnier.
- Lindqvist, Sigvard, 1995: *Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur*. Jönköping: Wettern.
- Lovén, Svante, 1993: *Skuggornas rike: mytiska mönster i Heidenstams Endymion och Hans Alienus*. Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ.
- Lund, Hans, 1982: *Texten som tavla: Studier i litterär bildtransformation*. Lund: LiberFörlag.
- Lundell, Ulf, 1976: *Jack*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lönnroth, Lars & Delblanc, Sven (red.), 1989: *Den svenska litteraturen IV. Den storsvenska generationen*. Stockholm: Bonnier.
- Malling, Mathilda, 1886: "Pyrrhussegrar". I: *Framåt*, okt. 1886. Göteborg: Göteborgs kvinnliga diskussionsförening.
- Malmö Konsthall, 2009: *SONIC YOUTH etc.: SENSATIONAL FIX*. Utställningsbroschyr. Malmö: Malmö Konsthall.
- Maupassant, Guy de, 1880: *Fettpärlan*. Originaltitel: *Boule de suif*. Översättning av Sigfrid Siewertz, 1994. Stockholm: Fabel.
- Ney, Birgitta, 1993: "Namnet kan väl icke anses värre än själva saken" I: Kerfstedt, Amanda m.fl., *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*. Stockholm: Ordfront.
- Nilsen, Kaj Berseth m.fl., 1998: *Att möta texten. Litteraturteori och textanalys ur fyra perspektiv*. Originaltitel: *Veier til teksten*. Översättning av Stefan Sandelin. Lund: Studentlitteratur.
- Nordmark, Agneta, 1999: *Fjæstads konst*. Översättning från engelska av Barbro Soyer. Arvika: Fjäderstad.
- Norén, Lars, 1973: *Kung Mej*. Stockholm: Bonnier.
- Ohlsson, Anders, 1998: *Läst genom kameralinsen: studier i filmiserad svensk roman*. Nora: Nya Doxa.
- Ovidius Naso, Publius, 1998: *Metamorfoser*. Översättning av Erik Bökman. Stockholm: Natur och kultur.
- Palm, Göran, 1964: *Världen ser dig*. Stockholm: Norstedt.
- Persson, Magnus, 2002: *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena*

nittionhundraårsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten.

Eslöv: Symposium.

Persson, Magnus (red.), 2000: *Populärkulturen och skolan*. Lund: Studentlitteratur.

Rapp, Birgitta, 1978: *Richard Bergh – konstnär och kulturpolitiker 1890–1915*.

Stockholm: Rabén & Sjögren.

Rilke, Rainer Maria, 1988: *Rilke: ett urval tolkningar av Patrik Reutersvärd*.

Jonsered: Åström.

Sangwill, Richard, 2009: "Re: bergh och hallström". E-post. 2009-11-20.

Sangwill, Richard (red.), 2008: *Från päronstav till Chicago: Skåp i Arvika*. Arvika:

Såguddens museum.

Schiöler, Niklas, 2005: "Transcendensens tåg". *Nordlit*. Tromsø: Univ.

Segal, Charles, 1993: *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: John Hopkins

University Press.

Sjöberg, Herbert, 1976: *Konstnärskolonin vid Racken*. Karlstad: NWT.

Sjölin, Daniel, 2008: *Världens sista roman*. Stockholm: Norstedts.

Strindberg, August, 1870: *I Rom*. Stockholm: Flodin.

Strindberg, August, 1879: *Röda rummet*. Stockholm: Seligmann.

Strindberg, August, 1884: *Giftas I*. Stockholm: Bonnier.

Strindberg, August, 1887: *Fadren*. Helsingborg: Österling.

Strindberg, August, 1888: *Fröken Julie*. Stockholm: Seligmann.

Strömbom, Sixten, 1965: *Konstnärsförbundets historia II. Nationalromantik och radikalism*. Stockholm.

Svensson, Conny, 1985: *Åttitalet och konstnärsromanen*. Lund: Doxa.

Svensson, Conny, 1989: "Per Hallström och Italien". I: *Horisont* 1989:1. Vasa.

Svensson, Conny, 2009: "SV: Per Hallström". E-post. 2009-08-18.

Säfve, Torbjörn, 1981: *Ivan Aguéli: en roman om frihet*. Stockholm: Prisma.

Söderberg, Hjalmar, 1895: *Förvillelser*. Stockholm: Bonnier.

Söderberg, Hjalmar, 1898: *Historietter*. Stockholm: Bonnier.

Tolstoj, Leo, 1886: *Ivan Iljitjs död*. Översättning av Bengt Jangfeldt, 1974.

Stockholm: Forum.

Tranströmer, Tomas, 1996: *Sorgegondolen*. Stockholm: Bonnier.

Tunström, Göran, 1983: *Juloratoriet*. Stockholm: Bonnier.

- Vergilius Maro, Publius, 1989: *Georgica: sånger om lantbruket*. Översättning av Tönnes Kleberg, reviderad av Lennart Håkansson. Stockholm: Symposion.
- Weimarck, Torsten, 2007: "Ett konstvetenskapligt perspektiv på design". I: Harvard, Åsa & Ilstedt, Sara: *Under ytan: en antologi om designforskning*. Stockholm: Raster.
- Weimarck, Torsten (red.), 2003a: *Design och konst: texter om gränser och överskridanden 1. Texter före 1960*. Stockholm: Raster.
- Weimarck, Torsten (red.), 2003b: *Design och konst: texter om gränser och överskridanden 2. Texter efter 1960*. Stockholm: Raster.
- Wickman, Kerstin, 2007: "En katt bland hermeliner". I: Harvard, Åsa & Ilstedt, Sara: *Under ytan: en antologi om designforskning*. Stockholm: Raster.
- Wägner, Elin, 1910: *Pennskaftet*. Stockholm: Ljus.
- Wästberg, Per, 2001: "Per Hallströms egenart". I: Hallström, Per: *En skälmroman; Döda fallet*. Stockholm: Svenska akademien, Atlantis.
- Zola, Émile, 1867: *Thérèse Raquin*. Översättning av Göte Bjurman, 1995. Lund: Klassikerförlaget STENIQ.
- Öhman, Nina, 1994: *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla*. Stockholm: Bonnier.
- Östergren, Klas, 2009: *Den sista cigaretten*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.