

Sanna lögner

Christian Lenemark

Sanna lögner

*Carina Rydberg, Stig Larsson
och författarens medialisering*

Gidlunds förlag
Örlinge 111, 733 99 Möklinta
info@gidlunds.se, www.gidlunds.se

På omslaget:

”I AM A TV SET I AM A TV SET”, © Polly Steab, 2008

© Christian Lenemark, 2009

Andra tryckningen

ISBN 978 9178447848

Tryckt hos Bulls Graphics, Halmstad 2012

Innehåll

Tack · 7

Inledning · 9

1. En författares medialisering – Carina Rydberg · 19

Förhandspubliciteten · 21

En berättelse om en kvinna och flera män – *Den högsta kasten* · 31

Osäkerhetsstrategier · 36 | *Berättarstruktur och berättarpositionering* · 39 | *Narrativt identitetsarbete* · 43 | *Det omöjliga slutet* · 47

Debatten och mottagandet · 51

Ny bok – ny mediekarusell – *Djävulsformeln* · 61

Det självbiografiska projektet under omförhandling · 64

Verklighet blir fiktion · 67 | *Fiktion blir verklighet* · 69 |
Kamp om verkligheten · 73

Mottagandet · 77

2. På gränsen mellan fakta och fiktion · 85

TVå tomma rutor · 91

Autofiktion I · 94 | *Dubbelkontraktet* · 96 | *Autofiktion II* · 98

Produktionen av identitet · 99

Den mediala scenen · 102

3. En medial kameleont – Stig Larsson	· 107	
Fiktionskontraktet	· 109	
Medialiseringen	· 112	
Medial omförhandling i <i>Röda Rummet</i>	· 118	
Den föregripande omförhandlingen – <i>Komedin I</i>	· 120	
<i>Författarlegenden – "Värdet"</i>	· 125	
Självbiografiskt kontrakt – <i>Natta de mina</i>	· 128	
<i>Själveframställning</i>	· 135 <i>Myt blir liv</i>	· 137
Mottagandet – en sak mellan män	· 139	
<i>Uttalandet i Darling</i>	· 142	
Utblickar	· 144	
4. Att spela det biografiska kortet	· 149	
Produktionen av könsidentiteter	· 155	
"Mediet är budskapet!"	· 160	
Mottagandet revisited	· 165	
Medialiseringens betydelser	· 168	
Epilog	· 171	
Summary	· 179	
Noter	· 185	
Källor och litteratur	· 209	
Register	· 225	

TACK

Jag vill inleda med att tacka Riksbankens jubileumsfond för deras stöd av projektet "Författarbiografiska fakta och fiktioner", inom vilket denna avhandling är skriven. Ett särskilt tack vill jag också rikta till Lisbeth Larsson som i sin roll som projektledare och huvudhandledare alltid varit generös med tid, synpunkter och kommentarer, och till Anna Forssberg Malm som varit min biträdande handledare och som följt mig sedan min litteraturvetenskapliga grundutbildning vid Blekinge Tekniska Högskola.

Jag vill även tacka Åsa Arping och Kristina Hermansson för en sista genomläsning av manuskriptet; Johan Alfredsson, Björn Andersson, Nina Björk, Stina Hansson, Mats Jansson, Cecilia Lindhé, Stina Otterberg, Cecilia Pettersson och Peter Westerlund för värdefulla synpunkter på slutmanuset; Dag Hedman och Christina Svensson som var opponenter på slutseminariet; Robert Lyons som språkgranskat summaryn; Martin Andrén som gjort figuren; Nils Olsson för all hjälp när datorn krånglat; personalen på Statens ljud- och bildarkiv vilka bistått mig med informationssökning och material; Sigtunastiftelsen för att de gav mig möjlighet att bevista deras klipparkiv, samt alla litteraturvetarkollegor vid Göteborgs universitet och särskilt doktoranderna som förgyllt tillvaron uppe i Bergshuset.

Ett flertal stiftelser och fonder har bidragit med medel som möjliggjort avhandlingens färdigställande och utgivning: Adlerbertska Stipendiestiftelsen, Stiftelsen Paul och Marie Berghaus donationsfond, Stiftelsen Henrik Ahrenbergs studiefond, Anders Karitz stiftelse, Karl och Betty Warburgs fond, Vilhelm och Martina Lundgrens stiftelse samt Harald och Louise Ekmans forskningsstiftelse.

Denna bok tillägnas Cecilia och Klara – ni är mina stora glädjeämnar i livet!

Göteborg, juni 2009

Inledning

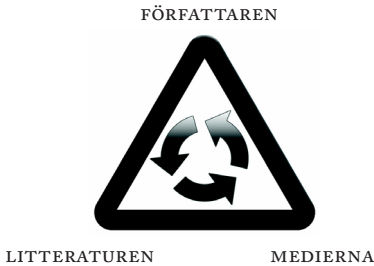
Under de senaste decennierna har massmedierna kommit att få en allt viktigare betydelse i människors liv. Medier av alla de slag genomsyrar såväl våra vardagsliv som de mer övergripande politiska skeendena. ”Medierna är ingenting vi kan välja bort ur våra liv. Även om vi inte läste en enda tidning eller såg ett enda TV-program eller loggade in på en enda webbplats, skulle den sociala luften omkring oss vara mättad av medialt producerade symboler. Vi andas medier som vi andas luft”, för att låna journalisten och författaren Göran Rosenbergs ord.¹ Det är genom medierna vi numera möter och navigerar i världen, vare sig vi vill det eller inte.

Detta har också kommit att påverka litteraturens ställning och författarens roll. I takt med att elektroniska medier som radion och tv:n, och på senare tid digitala medier som internet, på allvar etablerat sig har bokmarknaden tvingats konkurrera med dem om publikens uppmärksamhet. I dagens mediekultur kan boken inte längre sägas vara det huvudsakliga mediet för att förmedla berättelser. För författarna räcker det inte att enbart skriva romaner för att de ska lyckas fångla och underhålla en stor och trogen läsekrets. I likhet med samtidens politiker måste de författare som vill nå ut i mediebruset göra sig intressanta även på andra sätt. De tvingas på många sätt att leva i ett närmast symbiotiskt förhållande med medierna.

Under hela moderniteten har i och för sig författarna tagits i bruk av medierna och fungerat som aktörer på en massmedial marknad. I Sverige har detta, som Andreas Nyblom påpekar, varit fallet ända sedan 1880-talet och det moderna genombrottet.² Men likväl är det påtagligt att vi idag befinner oss i en ny fas av författarens medialisering. Som Ulf Olsson skriver i en betraktelse över författandets villkor

i senmodernitetens mediekultur har författarrollen ”omfunktionerats”. I betydligt högre grad än tidigare erhåller författaren idag sin legitimitet genom att göra sig synlig inte bara genom den litteratur han eller hon skriver, utan också genom att vara tillgänglig och tilltalande i medierna.³ Detta väcker en rad nya litteraturvetenskapliga frågor: På vilka sätt iscensätter medierna bilden av författaren? Hur iscensätter författaren själv sitt jag i sin litteratur och genom sin medverkan i medierna? Hur förhåller sig dessa mediala och litterära iscensättningar till varandra, och hur har de kommit att påverka den litterära texten på ett estetiskt och innehållsligt plan? På vilket sätt har kritiker och teoretiker närmat sig denna problematik?

Syftet med föreliggande avhandling är att med utgångspunkt i dessa frågor undersöka det dynamiska samspel mellan författaren, litteraturen och medierna – i detta fall radio, tv och tidningar – som manifesterat sig decennierna kring år 2000, och som i grova drag kan illustreras med följande grafiska figur:



Konkret diskuterar jag frågorna i relation till två författare som i ett svenskt, men även i ett större skandinaviskt sammanhang, kan sägas vara föregångare i den utveckling där författarpersonen, den mediala bilden av författaren och dennes litteratur blivit i det närmaste oskiljbara storheter – Carina Rydberg och Stig Larsson. Samtidigt som de under 1900-talets sista decennier och i 2000-talets inledning ställde sig i mediernas rampljus har de i sin litterära verksamhet intensivt utforskat gränssytorna mellan liv och text, fakta och fiktion, privat och offentligt. I Rydbergs fall skedde detta i samband med utgivningen av de kanske mest medialt uppmärksammade böckerna i Sverige på tröskeln till 2000-talet: *Den högsta kasten* (1997) och *Djävulsformeln* (2000). I Larssons fall i samband med utgivningen av den uttalat självbiografiska diktsamlingen *Natta de mina* (1997), även om han, som vi

skall se, genomgående har varit upptagen av nämnda gränsproblematiker i sitt författarskap.⁴ I forskningen om Rydberg och Larsson har frågan om interaktionen mellan författaren, litteraturen och medierna emellertid inte ägnats någon större uppmärksamhet. Forskningen om Rydberg är överhuvudtaget ytterst sparsam.⁵ När det gäller Larsson, vars författarskap ägnats ett mer omfattande forskningsintresse, har de problematiker rörande författarens medialisering som står i fokus i min undersökning endast berörts i ett fåtal, kortare uppsatser och essäer, vilka jag återkommer till.

Vidare utgör Rydberg och Larsson en exemplarisk jämförelsepunkt då de med endast en och halv månads mellanrum, våren 1997, gick från att tidigare bestämt ha förnekat att deras skrivande skulle vara självbiografiskt till att göra anspråk på den självbiografiska sanningen. Först Rydberg med *Den högsta kasten* och sedan Larsson med *Natta de mina*. De började alltså framträda som självbiografiska författare i samma tidsmässiga sammanhang och i samma mediala kontext. Båda, kan man tillägga, utmanade även det konstnärliga skapandets moraliska gränser genom att i *Den högsta kasten* och *Natta de mina* använda sig av verkliga personers riktiga namn.

När dessa texter publicerades hade Rydberg och Larsson emellertid olika kulturella positioner. Rydberg hade före utgivningen av *Den högsta kasten* varit verksam som författare under tio års tid. Sedan debuten 1987 hade hon publicerat fyra romaner, samt skrivit ett filmmanus till skräckthrillern *Svart Lucia* (1992). För romanerna hade hon steg för steg vunnit erkännande hos kritikerna som en skicklig och högintressant berättare med det litterära handlaget under kontroll. Debutromanen *Kallare än Kargil* sågs när den gavs ut 1987 som fröet till en intressant författarkarriär. Tomas Löfströms recension i *Sydsvenska Dagbladet* är i detta avseende betecknande: "Hon skriver på ett korthugget, sparsmakat, registrerande språk, fritt från värderingar och onödiga kommentarer och med en stilistisk säkerhet som inte är vanlig hos debutanter. Det finns all anledning att lägga hennes namn på minnet."⁶ Den förutspådda, lyckobringande författarkarriären blev dock med uppföljaren till debuten, *Månaderna utan R* (1989), försedd med ett frågetecken av kritiken. *Dagens Nybeters* Stefan Jonsson såg till exempel Rydberg som en "lat" författare som inte utnyttjar sin berättelses inneboende möjligheter.⁷ Rydbergs stora kritikergenombrott kom först 1990, med romanen *Osalig Ande*. Att Rydberg nu blivit den fullfjädrade förfat-

tare som man efter debuten hoppats på, betonades exempelvis av Johan Werkmäster i *Göteborgs-Posten*: ”Carina Rydberg vet hur man skriver ekonomiskt. Med några få streck kan hon karakterisera en person eller teckna en miljö. Hon kunde det inte riktigt i sin debutroman, men hon kan det nu.”⁸ Även när det gällde *Nattens Amnesti* (1994) var det framförallt Rydbergs berättartekniska skicklighet som gav upphov till positiva värdeomdömen bland kritikerna, vilket bland annat framgår i följande citat ur Erik Wallrups recension i *Sydsvenska Dagbladet*:

Om det inte varit för omfattningen av hennes nya roman ”Nattens Amnesti” – över 460 väl bokstavsfyllda sidor – skulle jag ha kastat mig igenom boken i ett huj. Den är nämligen oerhört driven i sin komposition med parallellförda handlingar, nyckelscener återberättade ur olika perspektiv, exakta klipp enligt Dallas-estetikens devis att flera paket ska öppnas parallellt (först gläntar man lite på det ena, sedan på det andra).⁹

Det faktum att Rydberg omnämns i flera litteraturhistoriska verk understryker att hon vid tiden för *Den högsta kastens* utgivning var en respekterad författare. Men det är även påfallande att hon utslutande omnämns som en del av en yngre författargeneration. Som enskild författare tillskrivs hon inte någon större betydelse. I Göran Häggs *Den svenska litteraturhistorien* (1996) och i den av Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson redigerade *Den svenska litteraturen* (1999), nämns Rydberg i en mening i löptexten respektive i två meningar i en förtydligande sidotext.¹⁰ Inte heller i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1997) ägnas hon något särskilt stort utrymme. Det rör sig här om en knapp sida värderingsfri presentation av i författarskapet återkommande teman, som incest och sado-masochism.¹¹

När Rydberg 1997 spelade ut det självbiografiska kortet med *Den högsta kasten* var hon alltså en respekterad författare som vunnit erkännande hos kritikerna, och som ansågs ha framtiden för sig. Det var en stark position men i jämförelse med den Stig Larsson innehade vid denna tidpunkt dock tämligen svag. Hon beskrevs också ofta som en av hans epigoner.¹²

Mellan debuten 1979 och utgivningen av *Natta de mina* 1997 hade Larsson publicerat arton litterära verk, närmare bestämt tolv lyrik-samlingar, fyra romaner, en novellsamling, och en dramavolymer, som samtliga väckt stor uppmärksamhet. Han hade dessutom skrivit

manus till sju tv- och filmproduktioner, varit verksam som kritiker, och suttit i redaktionen för de i kulturella sammanhang prestigefyllda tidskrifterna *Kod* och *Kris*. Före utgivningen av *Natta de mina* hade han också tagit emot två ansedda priser: dels en Guldbagge för manus till *Miraklet i Valby*, 1990, dels *Göteborgs-Postens* litterära pris för *Komedin I*, samma år.

Även i de litteraturhistoriska standardverken hade Larsson en stark position. Unisont lyfts han fram som en litterär förgrundsfigur under framförallt 1980-talet. I Bernt Olssons och Ingemar Algulins *Litteraturens historia i Sverige* (1995) markeras att han är att betrakta som en av detta decenniums ”mest tongivande profiler”, och debutromanen *Autisterna* framhålls som ”ett av periodens mest centrala verk” (även om den alltså gavs ut 1979).¹³ Man understryker också att Larsson tillhör 1980-talets ”tongivande lyriker med en diktning där avantgardistiska grepp framtonar mot bakgrund av en ny filosofisk medvetenhet”.¹⁴ Även i *Den svenska litteraturhistorien* framhålls Larsson som just ”[t]ongivande” i 1980-talets nya estetiska klimat, även om superlativen som detta konstaterande implicerar i övrigt är frånvarande.¹⁵ Mest utrymme, sammanlagt ungefär tre sidor, ägnas Larsson i *Den svenska litteraturen*. Även i detta sammanhang lyfts han fram som en avantgardistisk och egensinnig författare som i sina romaner, såväl som i sin lyrik och i sin dramatik, ständigt försökt bryta mot de gängse konventionerna.¹⁶

Även om både Rydberg och Larsson var etablerade författare är det alltså tydligt att Larsson 1997 hade den klart starkare positionen av de två, för att inte säga en exceptionell position i svenskt kulturliv överhuvudtaget. När jag började arbeta med denna undersökning tog jag för givet att detta spelade in i lanseringen och bedömningen av *Den högsta kassen* respektive *Natta de mina*. Ett närmare studium av medialiseringsprocesserna – förhandspublicitet, debatter och mottaganden av verken – visade dock till min förvåning att skillnaderna i kulturell position inte uttömmande kunde förklara de sätt som Rydberg och Larsson behandlades på. Medialiseringen och även de teorier som under de senaste decennierna närmat sig den nya fakta- och fiktionslitteraturen och författaren som medial aktör, visade sig i lika hög, om inte i ännu högre grad, handla om de i vår kultur sällsamt seglivade föreställningarna om manligt och kvinnligt.

Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering består av fyra kapitel. Kapitel ett och tre är fallstudier och handlar i tur och ordning om Rydberg och Larsson, medan kapitel två och fyra utgör teoretiska fördjupningar. För att visa på det dynamiska samspelet mellan författaren, litteraturen och medierna har jag valt att inleda kapitel ett med en redogörelse för den i medialt hänseende minst sagt turbulenta förhandslanseringen av Rydbergs *Den högsta kasten* våren 1997, för att sedan övergå till att undersöka hur Rydberg med denna föregivet självbiografiska bok ställer sig på offentlighetens scen och iscensätter bilden av sig själv. Förhandslanseringen underkastas ett utförligt analytiskt referat eftersom den när det gäller *Den högsta kasten* var en integrerad del av den litterära texten som det inte gick att bortse från vid läsningen i samtiden.

I min analys av *Den högsta kasten* har jag valt att utgå från den självbiografiska auktorisering som etableras genom bokomslaget och genom Rydbergs uttalanden i intervjuer och egna artiklar före utgivningen. Detta innebär dock inte att jag läser *Den högsta kasten* som liv. Liksom i avhandlingen i övrigt är ambitionen tvärtom att utgå från ett dubbelt perspektiv och undersöka hur författaren, i detta fall Rydberg, på olika sätt etablerar ett intrikat spel med gränsen mellan fakta och fiktion, privat och offentligt, och hur medierna hanterar detta. Frågan om mottagandet av *Den högsta kasten* ägnas därför ansenligt utrymme i detta första kapitel. Särskilt inriktar jag mig på den hätska, månadslånga debatt som påbörjades omedelbart efter den officiella utgivningsdagen.

Den gränsupplösningsproblematik som Rydberg introducerade i *Den högsta kasten* kommer även till uttryck i *Djävulsformeln*, som gavs ut hösten 2000, och som också den kom att väcka stor medial uppmärksamhet. Fallstudien av Rydberg avslutas med en diskussion av denna bok som till skillnad från *Den högsta kasten* har genrebeteckningen "roman". Här syftar diskussionen till att blottlägga hur det spel med gränsen mellan fakta och fiktion, mellan privat och offentligt, som grundlades i *Den högsta kasten*, drivs ett steg vidare, och vad detta framkallade för reaktioner. Analysen fokuserar även på hur Rydberg i *Djävulsformeln* går i närkamp med den mediala berättelse om henne som installerades i samband med att *Den högsta kasten* gavs ut. På så sätt åskådliggörs hur spännings- och konfliktfylld relationen mellan författaren, litteraturen och medierna kan vara i dagens mediasamhälle.

Hur skall man betrakta *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* i ett vidare perspektiv? Denna fråga bildar utgångspunkten för kapitel två, som är ett kapitel om olika teoretiska förhållningssätt till denna typ av litteratur. Inledningsvis sätter jag in *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* i ett litteraturhistoriskt sammanhang. Man kan inte, vilket många hävdade i förhandsdiskussionen, i debatten och i mottagandet, se dem som en tillbakagång till 1970-talets subjektivt förankrade verklighetsskildringar. De bör, menar jag, snarare ses som del av en ny fas av en alltsedan 1990-talet tilltagande verklighetshunger som manifesterat sig i litteraturen, i konsten och i medierna överlag, och som bland annat resulterat i en omprövning av begreppet realism och i en intensiv diskussion om hur man skall förstå denna nya typ av litteratur där fakta och fiktion blandas.

Avsikten med kapitel två är att utifrån fallstudien av Rydberg kritiskt granska några av de teorier och resonemang om autofiktion, dubbelkontraktsestetik, faktionsepik, självframställande litteratur och performativ biografism, som lanserats under 2000-talet, och som alla på ett eller annat sätt förhåller sig till den teori om den självbiografiska pakten som fransmannen Philippe Lejeune formulerade 1975.

Den teoretiska diskussionen i kapitel två slår också en brygga över till fallstudien av Stig Larsson i kapitel tre. I maj 1997, endast två månader efter *Den högsta kastens* utgivning, gav Larsson ut *Natta de mina*. I den gjorde han för första gången sedan debuten 1979 i en text uttryckligen anspråk på att skildra sitt liv. Även om fallstudiens litterära analysobjekt framförallt är *Natta de mina*, koncentrerar jag mig inledningsvis på frågan om hur en biografisk legend om Larssons person konstruerades i medierna under 1980- och 1990-talen. Skälet till detta upplägg är att jag menar att *Natta de mina* bör förstås i skenet av denna biografiska legend, vilket återigen belyser det komplicerade förhållandet mellan författaren, litteraturen och medierna.

Liksom i fallstudien av Rydberg är undersökningen av Larsson företrädesvis inriktad på hur gränsen mellan fakta och fiktion, privat och offentligt, utmanas och problematiseras i medierna och i litteraturen. Men där arbetssättet i den inledande fallstudien kan beskrivas som induktivt, vilket innebär att jag studerar medialiseringen av Rydberg och hennes två böcker utan att a priori förankra undersökningen i en teori, är det i kapitlet om Larsson och *Natta de mina* mera deducerande. Det vill säga jag utgår från teorin som diskuterades i

kapitel två och prövar den mot det empiriska materialet. Perspektivet i undersökningen av medialiseringen av Larsson är också vidare. Förutom en analys av *Natta de mina* och av hur Larsson agerar i medierna från sitt mediala genombrott 1984 fram till 2000-talets inledning, gör jag nedslag i texter från hela hans författarskap. Det jag särskilt intresserar mig för är hur dessa bemötts med fokus på förhållandet mellan fakta och fiktion.

Vad kan då medialiseringen sägas ha fått för betydelser i Rydbergs och Larssons fall? Vad innebär det att spela det biografiska kortet i ett medialt klimat där gränserna mellan fakta och fiktion, privat och offentligt, är i gungning? Dessa högst aktuella frågeställningar står i centrum för kapitel fyra. Här samlar jag ihop trådarna genom att låta fallstudierna av Rydberg och Larsson mötas och konfronteras både med varandra och med den teori som introducerades i kapitel två.

Som framgått har jag i min avhandling brutit med den gängse konventionen att låta en viss teori bestämma undersökningens metodiska utgångspunkter. Jag har istället valt att låta empiri och teori belysa varandra. I kapitel ett fördjupar jag mig i det empiriska materialet, vilket dock inte innebär att det helt saknar teoretiska impulser. I begränsad omfattning används narratologiskt och självbiografiskt inriktad teori i analysen. I kapitel två samlar jag därefter upp resultatet av den empiriska undersökningen i en teoriplattform. I kapitel tre för jag sedan vidare de teoretiska resonemangen och låter dem belysa empirin och omvänt. I kapitel fyra, slutligen, sker en ny teoretisk uppsamling där jag också problematiserar teorins bärkraftighet genom att konfrontera den med empirin.

Det processuella tillvägagångssätt som används i avhandlingen kan beskrivas som dialektiskt. Jag låter empirin och teorin successivt bli inbegripna i ett samtal i vilket de ömsesidigt belyser varandra snarare än att tillämpa teorin och använda den som ett raster att lägga över det material jag undersöker. Det innebär att jag kunnat förhålla mig mer prövande till de teoretiska resonemangen, och visa på det partikulära och skillnadernas betydelse gentemot den teoretiska praktik som utmärks av att abstrahera och generalisera.

Genom den dialektiska metoden åskådliggörs också hur den skönlitterära praktiken och teoribildningen om den under de senaste decennierna varit involverade i en kapplöpning. Detta gäller i synnerhet den självbiografiska genren. Sedan 1970-talet och Lejeunes

teori om den självbiografiska pakten, genom vilken han menade sig kunna hålla isär fakta och fiktion, har teorin ständigt och på olika vis utmanats och vitaliserats av den litterära utvecklingen. Det var exempelvis genom en litterär text, *Fils* (1977), som författaren och litteraturprofessorn Serge Doubrovsky ansåg sig vederlägga Lejeunes teori om den självbiografiska pakten. Det var också med utgångspunkt i denna litterära text som han utvecklade en egen teori om vad han kallade autofiktion. De litterära utmaningarna av teorin har därefter accelererat och genererat ny teori. I förlängningen har detta lett till nya sammandrabbningar mellan olika teoretiska perspektiv på hur de litterära utmaningarna bäst skall förstås. I förhållandet mellan litteraturen och teorin har teorin ibland gått först, för att sedan hamna på efterkälken, och vice versa. I den diskussion som på senare år förts om fakta- och fiktionslitteraturen i Sverige har man emellertid endast kunnat se toppen på isberget av teoretiseringen. Med min avhandling vill jag råda bot på detta missförhållande genom att teoretiskt fördjupa kunskapen på det här området.

1. En författares medialisering – Carina Rydberg

Under hösten 1996 tog Carina Rydberg för första gången i sin författarkarriär på allvar den mediala scenen i besittning. Från att ha varit en i stort sett anonym röst i offentligheten publicerade hon i tät följd tre mycket personliga krönikor i *Dagens Nyheter*. Alla kretsade de kring en existentiell problematik, och lästa tillsammans utgör de fröet till en berättelse om liv och skrivande.

I den första krönikan, som publicerades i september, uppehöll sig Rydberg vid sin längtan efter att komma bort från och frigöra sig från ett jag djupt präglad av författarlivet.¹ I den andra, som publicerades i oktober, gav Rydberg en bakgrund till denna sin existentiella belägenhet.² Hon skriver här om hur ”orden” efter åtta år som författare plötsligt tar slut; en omtumlande upplevelse eftersom författandet så långt hon kan minnas varit hennes fasta punkt i tillvaron. Hon beskriver hur hon likväl, under inflytande av antidepressiv medicin, så småningom förs in i ett självbiografiskt, terapeutiskt skrivande:

Jag fortsätter äta mina prozac. Jag gör några strykningar i boken jag trots allt lyckats skriva. Det är en självbiografisk bok, och varje gång jag läser den är det som att återuppleva hela händelseförloppet. Jag stryker och skriver om, trycker på knappen ’spara’ och gråter en skvätt. Sedan stryker jag ytterligare några meningar. Och lägger till några. Kanske, tänker jag, är det så här att gå i analys. Man skriver några meningar. Man är med om det igen. Sedan lägger man sig på soffan och gråter.

Vid sidan av denna skildring av hur skrivkrampen till sist utmynnat i skrivandet av ”en självbiografisk bok” introducerade Rydberg i

denna andra krönika föreställningen om sig själv som en kvinna med kärleksproblem. ”Det är det här med män”, skriver hon. De uteblivna framgångarna hos det motsatta könet var även ämnet för den krönika Rydberg publicerade i december.³ Här skildras ett av hennes många misslyckade raggingsförsök på nattklubben Gino.

I *Svensk Bokhandels* ”Vårboksnummer” som utkom vid årsskiftet 1996/1997, bekräftades officiellt att den självbiografi Rydberg omtalat under hösten, och som nu tituleras *Den högsta kasten*, faktiskt föreligger och kommer att publiceras på Albert Bonniers förlag i mars.⁴ I sin presentation av boken understryker förlaget särskilt dess självbiografiska karaktär. Den beskrivs som ”öppet självbiografisk”, en beskrivning som emellertid blir aningen tvetydig i och med att *Den högsta kasten* avslutningsvis med ett frågetecken karakteriseras som ”[e]n roman avklädd sin fiktiva dräkt – en autentisk berättelse?”

Nyheten om att Rydberg under våren skulle ge ut en extremt närstående och öppenjärtig självbiografisk bok, där hon inte enbart lämnar ut sig själv utan även andra kända kultur- och nöjespersonligheter, slog ned som en bomb i Kultursverige. *Den högsta kastens* officiella utgivningsdag var satt till den 14 mars. Men redan i slutet av januari började Rydberg höras och synas i alla upptänkliga mediala sammanhang, i radio, tv och tidningar. Det stora mediala förhandsintresset ledde i sin tur till att förlaget beslutade sig för att frångå det officiellt utsatta utgivningsdatumet.⁵ Redan i slutet av februari fanns *Den högsta kasten* att köpa i bokhandeln.

Efter hand började utgivningssituationen få karaktären av en medial kapploppning. När förlaget beslutat sig för att gå över den inom förlagsvärlden outtalade gränsen att inte släppa ut en bok på marknaden före officiellt utsatt utgivningsdag följde flertalet kulturredaktioner efter. Redan den 26 februari publicerades den första recensionen, och fram till den 14 mars publicerades totalt sju recensioner. För att hänga med kände sig alltså dagstidningar och kvällspress, men också radio och tv, mer eller mindre tvingade att överge den etablerade konventionen med förstadsrecensioner.⁶ Annars riskerade recensenten att förlora den privilegierade ställning som första medieringsinstans i förhållande till de presumtiva läsarna, som Tomas Forser, i sin studie av kritikens historia, framhåller att han eller hon har.⁷ Men denna privilegierade ställning var också redan i viss mån fräntagen recensenterna genom de intervjuer med Rydberg som publicerades under

den månad som det dröjde innan den första recensionen dök upp. Även om recensionerna som publicerades före den officiellt utsatta utgivningsdagen kan ses som ett första, mer kvalificerat bemötande införlivades de som en del av lanseringen av *Den högsta kasten*. ”Den kritiska texten [blev] ett supplement till den uppseendeväckande artikeln”, för att anknyta till Forsers beskrivning av hur litteraturkritiken på senare år tabloidiserats.⁸ Mottagandet, som fick sin kulmen den 14 mars, övergick så småningom i en intensiv, månadslång debatt.

Utgivningen av *Den högsta kasten* reser en rad intressanta frågor om hur Rydberg använde medierna, och hur medierna använde henne: Hur såg förhandspubliciteten ut mer specifikt? Vad var det man från mediernas sida intresserade sig för? Hur framställde man Rydberg och *Den högsta kasten*, och hur framställde Rydberg sig själv och sin nya bok? Hur förhöll sig recensenterna till Rydbergs föregivet öppet självbiografiska skildring? Vad tog man fasta på, och hur formulerades kritiken? Och vad handlade egentligen debatten om?

Det är kring dessa frågeställningar som jag valt att strukturera min framställning av vad man kan kalla mediehändelsen *Den högsta kasten*. Först riktar jag blicken mot förhandspubliciteten, för att därefter fokusera boken, och slutligen debatten och mottagandet. Det bör emellertid redan här poängteras att denna uppdelning är konstlad såtillvida att materialet egentligen inte på något enkelt sätt låter sig uppdelas och kategoriseras. Intervjuerna med Rydberg fortsatte även efter den officiella utgivningsdagen; recensionerna som publicerades före denna dag blev en del av förhandspubliciteten; debatten blev en förlängning av mottagandet och så vidare.

Förhandspubliciteten

Den 31 januari intervjuades Rydberg för första gången med anledning av *Den högsta kasten*. Intervjun ägde rum i radioprogrammet *Lobbyn* (P1). I ett samtal med kulturjournalisten Eva Beckman förde Rydberg bestämt fram sitt självbiografiska anspråk. *Den högsta kasten* är inte ens någon nyckelroman, påpekade hon: ”Här är alla nämnda och klämda, va. Inklusivt jag själv.” Resolut framhöll Rydberg att *Den högsta kasten* varken skall eller kan betraktas som en renodlad roman:

”Jag kallar ju det självbiografisk roman. Förlaget kallar det ingenting, finns ingen genrebeteckning.”

I intervjun med Beckman betonade Rydberg även att *Den högsta kasten* skall läsas som hennes subjektiva sanning. Svårigheten med att skriva självbiografiskt, menade hon samtidigt, har just varit att hålla sig till sanningen och inte börja fabulera: ”Sen är ju det andra att försöka dra sig till minnes vad som hände och så att säga försöka vara sanningsenlig i det. Att man inte börjar hitta på saker, det är det jag är bäst på.” För att förhindra det sistnämnda accentuerade Rydberg vikten av att nämna människor vid deras riktiga namn: ”Att ha namnen där gör det omöjligt för mig att börja fabulera.” Något paradoxalt, med tanke på det självbiografiska anspråket, påpekade hon dock att hennes syfte även varit att göra sin berättelse ”så spännande som möjligt”, vilket inneburit att hon själv måste ”fungera som romanfigur”.

I intervjun betonade Rydberg även att förlaget kan komma att ställas inför domstol på grund av hennes porträttering av advokaten Rolf, en av *Den högsta kastens* huvudkaraktärer. Hon underströk att han läst boken, och att det ryktats om att han hotat stämma förlaget.

Även i kulturprogrammet *Nike* (TV1), den 14 februari, framhöll Rydberg bestämt att *Den högsta kasten* uttrycker hennes personliga sanning. Hon inskärpte att den inneburit att hennes författarskap nu tagit en vändning mot två av de genrer som hon tidigare ”föraktat”: självbiografien och samtidsskildringen. Vidare framhävde Rydberg hur hon denna gång skoningslöst lagt sig själv i ”potten”, vilket, enligt henne, också gör berättelsen mindre moraliskt tvivelaktig. Men hon sade också att hon haft vissa moraliska betänkligheter med att skriva sanningen, då själva skrivandet i sig ofrånkomligen inneburit en utgallring av vad som hänt, sagts och så vidare.

Innehållsligt skiljer sig således *Nike*-programmet ytterst lite från Beckmans radiointervju. Formmässigt finns dock en betydande skillnad. I tv-programmet är intervjuinstansen bortredigerad, vilket förmedlar ett intryck av att Rydberg talar fritt ur hjärtat. I dess slutskede inträffar emellertid en drastisk förändring. En oidentifierbar speaker-röst börjar plötsligt ställa kritiska frågor om gestaltningen av advokaten Rolf. Frågor vilka Rydberg bemöter med att understryka den bild av sig själv som ett kvinnligt kärleksoffer som hon introducerat i krönikorna:

Det är hela tiden så att jag blir avvisad ända sedan jag är så här liten [gör gest med handen] av killar på olika sätt, va. Och jag menar någonstans så, Rolf blir någonstans droppen som får bägaren att rinna ur [sic], va. Han är ju egentligen en del av ett mönster.

Gestaltningen av Rolf väckte även stor uppståndelse i den intervju med Rydberg som publicerades i *Aftonbladet* samma dag som *Nike*-programmet sändes på tv.⁹ *Den högsta kasten* beskrivs här som ”en våldsam hämnd”, “[e]n bok där advokaten kläs av på 200 sidor – namngiven”. Det journalisten Jan Helin särskilt siktade in sig på var stämningshotet. Hans artikel inleds med en redogörelse för hur han ringt upp Rolf för en kommentar, dock utan resultat. I likhet med den anonyma speakerrösten i *Nike*-programmet, tar Helin till övervägande del tydligt Rolfs parti: ”I verkligheten sitter just nu en kille och svettas på grund av vad du gjort. Hur känns det?”

Rydberg, som, visar det sig, Helin också kontaktat, svor sig fri från allt moraliskt ansvar genom att åberopa sin ”konstnärliga frihet”. Men hon gled samtidigt mellan att framhålla *Den högsta kasten* som en självbiografi uttryckande sanningen å ena sidan, och att den skall läsas ”[s]om en god berättelse, god litteratur” å den andra. Denna dubbelhet bortsåg emellertid Helin fullständigt från i sin karakterisering av *Den högsta kasten*: ”Carina Rydberg lämnar ut sig själv totalt. Hon berättar om ett självmordsförsök. Om sina misslyckade försök till ett liv som innehåller något annat än krogen och sitt skrivande om krogen. Och hon berättar om advokaten.”

I en vidhängande nyhetsartikel återger Helin även hur han sökt upp Rydbergs förlag Albert Bonniers för en kommentar. Av artikeln att döma var han lika kritisk till förlagets agerande som till Rydbergs: ”Boken är en svartsjuk kvinnas hämnd på sin olyckliga kärlek. Är det rimligt att ett förlag ställer sig bakom det?”¹⁰

Dagen därpå, den 15 februari, publicerade också *Expressen* en intervju med Rydberg, signerad Cecilia Hagen.¹¹ Huvudsakligen upprepades och underströks vad som framkommit i tidigare intervjuer. Till exempel att Rydberg varken skrivit självbiografiskt eller om sin samtid förut. Den vacklande beskrivningen av *Den högsta kasten* som självbiografi och/eller roman återkom även den. Rydberg konstaterade själv att ”det viktiga” för henne varit ”att det är en bra historia som tål att berättas trots att den handlar om mig”, en beskrivning

som står i skarp kontrast till hur hon avslutningsvis betonade att ”hela detta arbete bottenar i en sorts längtan efter upprättelse. Och min allra största längtan, det är att få visa vem just jag är”.

Särskilt utmärkande för Hagens intervju är annars det stora utrymme Rydberg fick att kommentera sin syn på och upplevelse av författarrollen. Liksom i krönikorna från 1996 framkallade Rydberg bilden av en människa vars hela identitet är uppbyggd kring att vara författare. ”Jag är författare, skriva är det enda jag kan”, som hon formulerade det. Återigen kommenterade Rydberg även den moraliska aspekten av att vara författare. Författaren, resonerade hon, kan inte lastas moraliskt för vad hon skriver. Detsamma, fastslog hon, kan emellertid inte sägas gälla förlaget: ”En författare kan skriva vad hon eller han vill, men ett förlag kan inte publicera vad som helst.”

Den moraliska problematik som det självbiografiska skrivandet innebär var även ämnet för den diskussion om *Den högsta kasten* som fördes i *Rapport Morgon* (TV2), den 20 februari. Programmet påannonserades följdenligt: ”Vilken frihet får man egentligen ta sig i den konstnärliga frihetens namn?” Själv framhöll Rydberg att *Den högsta kasten* är en ”ren hämnd”, och hon presenterade den som en ”metaroman” om skrivandets vedermödor. Vid sidan av hämnden betonade Rydberg att hennes drivkraft varit att förevisa och odödliggöra en miljö hon en gång älskat. Hon berättade även att hon under skrivprocessen tillät sig en viss yttre censur vid sidan av en inre, att hon visat texten för folk i hennes närhet som fått ”tycka till”.

Även i detta sammanhang intog Rydberg positionen som kvinnligt kärleksoffer. Hon poängterade att *Den högsta kasten* ”framförallt” handlar om hennes misslyckande med att hitta ”en man och trygghet”, för att strax därefter problematisera det självbiografiska sanningsanspråk som denna beskrivning implicerar: “[J]ag har försökt att berätta denna historia som en roman, vilken som helst, gör helt enkelt en god historia av det, va”. Programledaren Marianne Rundström intresserade sig, i likhet med majoriteten av hennes journalistkollegor, emellertid mer för den moraliska problematiken angående skildringen av advokaten Rolf än för *Den högsta kasten* som konstnärlig text.

Göteborgs-Posten ägnade också *Den högsta kasten* och Rydberg utrymme den 20 februari.¹² Ryktet om ett stundande tryckfrihetsmål stod i centrum, och Rydbergs situation relaterades till hur Ing-Marie Eriksson, efter utgivningen av romanen *Märit* 1965, blev bötfälld för

att hon glömt fingera *ett* namn.¹³ Med detta facit i hand bedömde artikelförfattaren Zac O'Yeah "[r]isken för att Carina Rydbergs bok på samma sätt dras inför rätta" som "överhängande i och med att inga namn fingerats". Rydberg, som intervjuades, hävdade dock att risken för en fällande dom var mycket liten om det skulle bli aktuellt med en domstolsförhandling.

Som svar på O'Yeahs fråga om varför hon egentligen bestämde sig för att skriva den här boken framhöll Rydberg det kreativa limbo hon befunnit sig i sedan 1994: "Jag kunde inte skriva ett ord." Vidare upprepade hon ännu en gång att *Den högsta kasten* skall betraktas som en "sorts metaroman" om hennes misslyckade försök att bryta sig fri från författarrollen och etablera ett privatliv med de ingredienser som en "kvinna i hennes ålder vill ha: en man, stadigt förhållande, trygghet, gemenskap". Att det är hennes misslyckande med att leva som varit den bakomliggande orsaken till att hon skrivit *Den högsta kasten* var också något som Rydberg poängterade i anslutning till att hon återigen framhöll sin självbiografiska intention: "Det här är ett sätt för mig att visa vem jag är, ganska självutlämnande och rentav exhibitionistiskt."

Karakteriseringen av *Den högsta kasten* som en berättelse om hennes misslyckade försök att "finna kärleken och finna en man" kom Rydberg även tillbaka till i den intervju som i slutet av februari publicerades i tidskriften *Ny Litteratur*.¹⁴ Förutom att framhålla det självbiografiska anspråket betonade Rydberg här att hennes intention varit att göra "konst av livet". "Varför i all världen ska jag hitta på saker när livet faktiskt är så här och uppfyller många av de krav som man ställer på en berättelse", frågade hon sig.

Om *Den högsta kastens* tillkomstsituation anmärkte Rydberg att "[d]en här boken hade inte kunnat skrivas utan Prozac". Att skrivan- det av *Den högsta kasten* mer eller mindre framtvingsats av ekonomisk nödvändighet, kort sagt för att hon var i så desperat behov av pengar, var också något hon accentuerade, liksom att hon varit underställd en viss moralisk censur, som dock inte gällt i någon större utsträckning när hon skrivit om sig själv.¹⁵ Även en eventuell stämning togs upp till behandling: "Det är omöjligt att veta om jag blir stämd. Boken måste komma ut först. Men om jag blir stämd blir det en konsekvens. Jag kan inte säga att jag blir särskilt upprörd över det. Jag tycker snarare att det är bra. [---]. För att helt plötsligt blir livet verkligt."¹⁶

I slutet av februari publicerade *Månadsjournalen* en intervju med Rydberg, skriven av Per Svensson.¹⁷ Vad Rydberg underströk här var att *Den högsta kasten* skall betraktas som ”en hämnd”: ”Jag sticker ju inte under stol med att det finns vissa människor jag vill skada”. Liksom vid tidigare tillfällen sade hon sig samtidigt ha velat skriva ”en slags *sann roman*”, ”[i]ngen nyckelroman”. För i hennes ögon är den senare mer problematisk ur ”moralisk synvinkel” då ”[d]en ger författaren möjlighet att dölja sig bakom sin roll”.

Vidare fäste Rydberg uppmärksamhet på det karakteriseringsproblem som hon menar funnits på förlaget. Hon framhöll *Den högsta kasten* som en i sitt slag unik självbiografisk skildring, och detta först och främst på grund av dess tidsmässiga aktualitet:

Det har varit ett problem på förlaget att det egentligen inte finns några exempel på en bok av den här typen. Många har skrivit självbiografiska skildringar utan att fingera namn. Men det har varit långt senare, år efter det att händelserna har ägt rum. [---]. Här var det inte meningen att det skulle vara så. Helst hade jag velat ge ut boken under hösten, så att bläcket inte hunnit torka, blodet inte hunnit koagulera.¹⁸

I intervjun betonade Rydberg dessutom att *Den högsta kasten* inte ens på formella grunder kan definieras som en roman: ”[D]en lever inte upp till alla formella krav man kan ställa på en roman, det vill säga att alla trådar ska knytas ihop och alla karaktärer sitta ihop. Så fungerar inte verkligheten.” Rydberg poängterade även att *Den högsta kasten* är hennes ”berättelse om [sitt] totala misslyckande som kvinna. Jag må ju vara framgångsrik som författare. Men som kvinna är jag ett dåligt skämt. Jag lyckas inte med någonting som har med karlar att göra”.¹⁹

Den 27 och den 28 februari uppmärksammades Rydberg och *Den högsta kasten* stort i *Svenska Dagbladet*. MarieLouise Samuelsson, som vid denna tidpunkt uppenbarligen läst boken, tog direkt avstånd från den bild som fram till nu uppmålats i den mediala diskussionen av *Den högsta kasten*. Hennes artikel inleds med att hon bestämt avfärdar dess eventuella ”skvallervärde”, trots ”vad rykten och mediareporter [gjort] gällande”: ”Ingen kändis ’avslöjas’, inga så kallade pikanta detaljer finns. Vad läsaren tar del av är en sorglig historia om lusten att hämnas och om att leva ut den lusten.”²⁰ Samuelssons huvudsakliga ambition förefaller istället vara att placera boken i ett litteratur-

historiskt sammanhang. Rydberg och *Den högsta kasten* sätts i relation till den självbiografiska traditionens portalfigurer som Augustinus och Rousseau, och i en svensk kontext, Strindberg, Jan Myrdal och Kerstin Thorvall. När Rydberg själv kom till tals gav hon sina synpunkter på lanseringen av *Den högsta kasten* som en självbiografi: "[O]m den här boken lanserats som en fiktiv berättelse hade den inte alls fått samma uppmärksamhet. Det finns helt klart ett voyeuristiskt intresse, vilket jag själv också har". I linje med detta var det framförallt bilden av Rydberg som marknadsförfattare, som Samuelsson tog fasta på och förmedlade. Hon framhävde till exempel att Rydberg i deras samtal framhållit lanseringen av *Den högsta kasten* som skickligt "iscensatt".

Föreställningen om Rydberg som en författare som med *Den högsta kasten* fullkomligt underkastat sig marknadsekonomins lagar underströks även av Harry Amster, i en intervju i *Svenska Dagbladet* den 28 februari.²¹ "Mediauppmärksamheten är hon minst sagt nöjd med", påpekade Amster och överlämnade ordet till Rydberg: "Det är alltid bra att få uppmärksamhet även om det finns ett mått av absurditet kring det hela eftersom det handlar om mig och mitt eget liv. Nu ska jag sälja det här och blir plötsligt en näringsidkare istället för författare."

Rydberg underströk också föreställningen om sig själv som en outsider, som någon som varken passar in eller följer rådande trender: "Jag är en besatt person. Man skriver inte en sån här bok om man inte är lite galen."

I *Dagens Nyheter* den 2 mars tog också Anneli Jordahl särskilt fasta på bilden av Rydberg som marknadsförfattare.²² Trots att inte heller Jordahl riktigt vill kännas vid "pressens" beskrivning av *Den högsta kasten* "som en skandalbok med avslöjanden om kända människor på Stockholms innekrogar", förstärker hennes artikel ofrånkomligen bilden av en spektakulär lansering in i minsta detalj uttänkt av Rydberg själv. Den avslutas med att Jordahl låter Rydberg leverera följande replik: "Nu behöver jag bara TV:s kvällsnyheter. Sedan har jag täckt in vad jag ska".

I övrigt turnerade Jordahl mycket av det som cirkulerats i tidigare intervjuer, som *Den högsta kastens* "terapeutiska funktion"; att dess bakomliggande drivkraft varit Rydbergs "aggression", samt att Rydberg genom att inte fingera namnen också "fräntagit sig rätten att

fabricera.” Att utgivningen redan på manusstadiet föranlett en moralisk diskussion på förlaget var också något som Jordahl tog fasta på. Rydberg själv underströk att de inblandade fått läsa manuset, men att ”[i]ngen haft vetorätt”.

I likhet med Samuelsson ägnade Jordahl stort utrymme åt att sätta in Rydberg i ett självbiografiskt sammanhang. I artikeln tecknas en linje från 1970-talets kvinnliga bekännelseromaner, över 1980-talets ”postmoder[na] trend” där det ansågs som ”stillöst om författaren var synlig i sin text”, fram till 1990-talets slut då utgivningen av självbekännelser återigen blossat upp. Agneta Klingspor, Åsa Moberg, Louise Boije af Gennäs, Unni Drougge och Rydberg exemplifierar, i Jordahls ögon, denna senare kvinnliga självbekännelseboom.

Den 3 mars blev *Den högsta kasten* även ämnet för radions slagkepp i samhällsdebatten, *Studio Ett* (Pt). Diskussionen fördes återigen tillbaka till frågan om det är moraliskt försvarbart att som Rydberg hämnas genom litteraturen. Rydberg problematiserade i sammanhanget själv hämnden som motiv för skrivandet. Hon framhöll att hämnden, vid närmare eftertanke, bör betraktas som ett ”litterärt grepp” och inte, som hon tidigare understrukit, som en drivkraft för skrivandet av *Den högsta kasten*: ”[N]u när jag så att säga tänker tillbaka och ser min egen text så framstår [hämnden] mer och mer som ett litterärt grepp som jag då tycker fungerar.”

De två artiklar som i tid följde på *Studio Ett*-programmet gav en dubbeltydig bild av Rydberg, som å ena sidan en stark kvinna och å den andra som kärleksoffer. I *Aftonbladet* den 5 mars, under avdelningen ”Kvinna”, framhölls Rydberg av Monica Gunne som ett uttryck för en positiv, samtida trend bland kvinnor i allmänhet att slå tillbaka mot en förtryckande manlighet.²³ I *Dagens Nyheter*, på den Internationella kvinnodagen den 8 mars, framhävde radioproducenten Britt Edwall att Rydbergs skildring av ”mannens känslomässiga lättja” på pricken beskriver en negativ, generationsöverskridande erfarenhet av att vara kärleksmässigt förnekad som kvinna.²⁴

Även Magdalena Nordenson underbläste i sin intervju, publicerad i *Hallandsposten* den 11 mars, föreställningen om Rydberg som ett kvinnligt kärleksoffer.²⁵ Nordenson påtalade dock att Rydberg i deras samtal schizofrent pendlat mellan just rollen ”en i kärlek sårad kvinna” och författarrollen:

Vårt samtal är förbryllande. Vem talar jag med? En i kärlek sårad kvinna? En kallhamrad författare? Ena stunden är det som att sitta med en väninna som om och om igen tröskar igenom samma trassliga besvikelse: ”Och då sa han...”, ”och vad säger du om det här då!”, ”är det inte HEMSKT att göra så?”

Nästa stund ett annat ljud: Det som Graham Greene kallat ”det kalla klirret av is i varje författares hjärta”. Då är hon författaren som mycket väl vet vad författare gör och måste göra. Stjåla som en korp ur andras liv och hemligheter, suga musten ur sitt eget liv.

I övrigt inriktade sig Nordenson på den moraliska problematiken med det uttalade hämndmotivet. Rydberg själv framhöll att *Den högsta kasten* skall betraktas som ”en hämnd mot hela livet”. Hon poängterade dock att det viktiga för henne varit texten. Bli texten ”bra”, menade hon, är den moraliska problematiken att betrakta som överspelad: ”Det är klart att jag funderade när jag skrev: Är det möjligt? Bli det bra? Går det att ge ut? Men texten är det enda som betyder något. Att skriva bra är det enda sättet att klara sig ur den här situationen helskinnad.”

Den sista artikel som publicerades före den officiella utgivningsdagen den 14 mars var skriven av Rydberg själv. Den 12 mars bereddes hon plats i *Aftonbladet* under avdelningen ”Kvinna”.²⁶ Att Rydbergs artikel publicerades under just denna avdelning är i sig signifikativt för hur man från mediernas sida bedömde *Den högsta kastens* nyhetsvärde ur ett könsperspektiv: att den är skriven av en kvinna för kvinnor. Det var också framförallt kvinnliga journalister som fick uppdraget att intervjua Rydberg, eller som kände sig manande att på andra sätt kommentera utgivningen.

Såväl utifrån den visuella och grafiska formgivningen, som utifrån valet av rubrik och underrubriker, är det bilden av Rydberg som en moraliskt depraverad, hänsynslös, om än rädd författare till en självbiografisk bok, som uppenbarar sig i artikeln. Till ungefär hälften består den av en extrem närbild på Rydbergs ansikte, hennes blick iskallt riktad mot betraktaren. I bildens översta högra hörn återfinns följande textutdrag: ”Du talar med ett monster. Ingenting kan hindra mig från det här. Jag skriver vad jag vill”. Denna självsäkerhet motsägs dock av artikelns titel: ”Har de andra rätt? Har jag blivit galen?”

I texten berättar Rydberg om hur hon alltsedan arbetet med *Den högsta kasten* påbörjades 1995 känt ett starkt moraliskt tvivel – ett tvivel

som hon försökt dölja när folk varnat henne för att skriva en bok där alla är namngivna:

Det tvivel man själv känner inför projektet måste till varje pris döljas. [...] I hemlighet hyste jag emellertid mina egna tvivel. Är det moraliskt riktigt att skriva en sådan här bok? Och om man skriver den, går den att publicera? Det är tankar man till varje pris måste behålla för sig själv och agera som om det man gör är något fullständigt självklart. Varje ifrågasättande måste bemötas med den sortens oförståelse som får kritiken att framstå som infam.

Efter hand, skriver Rydberg, har också rädslan för att hon verkligen håller på att bli så ”galen” som alla säger att hon är blivit påtaglig. Och när boken ges ut, och ”[k]ritikerna skriver recensioner där ord som ’smärtsam’, ’gripande’ och ’fångslande’ återkommer gång på gång”, och hon bjuds på ”drinker” och får passera ”nattklubbssköer”, framhåller Rydberg att hon faktiskt verkligen måste ha varit galen, men att hon nu äntligen känner sig ”utskrivnen, rehabiliterad, accepterad”.

Den installering av sig själv som en författare med skriv- och relationsproblem som Rydberg inledde hösten 1996, och som man från mediernas sida medverkade till att bygga ut under de första månaderna 1997, fick således en slutpunkt inför utgivningen genom Rydbergs framställning av sig själv som en tillfälligt galen men till sist rehabiliterad självbiografiker.²⁷

Utmärkande för såväl Rydbergs avslutande artikel, som för förhandspubliciteten i stort, var det sätt på vilket hon problematiserade den förförståelse som recensenter och andra hade av boken innan den gavs ut. Med mediernas hjälp ställde Rydberg sig framför boken, och gjorde det mer eller mindre omöjligt för den samtida läsaren att ta ställning till *Den högsta kasten* utan att först ta ställning till hennes mediala medverkan – något som vi längre fram kommer att se i debatt- och recensionsmaterialet.

Men vad handlar då *Den högsta kasten* egentligen om? Vilka berättar Rydberg om, och vad berättar hon som motiverar att boken kom att väcka sådan uppståndelse? Var utspelar sig berättelsen? Och vilken position intar författaren och berättaren Rydberg i *Den högsta kasten* i förhållande till sin egen berättelse?

En berättelse om en kvinna och flera män – *Den högsta kasten*

Den högsta kasten är på många sätt en berättelse med männen i fokus. Men det är inte enbart advokaten Rolf som står i blickpunkten, vilket man skulle kunna förledas tro efter att ha tagit del av förhandspubliciteten. Snarare skildras Rolf som den siste i en rad av män som förnekar Rydberg i hennes sökande efter kärlek. Med undantag av att Rolf nämns i förbifarten i det inledande kapitlet är han dessutom frånvarande i den första delen av berättelsen. Utöver några tillbakablickande partier, i vilka glimtar av Rydbergs barndom och ungdomsår ges, utspelar sig denna del i Indien. Det som gestaltas är närmare bestämt hur Rydberg under en längre resa till Goa inleder en relation med filmregissören Kaizad, som, visar det sig, efter en tid förgriper sig på henne sexuellt genom att mot hennes vilja strunta i att använda kondom vid deras första samlag (s. 80). Denna sistnämnda dimension av berättelsen diskuterades inte alls i förhandsintervjuerna, vilket belyser hur provinsialt det mediala intresset var. Det indikerar också att man från mediernas sida inte ansåg skildringen av detta övergrepp som tillnärmelsevis lika upprörande som det moraliska övertramp Rydberg begått genom hennes namngivning av Rolf.

Utifrån *Den högsta kastens* övergripande konstruktion utgör berättelsen om Rydbergs relation till Kaizad bakgrunden till berättelsen om Rolf, som Rydberg skildrar att hon bekantar sig med på en av sina nattklubbsvistelser i Stockholm under 1995, och som hon efter hand, och något motvilligt, förälskar sig i. Trots att Rydbergs känslor är obesvarade, uppehåller sig den andra delen av *Den högsta kasten* vid hennes föreställningar om Rolfs kärleksbetygelser. I förälskelsens rus skildras hur hon tolkar den minsta antydning eller blick från hans sida positivt, som inbjudande. Men istället för att ta itu med verkligheten återges hur Rydberg in i det längsta väljer att blunda för den. Föreställningen om hur något är eller skall vara hindrar kort sagt henne från att se verkligheten som den är. Med jämna mellanrum poängteras uttryckligen det faktum att hon inte vill se, inte vill veta, vissa saker som kan spräcka den illusoriska bild som hon byggt upp (se ex.vis s. 342, 365). Detta speglar hur hon tidigare i berättelsen aktivt – och

synbarligen masochistiskt – intar den underordnades position istället för att bryta med Kaizad.

Både när det gäller Kaizad och Rolf kretsar *Den högsta kasten* kring självbedrägeriets och livslögnens tematik. Det som skildras är hur Rydberg i sina relationer till dessa män gång på gång går in i och försöker leva upp till den romantiskt färgade, kulturellt förankrade berättelsen om kvinnan som gör allt som står henne till buds för att kunna älska och bli älskad. Om Kaizad heter det till exempel att hon tilltalar honom som en kvinna ”som vill beveka, en älskande kvinnas ord. Jag spelar denna kvinna.” (s. 95) Men, som framkommer i meningen därpå, detta iklädande av en traditionstyngd kvinnoroll är långt ifrån positivt laddat, utan det innebär ofrånkomligen en identitetsförlust: ”Jag har förlorat mig själv.” (s. 95)

I likhet med Kaizad, som har en blick som Rydberg ”inte kan tyda” (s.76), framställs Rolf som ett mysterium, som ett tecken som pockar på att avkodas och dechiffreras. Redan under den första natten vid spelbordet på krogen PA & Co. väcks Rydbergs begär efter att få veta vem Rolf egentligen är: ”Åttiotal, tänker jag. Den här karln är åttiotal rakt igenom. Men åttiotalet har passerat. Var är han nu? Vem är han?” (s. 184) Men likväl är detta begär ett begär som, liksom när det gäller Kaizad, aldrig riktigt stillas. ”Jag känner inte den här mannen”, är ett återkommande tillkännagivande från Rydbergs sida (s. 289, 291, 377), samtidigt som hon kan påstå att han är så ”förutsägbar” (s. 293, 295). Efter hand som hon inser att Rolf egentligen aldrig varit intresserad av henne, i alla fall inte på ett känslomässigt plan, framställs han som fullständigt obegriplig: ”Omöjligt att begripa sig på advokatens betende. Fortfarande ett leende på läpparna när vi stöter ihop i dörren, fortfarande en hälsning jag aldrig besvarar” (s. 338).

I likhet med Rydbergs relation till Kaizad, som slutar med att han lämnar henne och reser vidare tillsammans med sin väninna Kristiania, slutar hennes relation till Rolf i katastrof, med vad som i *Den högsta kastens* slutskede sammanfattas med ordet ”Krig” (s. 322). Vid denna punkt i berättelsen har det emellertid framkommit att Rydberg allteftersom accepterat insikten om att hennes kärlek till Rolf inte är besvarad. Likväl poängteras nu att hon känner sig kränkt när han inte ens vill vara hennes vän och låna henne de femtusen kronor hon är i så desperat behov av. Just denna Rolfs handling, samt det faktum att han därefter aldrig hör av sig till Rydberg, skildras som den utlösande fak-

torn för hennes litterära hämnd, det vill säga skrivandet av *Den högsta kasten* (s. 319ff.). Detta även om denna hämnd i lika hög grad framstår som riktad mot Kaizad. Gentemot båda dessa män uppvisar Rydberg i slutet av berättelsen en oresonlig hämndlystnad. Med skrivandet av *Den högsta kasten* understryker hon att hon vill ta ifrån dem ”allt”, vilket innebär att ta kontroll över deras (livs)berättelser: ”Men han [Rolf] känner mig inte, tänker jag. Det är jag som känner honom. Och nu ska jag göra mitt bästa för att ta ifrån honom allt.” (s. 328); ”Tänker ta ifrån honom [Kaizad] allt nu, han ska inte få behålla något, inte ens sin religion.” (s. 353) I *Den högsta kasten* gestaltas härmed hur Rydberg i ett slag går från kvinnligt kodad passivitet till manligt kodad aggressivitet, från underordning till handling.

I lika hög grad som *Den högsta kasten* handlar om en kvinnas misslyckade förhållanden till män, handlar den om vad det innebär att i ett patriarkaliskt samhälle socialiseras in i rollen som ett subjekt i allmänhet, och som ett kvinnligt subjekt i synnerhet. För att parafrasera titeln på feministen Joan Rivièrs berömda uppsats framställs Rydbergs kvinnlighet genomgående ”som maskerad”.²⁸ Det som fokuseras är hur hon hela tiden måste anpassa sig genom att antingen förstärka eller försvaga sin kvinnlighet, och detta efter de förväntningar som impliceras av de kulturella sammanhang hon som kvinna befinner sig i, och som huvudsakligen är manligt betingade. Enligt berättelsen är hon inte heller särskilt åtråvärd som kvinna i männens ögon. Ett erkännande av att vara jämlik männen, och till och med överlägsen dem, får hon i egenskap av att vara en framgångsrik författare, eller, som i *Indiensbildningen*, i egenskap av västerlänning.

Även de kapitel som skildrar barn- och ungdomsåren kretsar kring frågor om rolltaganden. Man kan säga att Rydberg, i enlighet med psykoanalytisk praxis, förlägger ursprunget till sina relationsproblem i vuxenlivet till barndomen. Alltsedan barndomen framhålls att hon till följd av sin ”bristande attraktionskraft” (s. 20) blivit varse sin okunnighet ”i konsten att väcka kärlek hos en annan människa” (s. 21). Ändå är det den romantiska kärleken mellan man och kvinna som hon sökt sedan dess, vilket också medfört en genomgripande disciplinering av såväl kropp som känslor.

Att överhuvudtaget få uppmärksamhet, att bli sedd, att bli ”populär”, skildras i *Den högsta kasten* som något som Rydberg tidigt i livet inser innebär att göra sig till, att förställa sig. Detta är en insikt som

drabbar henne när hon och några jämnåriga tjejer i sjätte klass spelar upp en egenproducerad teaterpjäs. Så länge hon står på scen, så länge hon spelar en roll, framhåller Rydberg upplevelsen av en intensiv, lustfylld känsla av att vara bekräftad och uppmärksam, att vara ”utvald”. Men, skriver Rydberg, ”[e]fter teaterföreställningarna – utanför scenen – är jag återigen densamma. Det är som när en förtrollning bryts. Sminket tvättas bort. Min stamning kommer tillbaka. Jag byter om till mina vanliga kläder: jeansen som aldrig vill sitta lika bra på mig som på de andra flickorna, trots att det är samma märke.” (s. 26)

Liksom i detta citat är den position som Rydberg skriver fram åt sig själv i *Den högsta kasten* framförallt utanförskapets position, en position som för övrigt är vanligt förekommande i den självbiografiska traditionen.²⁹ Berättelsen om uppväxttiden handlar i hög grad om att hon i olika sammanhang förpassas antingen till periferin, som när det gäller hur hon i förhållande till lekkamrater alltid får agera tredje hjulet, eller hur hon helt stängs ute från gemenskapen, som i skolan. Till stor del beskrivs utanförskapet som ofrivilligt. Det spelar ingen roll vad hon tar sig till, framhåller Rydberg, hon upplever sig ändå som fullständigt stigmatiserad: ”Jag försöker medvetet låta bli att väcka löje. Det är naturligtvis omöjligt. Jag är utvald, jag är annorlunda, jag tillhör en annan kast.” (s. 27) Barndomens utanförskap speglas likaså i gestaltningen av det främlingskap som Rydberg omsider upplever på PA & Co. när hon inser att hon varken i egenkap av kvinna kan bli männens jämlike, eller på grund av sin förorts- och arbetarklassbakgrund kan axla den roll av förmögen societet som denna plats representerar, utan att fullständigt tappa bort vem hon är: ”En kameleont. Ett bedrägeri. Jag hör inte hit. Jag har aldrig gjort det.” (s. 317)

Men främlings- och utanförskapet framställs i *Den högsta kasten* också som i hög grad självvalt, eller rättare sagt, detta är den bild av sig själv som Rydberg uttryckligen framhåller att hon som vuxen kan försona sig med. I en passage som skildrar barndomen beskrivs till exempel hur hon i andra klass frivilligt stiger ur matsalskön för att föra samman sin bästis Anette med den nyinflyttade Sofi, som en gång varit Anettes granne:

”Säg något då”, uppmanade jag Anette.

”Nej, jag vågar inte. Hon känner inte igen mig.”

Det var dags nu. Jag tog ett steg ut ur ledet. (Det var så jag skulle tänka på det efteråt, det skulle bli den bild av mig själv jag fortfarande tycker är mest giltig: Hur jag stiger ut ur ledet.) (s. 24)

Bilden av en person som vägrar inordna sig, som strävar efter att vara radikalt annorlunda, framkommer även i den beskrivning Rydberg ger av sig själv som vuxen. Nu skildras hur utanförskapet blivit en så integrerad del av hennes identitet att hon vid sidan av en önskan om gemenskap och tillhörighet medvetet eftersträvar det. Som hon påpekar vid ett tillfälle kan sökandet efter att nå det onåbara – exempelvis som i detta fall att som västerlänning bli hindu – betraktas som ”ett symptom på [hennes] drift att i alla avseenden vara avvikande” (s. 142).

Som ett led i strävan efter att avvika, för att på så sätt bli sedd och uppmärksammas, framstår också slutligen Rydbergs beslut att skriva *Den högsta kasten*. Liksom när det gäller barndomens teaterpjäser beskrivs på nytt hur Rydberg ställer sig på scen, hur hon ikläder sig författarrollen, vilket samtidigt innebär att hon avkläder sig rollen som kvinna. Nu är det emellertid uppmärksamheten i sig Rydberg framhåller att hon eftertraktar. Det spelar ingen roll om den är positivt eller negativt betingad, om hon på köpet blir populär eller impopulär. Själv karakteriserar hon sig i ett samtal med vännen Abbe Bonnier som ett ”monster” (s. 362), vilket för tankarna till hur de feministiska litteraturforskarna Sandra M. Gilbert och Susan Gubar i *The Madwoman in the Attic* (1979) beskriver den dubbelhet en litterärt förhållande tradition med manliga, patriarkala förtecken ställt den kvinnliga författaren inför.³⁰ För att alls kunna skriva och erhålla auktoritet, menar Gilbert och Gubar, har den kvinnliga författaren i sina texter traditionellt varit tvungen att förhålla och anpassa sig till en manlig estetik där kvinnan skildrats antingen i rollen som ängel eller monster. Vad Gilbert och Gubar, som främst undersöker hur 1800-talets kvinnliga författare handskades med denna problematik, särskilt lyfter fram är den palimpsestiska, skiktade karaktär som de menar utmärker kvinnors texter. På textens yta visar de hur de kvinnliga författarna framhåller ängeln medan monstret hela tiden lurar i bakgrunden, för att då och då skymta fram. Trots att Rydberg skriver mer än hundra år senare än de kvinnliga författare Gilbert och Gubar huvudsakligen diskuterar, är det uppenbart att hon i *Den högsta kasten* är inbegripen i en liknande dubbel problematik vad gäller bilden av

kvinnan som ängel och/eller monster. Vad som är särskilt intressant i ljuset av Gilbert och Gubars resonemang är dock att Rydberg avslutningsvis lyfter fram monstret, och detta efter att tidigare i berättelsen, i skildringen av sig själv som kärleksoffer, beskrivit hur hon försökt anpassa sig till föreställningen om kvinnan som passiviserad ängel. I slutet av berättelsen skildras hur Rydberg i egenskap av hämndgirig kvinna självmant intar det kvinnliga monstrets plats, liksom vi för övrigt sett att hon gjorde i artikeln som publicerades i *Aftonbladet* två dagar före *Den högsta kastens* officiella utgivningsdag. Kan man inte bli älskad eller beundrad, kan man, som Rydberg skriver med en anspelning på Hjalmar Söderberg, åtminstone bli fruktad (s. 338).

Om *Den högsta kasten* på ett innehållsligt plan skildrar hur Rydberg genom att skriva sitt liv till sist placerar sig i en utanförposition, innebär själva skrivandet av boken emellertid att hon, liksom när det gäller självbiografiska berättelser i allmänhet, ställer jaget i centrum. Den problematik som det senare innebär för kvinnor har alltmer kommit att uppmärksammas i de senaste decenniernas feministiska självbiografiforskning. Som Leigh Gilmore visar i *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (1994) har kvinnor genom historien tvingats skriva sina liv utifrån en dubbel position, vilket, konstaterar hon, även gäller för samtidens kvinnor.³¹ De måste förhålla sig till kulturella och diskursiva praktiker som auktoriserar manliga självrepresentationer som Sanning, och av-auktoriserar kvinnliga som Lögn. Eftersom kvinnor på detta sätt redan från början placeras i marginalen, och det självbiografiska skrivandet i sig innebär att de måste ställa sig i centrum, på scen för den patriarkaliska diskursen att beskåda och bedöma, blir, betonar Gilmore, också frågan om hur kvinnor tillskansar sig auktoritet av särskild betydelse. Vad Gilmore undersöker är således hur kvinnliga författare i sina självbiografiska berättelser förhandlar med de sanningslegitimerande diskurserna. En central fråga som *Den högsta kasten* aktualiserar är hur Rydberg auktoriserar sin berättelse, hur hon tar ordet i syfte att berätta vad som presenteras som sanningen om hennes liv.

Osäkerhetsstrategier

Omslaget till *Den högsta kasten* täcks av ett fotografi som föreställer Carina Rydberg sittandes vid en bardisk. Hennes blick är fäst vid en

punkt utanför bilden. Hon röker och framför sig har hon en konjaks-kupa, en kopp kaffe och ett askfat. I bakgrunden syns stolar pryddligt uppställda på några bord, vilket tillsammans med morgonljuset ger vid handen att baren i fråga är stängd. Fotografiet är taget snett från sidan. Intrycket som förmedlas är att betraktaren iakttar Rydberg i smyg. Fotografiet har närmast karaktären av att vara en bild tagen av en dold övervakningskamera. Detta, tillsammans med anspråket på autenticitet, framhävs ytterligare av den grovkorniga bildkvalitén. Sammantaget accentueras det faktum som generellt tillskrivits fotografiet: att det är, och skall betraktas som, oförmedlad verklighet. Som Linda Haverty Rugg konstaterar, i *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography* (1997), har fotografiet "[s]ince its invention [...] been understood as *truer* than other representative images; photographs serve as scientific and juridical evidence that, as [Roland] Barthes puts it, '*the thing has been there*'".³²

Såväl denna omslagsbild som baksidestexten positionerar *Den högsta kasten* som självbiografisk. Med narratologen Gérard Genettes terminologi fungerar de, jämte exempelvis intervjuer med författaren, som *paratexter*, som trösklar in i verket, som ger riktlinjer för hur det skall läsas.³³ Eftersom *Den högsta kasten* i övrigt saknar genrebeteckning får omslagsfotografiet funktionen av att skapa och bygga upp en förväntan om att vad som komma skall – det vill säga boken *Den högsta kasten* – bör betraktas som oförmedlad verklighet. Fotografiet fungerar som en självbiografisk genremarkör. En liknande strategi var, som Maria Jönsson påpekar, vanlig inom 1970-talets bekännelselitteratur. Närbilder på i första hand kvinnliga författares ansikten – som Suzanne Brøgger, Kerstin Thorvall och Agneta Klingspor – förekom ofta på omslagen. Därmed förstärktes, enligt Jönsson, det intryck av intimitet, öppenhet och uppriktighet som förlagen ville skapa kring dessa böcker.³⁴ Men till skillnad från det fotografi som pryder omslaget till *Den högsta kasten* riktades författarens blick på 1970-talet i regel direkt mot läsaren, vilket, menar Jönsson, skapade ett uppfordrande tilltal.³⁵

Snarare än att vara uppfordrande anspelar fotografiet i Rydbergs fall på spänningen mellan privat och offentligt: att betraktaren bevittnar något som han eller hon inte skall bevittna, och framförallt, att själva bevittnandet sker i hemlighet. Därigenom knyts *Den högsta kasten* ännu hårdare till en självbiografisk bekännelseretorik som utlo-

var avslöjanden och blottlägganden av det mest privata. Detta parallellt med att den voyeuristiska position läsaren vanligtvis intar visavi den självbiografiska berättelsen görs explicit.

Avslöjandets och blottläggandets retorik kommer på ett liknande sätt till uttryck i *Den högsta kastens* baksidestext. Med röd text mot svart bakgrund, som vore texten skriven i blod, inleds den med följande ord:

En sådan här bok har du aldrig läst förut. Ingen har vågat skriva den.

Det är en öppet självbiografisk berättelse om passion och svek, besatthet och skam, makt och maktlöshet. När du har börjat läsa är du fast, du kan inte lägga den ifrån dig.

Den högsta kasten är den sortens bok som brukar komma ut tjugo år efteråt, när känslorna hunnit lägga sig. Men Carina Rydbergs bok handlar om Stockholm här och nu.

Omedelbart understryks alltså *Den högsta kastens* självbiografiska karaktär. Ordet ”vågat” får här en dubbel funktion. Dels att betona att det handlar om det riskfyllda företaget att uppriktigt avslöja det mest privata och skambelagda; dels att positionera boken som en unik självbiografi olik alla andra böcker i genren.

Att det i *Den högsta kasten* är frågan om liv och inte dikt framhävs ytterligare i baksidestexten genom de starkt känsloladdade orden ”passion”, ”svek”, ”besatthet”, ”skam” och ”makt”. Alla pekar de mot en vilja att utan omsvep berätta sanningen så utlämnande som möjligt, det vill säga det som för Rydberg både är positivt och negativt, vilket också accentueras i baksidestextens avslutning: ”Det är inte riskfritt att skriva, och Carina Rydberg skonar ingen, allra minst sig själv.”

En annan aspekt som apostroferas i baksidestexten, och som stärker autenticitets- och uppriktighetsanspråket, är bokens aktualitet. *Den högsta kasten* beskrivs som skriven av ett jag som i skrivprocessen tidsmässigt befunnit sig mycket nära händelserna som skildras, och dessutom i ett känslotillstånd där begrepp som självrensning och eftertanke inte existerat. Boken är, vilket understryks, skriven ”här och nu” och inte ”tjugo år efteråt, när känslorna hunnit lägga sig”.

Även baksidestextens du-tilltal kan betraktas som led i strategin att positionera *Den högsta kasten* som självbiografisk och Rydberg som självbiografiker. Härigenom upprättas den dialogiska situation

som ansetts särskilt utmärkande för självbiografiska texter där ett jag i förtrolighet riktar sig till ett du.³⁶ Men du-tilltalet fungerar också synliggörande på en kommersiell bokmarknad: ”När du har börjat läsa är du fast, du kan inte lägga den ifrån dig.”

Sammanfattningsvis definierar såväl omslag som baksidestext *Den högsta kasten* som en självbiografisk berättelse. Utifrån 1970-talets bekännelselitteraturs horisont är det intressant att detta sker i näst-intill total avsaknad av urskuldande, apologetiska drag. Som Jönsson framhåller försökte de kvinnliga bekännelseförfattarna på 1970-talet på olika sätt, och framförallt i baksidestexten, formulera ett apologetiskt försvar för boken i fråga genom att motivera dess existensberättigande.³⁷

I baksidestextens avslutning betonas dock att *Den högsta kasten* inte enbart är en privat uppgörelse med det egna jaget. Rydberg framhålls här som en ”sedeskildrare” i en stark svensk”, och det bör tilläggas höglitterär, manlig tradition, ”med rötter hos August Strindberg och Hjalmar Söderberg”. Ett påpekande vilket kan läsas som ett rättfärdigande, som ett försök att på förhand undfly en bedömning av *Den högsta kasten* som en upprepning av exempelvis 1970-talets lågt ansedda kvinnliga bekännelse.³⁸

Berättarstruktur och berättarpositionering

I likhet med en traditionell självbiografi är *Den högsta kasten* retrospektivt berättad. Den utgörs till största delen av den skrivande Rydbergs tillbakablickande jagberättelse, i vilken hon själv agerar som en karaktär. Detta förhållande döljs emellertid skickligt genom att *Den högsta kasten* genomgående är skriven i presens och inte i imperfekt, vilket skapar en illusion av att den är berättad i ett pågående, utsträckt nu. Nukänslan förstärks också genom det överflöd av tidsmarkören ”nu” som florerar i berättelsen. Likt en film tycks berättelsen spelas upp inför läsarens ögon.

Den starka accentueringen av nuet till trots är *Den högsta kasten* emellertid retrospektiv. Den är explicit formulerad utifrån ett skrivandets nu, det vill säga utifrån den tidpunkt då den skrivs ned, och handlar om ett då. Enligt de tidsangivelser som ges kan nu-planet avgränsas till perioden mellan oktober 1995 och juni 1996. Historiens tidsmässiga omfång är emellertid längre, och i relation till nu-planet

pekar den såväl bakåt som framåt. Det senare genom att berättelsen sträcker sig bortom vad som i *Den högsta kasten* beskrivs som dess egentliga slutpunkt, närmare bestämt fram till december 1996 då det skildras att Rydberg lagt sista handen vid det manuskript som ligger till grund för den bok som läsaren just är i färd med att sluta läsa. Detta skall emellertid inte förstås som att *Den högsta kasten* är berättad enligt någon enkelt sammanfattbar kronologisk räckta, från då till nu. Både form- och innehållsmässigt är dåtid och nutid intimt sammanlänkade, och det är svårt att avgränsa dessa tidsskikt från varandra. Om berättelsen genomgående framstår som formulerad i ett pågående nu, så är det förflutna likafullt allestädes närvarande.

Som vi sett Rydberg själv påpeka i förhandsintervjuerna, och som redan antytts i beskrivningen av *Den högsta kastens* struktur, är berättelsen i högsta grad metafiktiv. Det vill säga den handlar om sin egen tillblivelse och det på ett sätt som problematiserar gränsen mellan fiktion och verklighet.³⁹ Noga besedd blir den mer och mer metafiktiv ju längre berättelsen framskrider. Successivt närmar sig berättelseplanen varandra, till den punkt då berättad tid blir berättandets tid. Detta sammanfall inträffar när Rydberg påbörjar skrivandet av vad som föreligger som den text läsaren fram till denna tidpunkt har läst – det vill säga *Den högsta kasten*. Men inte nog med detta. I och med Rydbergs tidigare skildrade medienärvaro sprängs också bokens ramar; den upphör att vara en konstnärligt avgränsad, autonom artefakt. Där *Den högsta kasten* slutar tar Rydbergs uppträdande i medierna vid.

Det säger sig självt att en självbiografisk berättare inte kan över-skrida sitt begränsade jagperspektiv utan att förlora i trovärdighet och mista, eller åtminstone försvaga, sin auktoritet som sanningssägare. I strikt narratologisk mening kan en självbiografisk berättare liknas vid vad Genette kallar en autodiegetisk berättare, det vill säga en berättare som är huvudperson i sin egen berättelse.⁴⁰ Detta innebär att en berättare i en självbiografisk framställning bör kunna motivera information som ges om situationer och/eller händelser som han eller hon inte deltagit i personligen. Endast på så vis kan ett självbiografiskt sanningsanspråk upprätthållas.

Ett exempel på hur Rydberg i *Den högsta kasten* upprättar men även problematiserar sin auktoritet som självbiografisk berättare är hur hon som karaktär i berättelsen vid upprepade tillfällen intar lyssnarens och berättarens position. Detta blir tydligt redan i *Den högsta kastens* inle-

dande kapitel, i beskrivningen av ett av hennes besök på stamkrogen PA & Co. som just stängt för natten. Ibland, skriver Rydberg, börjar Petra, bartendern som hon ännu inte riktigt känner, anförtro henne diverse hemligheter om krogens stamgäster. Så även denna natt:

Det händer att jag och Petra blir ensamma här efter stängningsdags. Hon håller upp whisky och starköl i små glas och så berättar hon allt det där man inte får berätta: *Gästernas privatliv är ju deras ensak och ingenting vi i personalen ska föra vidare.* [---]

Ja, jag sitter där och lyssnar till Petras hemligheter och inte sällan anförtro jag henne några av mina egna – man måste lämna något i utbyte, man måste ge sveket ett spelrum. Du får absolut inte föra detta vidare, säger Petra och jag försäkrar att det hon säger kommer att stanna mellan oss men det är underförstått att mitt löfte är giltigt bara så länge hon inte förräder mig: ett förräderi vore gnistan som tände stubinträden och det har alltid varit min tro att det band som knyts mellan människor är just en stubintråd och inte något man drar ut ifrån ett garnnystan. (s. 10f.)

Denna passage fungerar som en metakommentar till *Den högsta kasten* som helhet. I mångt och mycket drivs texten narrativt framåt genom att som här utlova utlämnandet av det mest privata och hemliga, kort sagt, det som inte får berättas, än mindre uttalas. I lika hög grad som att vara en integrerad del av berättelsen illustrerar passagen hur läsaren lockas med ett skandalbetonat bete som signalerar att det i det följande kommer att avslöjas hemligheter; att förtroenden hämndlystet kommer att svikas. På samma sätt kan också den kursiverade uppmaning som formulerats en knapp sida tidigare förstås: ”*Kom närmare nu så ska jag berätta om allt det jag aldrig vågat göra, allt jag knappt ens vågat tänka på. Kom närmare nu. Kom.*” (s. 10) I berättelsens kontext förefaller denna uppmaning som riktad till Petra. Men den utgör också en av textens tydligaste självbespeglade läsanvisningar. Vad båda dessa passager exemplifierar är alltså hur ett intimiserande tilltal etableras redan i *Den högsta kastens* inledande kapitel. Precis som i baksidestexten formuleras ett löfte om att tabun kommer att överskridas, att Rydberg i det som komma skall vågar berätta det som hon inte haft mod att berätta för någon förut.

Inom berättelsens ram kan passagerna även betraktas som de första formuleringarna av *Den högsta kastens* urscen: utbytet av berättelser som egentligen inte får berättas. Detta är en scen som återkommer

gång på gång, med viss variation. Ibland är det, som när det gäller Petra, frågan om ett berättelseutbyte mellan Rydberg och någon i förhållande till henne mer eller mindre bekant person. Ibland mellan Rydberg och totala främlingar, som i Indienskildringen där hon vid ett tillfälle först berättar om hur hon lyssnar till den indisk-engelska Minas ”hemligheter”, för att sedan i utbyte berätta om sin destruktiva relation med Kaizad (s. 150). Eller som i beskrivningen av hur hon involverar sig i ett förtroligt samtal med en främmande kvinna när hon i Indien besöker filmregissören Shekhar Kapurs kontor, även denna gång om Kaizad (s. 158f).⁴¹ Hela tiden sker dessa utbyten under förespegligen att hemligheterna som hon får berättade för sig inte skall föras vidare, eller som det heter vid ett tillfälle: ”*det här är mellan dig och mig bara mellan oss, och jag försäkrar att jag inte tänker föra något vidare*” (s. 179).

I egentlig mening är det inte några ömsesidiga, demokratiska utbyten av berättelser som skildras. Företrädesvis placerar sig Rydberg i dessa sammanhang enbart i lyssnarens position. Även om hon själv framhåller att också hon berättar och avslöjar sina hemligheter, så delges inte läsaren dem i någon större utsträckning. De förblir just förborgade hemligheter. Med Peter Brooks terminologi skulle man kunna säga att Rydberg i *Den högsta kasten* bygger upp ett narrativt begär genom att utlova att hon kommer att lämna ut sig själv. Men så fort det bränner till på riktigt tar berättelsen en omväg, och övergår till att handla om någonting helt annat.⁴²

Detta framgår också, om än i mindre hög grad, i återgivningen av de berättelser Rydberg säger sig ha lyssnat till. Ett exempel är när Rydberg, efter att ha poängterat att Mina berättar sin innersta hemlighet för henne, en hemlighet som inte ens Minas pojkvän vet om, väljer att avstå från att förmedla denna berättelse vidare till läsaren (s. 150). Således impliceras att hon döljer något och att hon inte är så sanningsenligt öppen hjärtig som hon vill ge sken av. Rydberg framstår härmed som lojal mot Mina, men också som en berättare som lämnar läsaren osäker på den uppriktighet som hon annars gör så stort nummer av.

Positionen som lyssnare försvagar alltså Rydbergs självbiografiska berättarauktoritet som sanningsägare. Men lyssnarpositionen förstärker också denna auktoritet. Genom att skildra hur vissa saker berättas för henne som hon annars aldrig skulle ha haft direkt

kännedom om, undviker Rydberg att överskrida det självbiografiska, begränsade jagperspektivet. Utifrån denna synvinkel förefaller användningen av dialog, eller närmare bestämt vad Genette benämner ”reported speech” (som minst sagt är högfrekvent förekommande i *Den högsta kasten*), som allt annat än en slump. Genette ser ”reported speech”, det vill säga citerat tal, som den mest mimetiska formen av berättande genom vilken berättaren ”pretends literally to give the floor to his character”.⁴³ De människor som Rydberg berättar att hon möter får genom detta berättartekniska grepp själva ge röst åt sina berättelser, eller detta är rättare sagt den illusion som skapas. Berättelserna Rydberg säger sig lyssna till har också ofta som funktion att intyga sannfärdigheten i hennes egen berättelse. Den självbiografiska berättarauktoriteten förblir därmed i hög grad intakt. Dessutom placerar hon sig i en oskuldsfull position. Hennes roll är i huvudsak att vara en berättelseförmedlare, och inte, som i följande passage i vilken Abbe utgjuter sig över sin vän Rolf, den som förtalar eller går bakom andras ryggar:

”Det du vill ha kan han inte ge dig. Han är inte kapabel till det. Roffe är en sån där som vill vara med i dom viktiga sammanhangen, så stort och tjustigt som möjligt ska det vara, förstår du vad jag menar? Han är inte riktigt äkta. Han sitter inte ihop. Jag kan begripa vad en kvinna ser hos honom, för han är intelligent och spännande, men det är som att se ett ansikte reflekteras i ett prisma, man tittar på honom ur en vinkel: Jaha, ser han ut så, och så vrider man på kuben lite grand: Åh fan, såg han ut så? Så är Roffe. Han är trasig. Jag vågar inte tänka på vad som ligger gömt i hans garderob men vad det än är, så ska det putsas och dammas och vädras och det ska ta mig fan göras varje dag. [—].” (s. 253)

Narrativt identitetsarbete

I *Den högsta kasten* ägnas mycket utrymme åt att skildra hur Rydberg blir till ett skrivande subjekt. Särskilt betonas att det var genom dagboksskrivandet som hon initierades i skrivandets värld (s. 27f.), och att *Den högsta kasten* bör betraktas som ett återupptagande av detta: ”När jag nu skriver detta, är det första gången jag skriver om mig själv sedan jag slutade med mina dagboksanteckningar någon gång i ton-

ären.” (s. 31) Mot bakgrund av den självbiografiska auktorisering som vi tidigare sett exempel på, är kopplingen som dessa ord upprättat mellan *Den högsta kasten* och dagboksgenren intressant. I allmänhet har dagboken betraktats, och betraktas fortfarande, som oredigerad, icke-tillrättalagd verklighet, en omständighet som dessutom gjort att den ansetts ännu litet mer uppriktig och privat utlämnande än självbiografin. Dagboken brukar, som Lisbeth Larsson skriver, karakteriseras som ”riktad inåt, inte utåt”, och ”[t]ill skillnad från självbiografin, som den regelbundet jämförs med, där författaren beskriver sitt liv och sitt jag ur historiskt perspektiv och med tanke på en läsande publik, beskrivs dagboken som en direkt utlöpare av nuet, spontant formulerad i stundens upprördhet, avsiktslös och utan annan adressat än det egna jaget”.⁴⁴ Genom att *Den högsta kasten* knyts till dagboksgenren understryks således den självbiografiska auktoriseringen.

Att även dagboken är redigerad och tillrättalagd i efterhand, att den är styrd av vissa motiv och intentioner, att den är riktad till en publik, är emellertid lika självklart som att självbiografin är det.⁴⁵ Dagboks-skrivandets starka sannings- och autenticitetsanspråk, som *Den högsta kasten* alltså vilar på, är också någonting som problematiseras i berättelsen. Särskilt tydligt är detta i skildringen av hur Rydberg vid ett tillfälle under barndomen försöker beskriva sin upplevelse av utanförskap i dagbokens form, men misslyckas. Utanförskapet grundar sig här mer specifikt i att Rydberg under ”roliga timmen” blivit förnedrad och bortvald av en kille i sin klass när de lekt Ryska Posten:

Det dröjde några dagar innan jag kom mig för att skriva om den [Ryska Posten-episoden] i min dagbok och när jag till slut gjorde det, beskrev jag det hela på ett lätt sarkastiskt sätt, som om det egentligen inte berörde mig särskilt mycket. Det var första gången jag blev medveten om att vissa saker var svåra, rent av omöjliga att skriva om, och när jag läste anteckningarna jag gjort, visste jag att jag hade ljugit men jag förmådde inte göra något åt det. (s. 30f.)

Att verkligheten ibland är för smärtsam att hantera utan att i berättelsen om den tillgripa förvrängningar, förskönande omskrivningar, eller andra försvarsmekanismer, är också ett dilemma som Rydberg fortsättningsvis uppehåller sig vid. Alla de här beskrivna strategierna modifierar det självbiografiska anspråket och problematiserar framställningens övergripande referentiella status.

I beskrivningen av hur Rydberg försöker formulera sin berättelse om Kaizad för Kapur påpekas exempelvis att hon inte känner sig helt bekväm med att berätta ”allt”, vilket gör att hennes ”historia blir mer osammanhängande än [hon] vill ha den” (s. 163). Vidare betonas att detta ”är en historia som det kommer att ta tid för [henne] att berätta”, att hon måste träna sig för att överhuvudtaget kunna artikulera den, men att hon efterhand ”kommer att återge förloppet bättre och bättre för varje gång och alla kommer att lyssna till [henne]. *Vilken otrolig historia, Carina. Du måste skriva den.*” (s. 163)

Vad som skildras här exemplifierar ett narrativt identitetsarbete som ofrånkomligen innebär övning, och en i tid utsträckt bearbetningsprocess, som inte nödvändigtvis har så mycket med någon enkelt verifierbar sanning att göra. Det som betonas är att identitet och formuleringen av sanningen om livet innebär ett görande, ett skapande, som till stor del är avhängigt kontexten i fråga. Hur man berättar sin historia, och vad man berättar, beror kort sagt på vem man berättar den för. Dessa aspekter åskådliggörs också lite senare i berättelsen, i skildringen av hur Rydberg berättar om Indienvistelsen för vännen Daniel Bergman. Nu betonas dock att hon inte döljer något, utan tvärtom berättar allt in i minsta detalj:

Jag berättar min historia. Jag ser till att berätta den så bra som möjligt. Det är viktigt för mig att bli förstådd, att göra historien begriplig för någon annan än mig själv. Därför får jag inte utelämna några detaljer, hur intima de än är, för enda sättet att bli begriplig, är att vara skamlös. (s. 174f.)

Det narrativa identitetsarbete som gestaltas i *Den högsta kasten* överensstämmer i stort med hur sociologen Anthony Giddens karakteriserar individens identitetsskapande som en reflexiv process. Med detta avser han att identitet i vad han kallar det senmoderna samhället har blivit liktydigt med att personen i fråga ”håll[er] i gång en specifik berättelse”.⁴⁶ Men i *Den högsta kasten* handlar det inte bara om ett ständigt fortgående, narrativt projekt, utan, vilket framgår i citatet ovan, i lika hög grad om att göra intryck på andra, att berätta ”bra” för att folk överhuvudtaget skall lyssna. Det affektskapande – det ”intima” och ”skamlös[a]” – betonas också som det enda sättet för att upprätta en uppriktig kommunikation med andra människor. Återigen speglas hur Rydberg försöker etablera en kommunikation med *Den*

högsta kastens läsare genom att locka med det skandalösa och intima. Härigenom öppnar *Den högsta kasten* också upp mot det samtida, kulturella rum den är skriven i, och då särskilt mot förståelsen av det 'sant verkliga' som det abjektala och motbjudande, det traumatiska, som hos läsaren eller tittaren, skapar starkt känslofyllda reaktioner. Att Rydberg så starkt markerar att *Den högsta kasten* är en hämnd och en våldshandling pekar ytterligare i denna riktning, och kan läsas som försök att framkalla affekt, och i sin tur få berättelsen att framstå som desto mer verklig.⁴⁷

Även fortsättningsvis i *Den högsta kasten* understryks Indienhistoriens identitetsskapande betydelse för Rydberg. Det beskrivs att hon berättar den för Abbe, och detta trots att hon poängterar att denna historia egentligen är alltför intim för att delge honom: "Jag börjar berätta Indienhistorien för honom. Jag utlämnar inga detaljer." (s. 210) Därefter skildras hur ryktet om den "fantastiska" Indienhistorien börjar sprida sig som ringar på vattnet. Folk i Rydbergs närhet vill nu ha den berättad för sig, och för andra än henne själv framstår denna hennes livshistoria som en god skröna, som fiktion (jfr., s. 214).

Ur Rydbergs perspektiv betonas att berättelsen om Indien så småningom blir en betydelsefull del av hennes identitet: "Jag vill att Rolf ska höra Indienhistorien. Så länge han inte har hört den vet han inte vem jag är." (s. 222) I skildringen av hur hon till sist är ensam med Rolf och skall till att berätta "något" om sig själv, är det intressant att hon likafullt inte förmår göra detta. Indienhistorien, vars stora betydelse för den egna identiteten tidigare framhävts, framställs nu som stående i motsats till den svärfångade, fragmentariska verkligheten: "[D]et är dags att jag säger något om mig själv nu men det var så länge sedan jag talade om mig själv att jag inte vet var jag ska börja. Det är annorlunda när jag har en historia att berätta, tänker jag, en historia som hänger ihop, som den i Indien" (s. 237).

Obearbetad verklighet ställs mot bearbetad, begreppsliggjord verklighet. Detta på ett sätt som för tankarna till hur *Den högsta kastens* tillkomst beskrivs i dess slutskede. Hur boken mer eller mindre skriver sig själv genom det sätt som folk i Rydbergs närhet betar sig, å ena sidan, och hur hon, i egenskap av författare, till sist tar kommandot över berättelsen, och över verkligheten, å den andra: "Det är dags att leka gud nu. Det är dags att skapa lite ordning och reda." (s. 365)

Liv och skrift, fakta och fiktion, framställs i *Den högsta kasten* slutskede som oupplösligt förenade. Eller som Rydberg uttrycker sig vid ett möte med sin förläggare om boken hon tänker skriva: ”Den här romanen [...] är egentligen två romaner, helt och hållet självbiografiska.” (s. 327) Poängen förefaller också vara att det ena inte kan överordnas det andra, för livet, och i sin tur skildringen av livet, innehåller båda dessa komponenter.

Den högsta kasten igenom skapas en osäkerhet om huruvida berättelsen snarare skall betraktas mer som ett gäckande identitets- och maskspel än som en naket utlämnande självbiografi. De många anmärkningar om vikten av att i de sammanhang man rör sig i inte avslöja vem man är (vikten av att ta på sig rätt leende; att inte titta tillräckligt länge på någon; att inte visa sig för intresserad), kan också sägas få konsekvenser för läsningen av *Den högsta kasten*. Särskilt bidrar de till att sätta dess föregivna autenticitets- och verklighetsanspråk i gungning. Vad motsäger exempelvis att Rydberg i *Den högsta kasten* håller masken och framställer sig som hon vill bli betraktad, snarare än som den hon i berättelsen och medierna bedyrar att hon är?

Det omöjliga slutet

En berättelse kräver, som Peter Brooks poängterar, ett slut. Slutet är för Brooks berättelsens hela *raison d'être*: ”narrative desire is ultimately, inexorably, desire for the end.”⁴⁸ Men i *Den högsta kasten* särskiljer däremot Rydberg sin berättelse från den rena fiktionsberättelsen genom att betona att hennes ”historia” – i egenskap av att vara liv – inte har något slut. Inte desto mindre skildras hur hon söker efter fiktionsberättelsens slut (s. 347). Problemet med hennes historias oavslutbarhet löser hon genom att åkalla nattklubbsägaren Harry Byrne. Hans funktion i *Den högsta kasten* är jämförbar med den antika teaterns *deus ex machina*-princip. Liksom gudarnas ingripande fick lösa den konflikt som det antika dramat ställde upp, är den gåtfulle Harry den som gör att *Den högsta kasten* får sin slutgiltiga upplösning.

Som från ingenstans dyker Harry upp när Rydberg som bäst söker efter ett sätt att avsluta sin berättelse:

En eftermiddag sitter han där, irländaren. Han är liten och knubbig, med svart tovgigt hår som är närapå lika långt som mitt. Inte sällan

höjer han rösten när han talar och han har ett skratt som låter som ett kraxande [...]. [---] Så det är så han ser ut, Harry Byrne. Det är alltså Linas man. Han påminner om de där långhåriga trollen jag brukade leka med som barn. (s. 276)

Även om Harry förankras i berättelsen som nattklubben Ginos ägare, och tillika Linas man – den kvinna som det visar sig att Rolf haft en affär med samtidigt som han flörtat med Rydberg – framställs han på samma gång som mystisk och högst onaturlig. Han försvinner ständigt för att åter dyka upp med jämna mellanrum i berättelsen (s. 297, 299ff., 330–337, 371ff. etcetera). Han skildras som den skrivande Rydbergs informatör nummer ett när det gäller Rolf: ”Varje gång jag träffar Harry – vilket numera är ganska ofta – har han nya saker att meddela om Rolf.” (s. 371) På ett plan är Harrys funktion alltså, i likhet med Abbe, att förstärka Rydbergs självbiografiska berättarauktoritet genom att delge henne information som hon annars inte skulle ha haft kännedom om. På ett annat plan undergräver hans närvaro denna auktoritet. För han framställs mer som ett övernaturligt fenomen förankrat i fantasins värld än som en människa av kött och blod. Som vi såg karakteriseras Harry som troll-lik. Vid återupprepade tillfällen liknas hans kraxande skratt vid korpens, och hans efternamn, Byrne, visar sig vara det irländska ordet för just denna mytomspunna fågel (s. 337). I likhet med Odens korpar Hugin och Munin i den fornordiska mytologin, är Harrys roll i *Den högsta kasten* att fungera som Rydbergs berättelseinspiratör och kunskapssamlare. Denna hans övernaturliga aura förstärks i beskrivningen av hur han till sist berättar för Rydberg om det yttersta sveket – hans fru Linas otrohet med Rolf. Likt en Vergilius guidande Dante genom helvetet skildras hur han tar med henne ner i underjordens labyrintiska tillvaro. Redogörelsen av hur detta närmare går till knyts dessutom till Lewis Carrolls fantastiska berättelser *Alice in Wonderland* (1865) och *Through the Looking-Glass* (1872):

”Kom. Vi åker en trappa ner.”

Jag följer efter honom ut i köket och in i hissen. Vi är under jord nu. Trånga labyrintliknande källargångar, som kulvertar, han tar med mig genom dem, in i ett rum: *Inte här. Någon annanstans*. Ett annat rum, en artistloge med soffor och spegelbord och jag tänker mig, att jag är på andra sidan spegeln nu, att han tagit med mig till en annan värld, till Underlandet. (s. 357)

Väl nere under jord återges hur Harry berättar om Linas affär med Rolf. Även här positioneras Rydberg som lyssnare, men denna gång framställs hon som mer kritisk än annars till den berättelse som meddelas henne. Med jämna mellanrum inflikas Rydbergs ifrågasättande kommentarer. När Harry nämner att han har tjuvläst Linas dagboksanteckningar och i dessa funnit bevis för otroheten ställer hon sig till exempel frågande till denna hans utsaga. Det hela verkar helt enkelt vara för bra för att vara sant: ”*Verkligen Harry? Stod det så?*” (s. 359) Värt att notera är att dagboken även i detta sammanhang får stå som garant för sanningen.

I *Den högsta kasten* är det inte enbart det efterlängtdade slutet på berättelsen som Harry ger Rydberg på detta sätt. Effektivt överlämnas till Harry en del av det personliga hämndmotiv som Rydberg såväl innanför som utanför *Den högsta kastens* pärmar framhävt som den bakomliggande drivkraften för dess tillblivelse. I berättelsens slutskede framställs skrivandet av *Den högsta kasten* som lika mycket Harrys som Rydbergs hämnd på Rolf: ”*Om du vill ha hämnd, Harry, så vet jag ett bättre sätt. Mycket bättre.*” (s. 359) I lika hög grad som Harry fungerar som Rydbergs musa symboliserar han denna hämnds oundviklighet:

Jag vet så mycket om honom, Carina. Jag skulle kunna skada honom om jag ville. Men jag har lärt mig att jag inte behöver göra något mot de människor som sviker mig. De får sitt straff ändå, utan att jag rör ett finger.

Och jag följer efter Harry tillbaka genom underjorden, och vi tar hissen upp. Det är folktomt nu. Det är stängt. *Har fått det jag ville ha nu, har fått mer.* (s. 359)

När Rydberg till sist uttryckligen aviserar sin berättelses slut framställs emellertid detta som ett ”som om”-slut: ”Och detta är egentligen slutet på historien, för i en sådan här historia finns ingen kulmen, ingen katharsis, inget slut.” (s. 378) Här accentueras med andra ord att det finns en tydlig boskillnad mellan livet och berättelsen om livet. Berättelsen om livet går att avsluta, men endast om man gör våld på livets oavslutbarhet. För livet pågår, och kommer att pågå, likt ett ohejdbart flöde även utanför berättelsens ram. Det är också illusionen av det senare som till sist skapas genom att Rydberg låter *Den högsta kasten* fortsätta ytterligare ett tiotal sidor efter att berättelsens egent-

liga slut deklarerats. En bok har likväl sina materiella begränsningar, vilket gör slutet oundvikligt. Det intressanta är dock inte att Rydberg till sist avslutar, vilket vittnar om att en bok i egentlig mening inte är eller kan vara liv, utan *hur* hon avslutar. Följande passage finns att läsa på *Den högsta kastens* näst sista sida:

Mer än ett halvår före utgivningen – medan jag ännu arbetar med omskrivningar, tillägg och strykningar av det som förlagsjuristen dömt ut som outtaltbart – ett halvår före utgivningen görs omslaget till boken. Jag träffar fotografen och formgivaren på PA; det är här bilden ska tas, det är så de vill ha det. Fotografen ber mig luta mig fram över bardisken. Jag gör som han säger. ”Hakan i handen. Just så.” Han har inte läst boken, men ändå regisserar han min kroppshållning så att den påminner om Rolfs – eller är det min inbillning? kanske har allt varit min inbillning redan från början. Jag hänger över bardisken. Cigaretten i handen, blicken riktad mot sprithyllan.” (s. 386)

Vad som poängteras här är att Rydbergs sanning, hennes berättelse om verkligheten till viss del är censurerad och manipulerad av förlaget. Med andra ord framhävs att självbiografiska framställningar som *Den högsta kasten* inte skrivs i ett vakuum, utan de är, som Gilmore påpekar, beroende av yttre auktoriseringsinstanser som bestämmer vilket slags sanning, och i förlängningen, vilket slags jag som är skrivbart.⁴⁹

I denna passage av-auktoriseras också det verklighets- och sanningsanspråk som *Den högsta kastens* omslagsfotografi kan sägas stå för genom att framställas som resultatet av en posering. Således skapas en osäkerhet om huruvida också *Den högsta kasten* som helhet är en litterär posering som inte har särskilt mycket med uppriktighet och sanning att göra.

Även påpekandet som liksom finns inskjutet i förbifarten – ”kanske har *allt* varit min inbillning redan från början” (min kurs) – framstår i denna kontext som en av-auktorisering, och i detta fall av hela det självbiografiska projekt som *Den högsta kasten* inbegriper.

Det sätt som *Den högsta kasten* till sist avslutas på är betecknande för hur Rydberg genomgående osäkrar texten genom att foga in den i skärningspunkten mellan liv och dikt. Liksom i de intervjuer hon gjorde före utgivningsdagen för Rydberg i *Den högsta kasten* från början till slut fram två till synes helt oförenliga anspråk. Parallellt med att hon använder olika grepp för att understryka berättelsens

fakticitet, framhäver hon på andra sätt dess karaktär av gestaltad och tillrättalagd fiktion.

Debatten och mottagandet

Redan dagen efter *Den högsta kastens* officiella utgivningsdag, den 15 mars, inleddes en intensiv debatt som under en månads tid företrädesvis kom att föras i dagstidningar och i kvällspressen. I ännu högre grad än mottagandet – vilket jag kommer att analysera längre fram – var denna strukturerad som en rättegång. Även om utgivningen inte fick det juridiska efterspel som Rydberg i förhandsintervjuerna uttryckte sina farhågor om, kom diskussionen om *Den högsta kasten* att föras i rättegångsliknande termer.

Det hela började med en stort uppslagen artikel i *Dagens Nyheter*. Juristen och en av *Dagens Nyheter*s mest anlitade debattörer, Jesús Alcalá, iklädde sig åklagarkostymen och formulerade tre åtalpunkter.⁵⁰ För det första ansåg han att Rydberg borde ställas till svars för att ha förtalat och smutskastat advokaten Rolf på ett moraliskt otillbörligt sätt. Alcalá gör till och med ett nummer av att inte nämna Rolf vid sitt rätta namn. Genomgående väljer han att kalla honom ”Lasse” för att inte själv bidra till den namnmässiga uthängningen. Den andra åtalpunkten gällde förlaget Bonniers agerande. Alcalá menade att förlaget cyniskt utnyttjat en uppenbarligen sjuk författare och hjälpt henne ”förhån[a] och förtal[a] den man hon en gång älskade”, när det egentligen borde ha tagit sitt moraliska ansvar och stoppat utgivningen. För det tredje gick Alcalá till angrepp mot mediabevakningen, som han menade varit alltför ansvarslös och driven av sensationslystnad. Alcalá ställde sig också frågande till om man från mediernas sida överhuvudtaget skulle ha tillåtit en man att skriva samma sak om en kvinna som Rydberg skrivit om en man:

Och apropå kvinnligt och manligt – jag undrar hur boken skulle ha tagits emot och kommenterats om det hade varit Lasse, advokaten, och inte Carina Rydberg som skrivit den. Skulle man ha tyckt att Lasse var ’modig’? Jag tror inte det. Jag tror tvärtom att många – med all rätt – skulle ha reagerat mot hånet och föraktet mot en namngiven kvinna som sagt nej till en kärleksaffär och ett penninglån.

Förutom Alcalá var det Lars Viklund, advokaten Rolfs juridiska ombud, som under debattens inledningsskede intog åklagarens position.⁵¹ I första hand var hans angreppspunkt att Rydberg kränkt Rolfs ”integritet”, och att hon med ”hämnden som syfte gjort en nidbild”. Men liksom Alcalás vittnar Viklunds debattinlägg om att han ser förslaget och medierna som medbrottslingar. Förslaget därför att de inte stoppat utgivningen, och medierna för att de, enligt honom, gått i Rydbergs ledband och därmed uppvisat bristande ”empati och känslighet”.

I Alcalás och Viklunds anklagelseskrifter gömmer sig även två åtalpunkter enbart riktade mot Rydberg. Genom att Rydberg i deras ögon otvivelaktigt brukat litteraturen i syfte att förtala, ansågs hon å ena sidan ha överskridit en författares befogenheter. Å den andra ansågs hon genom sitt skrivande och sitt agerande i medierna ha berövat skönlitteraturen dess status som motvikt till tabloidpressen.

Repliker på Alcalás inlägg lät inte vänta på sig. Den 19 mars publicerade *Aftonbladet* en artikel signerad kulturskribenten Eva X. Moberg.⁵² Vad hon ställer sig frågande till är hur könet i diskussionen om *Den högsta kasten* fungerat som läsanvisning, vilket inte minst, menar hon, lyser igenom i Alcalás debattinlägg. Men även om Moberg bestämt markerar avstånd till könsmärkta läsningar är det likväl just en sådan hon presenterar. Motvilligt medger hon att *Den högsta kasten* ”talar helt olika till män och kvinnor”: ”*Den högsta kasten* tycks vara en bok om specifikt kvinnliga erfarenheter, och då menar jag inte biologiskt betingade erfarenheter utan de socialt konstruerade”. Moberg bemötte således åtalet genom att hävda att *Den högsta kasten* specifikt vänder sig till en kvinnlig och inte en manlig läsare. Hon diskvalificerade även åsikten att Rolf skulle vara den som hängs ut. Sett i relation till hur Rydberg lämnar ut sig själv ansåg Moberg porträttet av honom som perifert.

Även Birgit Munkhammar beträdde i ett tidigt skede debattarenan. I en krönika, som publicerades den 19 mars i *Dagens Nyheter*, gick hon i likhet med Moberg i polemik med Alcalá.⁵³ Hon ansåg hans kritik av Rydberg som kulmen av ”den patriarkaliska präktighet” som på senare tid manifesterat sig på tidningssidorna. Det är således ”knapast en slump att denna reaktion drabbar en kvinnlig författare”, skriver hon. Munkhammar såg tvärtom de åtalpunkter som Alcalá riktat mot Rydberg som desperata uttryck för den manlige kritikerns försök

att klamra sig fast vid positionen som offentlighetens smakdomare. ”Åtalet” mot Rydberg ogiltighetsförklaras fullständigt av Munkhammar då hon bedömer Alcalás kompetens som kritiker som obetydlig. Hans läsning av *Den högsta kasten* menar hon är ”platt”, ”okänslig” och ”starkt tendentiös”, och ”[h]ans oförmåga att skilja en litterär text från vad författaren påstår om den”, ser hon som ”oroande”.

Munkhammars krönika fick inte stå oemotsagd särskilt länge. Den 22 mars publicerade *Dagens Nyheter* en artikel där Alcalá dels förtydligade sin ståndpunkt, dels försvarade den.⁵⁴ Han framställde sig nu som de svagas, och särskilt kvinnornas förkämpe, och förhöll sig helt oförstående till Munkhammars kritik. Särskilt framhåller han att hon misstar sig när hon bedömer det ”äreröriga” i *Den högsta kasten* som ”obefintligt”. Han tar texten som bevis på att han har rätt: ”Ändå beskriver Rydberg själv i boken hur förlaget tvekar om publicering just med hänvisning till det äreröriga i texten.” Han understryker också att Munkhammar missuppfattat att han skulle plädara för ”något slags förbud mot den här typen av böcker eller att [han] skulle förorda en juridisk process mot Bonniers”. Att Alcalá känner sig tvungen att förtydliga sin ståndpunkt är således uppenbart, men detta förtydligande innebär även en viss modifiering. Han framhåller att han tidigare diskuterat ”huruvida det var etiskt, och, ja, mänskligt klokt och försvarbart att ge ut boken”, och ingenting annat.

Debattinlägget illustrerar också att Alcalá ur genresynpunkt ensidigt läser *Den högsta kasten* som självbiografi och fakta, och därmed bortser från den problematisering av förhållandet mellan fakta och fiktion som finns i texten. Följande invändning mot Munkhammars påpekande om Rydbergs ”rätt att skriva sitt liv som roman” är ett exempel: ”Det har hon nog. Jag ställer mig emellertid tveksam till om det är en ’roman’ som Rydberg velat skriva. Varför lägger hon då denna vikt vid att absolut få skriva ut de autentiska namnen?”

Den 22 mars, alltså samma dag som Alcalás andra debattartikel publicerades i *Dagens Nyheter*, beredde samma tidning plats åt Munkhammar att renodla det könspolitiska spår hon stakat ut tre dagar tidigare.⁵⁵ Munkhammar formulerade nu fyra polemiska ”principresonemang”. För det första menade hon att diskussionen om *Den högsta kasten* lagt en gammal konflikt i dagen rörande hur kvinnor som närmast sig offentligheten antingen mötts av ”det officiella samhällets indignerade och värdiga reaktion”, eller av ”idell ytringar av

moralisk tvivelaktighet”. För det andra, framlade hon en hypotes om att män känner sig hotade ”av litteraturens sätt att utbyta och bearbeta erfarenheter”, och detta på grund av ”[a]tt så många kvinnor nått konstnärlig storhet på romanens område” och att fler kvinnor ”än män läser och diskuterar romaner”. För det tredje ansåg Munkhammar att kritiken av Rydberg kan ses som ett resultat av hur litteraturen ”[i] dagens medier ofta” får ”finna sig i att på ett sätt som strider mot själva dess väsen räknas om till nyhetsmässig, politisk eller annan hårdvaluta av folk som inte alltid har kunskap om, än mindre respekt för dess egenart”. Liksom i sin föregående krönika anförde Munkhammar Alcalá som representant för denna litterärt inkompetenta grupp.

Ett fjärde principresonemang som Munkhammar förde upp på dagordningen rörde kritikerns och journalistens roll. Dessa, menade hon, måste se bortom och får inte låta sig påverkas av en ”författares handlande”, i Rydbergs fall det högljudda talet om hämnd.

Successivt framkommer att Munkhammars litteratursyn, till skillnad från Alcalás, är strikt textcentrerad. Att hon avslutningsvis riktar följande kritik mot pressens agerande när det gäller Rydberg och *Den högsta kasten* är således föga förvånande: ”Hade inte pressen så okritiskt och beredvilligt ställt upp och kolporterat Carina Rydbergs kamikaze-kampanj hade kanske ingen haft anledning att känna sig förtalad.” Men denna kritik innebär också att Munkhammar och Alcalá, trots deras diametralt motsatta förhållningssätt till Rydbergs moraliska rätt att skriva sitt liv, var slående överens om att hon genom att flörta med medierna gått över en gräns som en författare inte får överskrida.

”Det ser ut som om debatten tornar upp sig till ett könskrig”, skrev Anneli Jordahl i en kommentar en vecka in i debatten.⁵⁶ Vid första anblicken framstår debatten också som ett i raden av exempel på den könskamp om det litterära tolkningsföreträdet som manifesterat sig i litteraturhistorien. En kamp där ett manligt perspektiv i huvudsak fått definiera vad som är litteratur; vad litteraturen ur moraliskt hänseende får innehålla och vad en författare får uttrycka; vem som har rätt att skriva sitt liv och så vidare.⁵⁷ Ett nyckelbegrepp i alla dessa frågor var i debatten om *Den högsta kasten* – liksom i mottagandet – *genre*. Ytterst grundade sig den manliga åklagarsidans moraliska ifrågasättande av Rydberg och förlaget på en läsning av *Den högsta kasten* som självbiografi, uttryckande en referentiell sanning. Trots kritiken av mediernas

agerande tog man Rydbergs självbiografiska intention på allvar. Det kvinnliga försvaret frikände däremot Rydberg genom att åberopa att hon skrivit en roman och därmed fiktion. Åsa Beckman, som också recenserade *Den högsta kasten*, betonade i debatten exempelvis dess karaktär av skönlitteratur. Hon radar i sin artikel upp vad hon ser som "litterära grepp" som utmärker *Den högsta kasten* – dess framhållande av sin egen konstruktion; textens karaktär av att vara skiktad; att "[a]dvokaten Rolf är sedd genom ett temperament" och så vidare. Litterära grepp som, menar Beckman, Alcalá, som är den hon i huvudsak vänder sig mot, inte "noterar": "En annars klok man tycks oförmögen att se skillnad på en roman och ett rättegångsprotokoll."⁵⁸

Försvarets bedömning av Rydbergs mediala medverkan var dock inte entydig. "Publiciteten kring boken är självmordets raka motsats: ett ursinnigt utbrott av livsvilja", skrev exempelvis Åsa Moberg som svar på Munkhammars negativa karakteristik av Rydbergs medieutspel som en kamikaze-kampanj.⁵⁹ Moberg menar dock att Rydberg "begått många etikettsbrott", men att hennes "värsta förbrytelse" varit "att hon i boken synliggör hur olika reglerna är för män och kvinnor". På andra sidan stod de som likt Munkhammar var mer kritiskt inställda till medienärvaron. Dessa var också i klar majoritet. I sitt inlägg poängterar exempelvis Beckman bestämt att det viktiga är texten, inte "vad Rydberg sagt i olika söndagsbilagor och TV-soffor".⁶⁰

Efter hand som allt fler deltog i debatten kom den också att ändra fokus. Frågan om vad Rydberg egentligen gjort sig skyldig till kom successivt att omvärderas. I mångt och mycket resulterade detta i en debatt om debatten. Den moraliska problematik som Alcalá och Viklund inledningsvis tagit fasta på underordnades frågan om "litteraturens position i samtiden", som Per Svensson formulerade det i sin debattartikel den 27 mars.⁶¹ Med underförstådd adress till Jordahls beskrivning av debatten menar Svensson här att den inte alls kan betraktas som ett könskrig, även om han medger att det är intrycket av könspolarisering som de större tidningarna försökt iscensätta. Tvärtom handlar debatten, enligt Svensson, om att Rydberg med *Den högsta kasten* "smädat" föreställningen om litteraturen som något fint och förädlade.

Även Anders Ehnmark höll med Svensson om att det är "en literatursyn, snarare än en advokat, Rydberg smädar."⁶² De som talar

om tryckfrihetsbrott, menar han, har missat det väsentliga: att Rydberg i *Den högsta kasten* låter litteraturen ”spela” journalistik, med dess ytliga uppriktighetsanspråk, fast den hela tiden är litteratur, sökande en djupare sanning.

Ett annat sätt att formulera hur debattörerna såg på Rydbergs brott är att hon genom sin medienärvaro deltagit i och profiterat på vad man med Tomas Forser skulle kunna kalla tabloidiseringen av det litterära samtalet.⁶³ Såväl i åklagar- som i försvarslägreets inlägg finns en outtalad konsensus om att Rydbergs samröre med medierna bryter mot den i grunden modernistiska föreställningen om god litteratur som autonom, obefläckad av den lågt ansedda masskulturens mediala former. Det i alla läger återkommande avståndstagandet från vad Rydberg sagt i medierna är det tydligaste exemplet på hur detta kom till uttryck. Till och med Hans Isaksson, Rydbergs förläggare, tog i sitt försvar för förlagets agerande när det gällde publiceringen av *Den högsta kasten* avstånd från medieutspelen.⁶⁴ Bestämt meddelade han att vad förlaget tagit ställning till varit texten, inte det massmediala intresse som utgivningen genererat.

I Munkhammars svar på Svenssons debattinlägg, som publicerades den 2 april, kommer ett liknande isärhållande av den litterära texten och kontexten till uttryck.⁶⁵ ”Endast om litteraturen tillåts upprätta sin egen värld med sina egna lagar kan den utgöra en motvikt till det faktiskt existerande”, skriver Munkhammar här. För henne är det således tydligt att litteraturens autonomi innefattar en politisk-utopisk dimension. Endast genom sin särskildhet kan litteraturen bli fri från, samt utgöra en motvikt till samhällets maktstrukturer. Det är också detta, menar hon, som *Den högsta kasten* ”uttryckligen” handlar om: ”Det handlar om rätten att bedömas för det man säger och inte för vem man är, och därmed också om möjligheten att med ord förändra verkligheten.”

Även i Yrsa Stenius debattartikel underförstås att Rydbergs brott i första hand är ett brott mot den modernistiska autonomidoktrinen.⁶⁶ Men förutom att instämma i kritiken av Rydbergs medienärvaro ger Stenius artikel uttryck för en värdering som erinrar om den nykritiska norm som i olika skepnader varit legio under den senare delen av 1900-talet. I en ”bra skönlitterär text” får inte författarintentionen avspegla sig alltför tydligt, framhåller hon, utan texten måste ”rymma från sina syften för att få spänning och liv”. Inte heller är det, enligt

Stenius, konstnärligt godtagbart att författaren, som Rydberg, självmedvetet bryter textens autonomi genom att i massmediala sammanhang ”punktera dikten” och peka på dess verklighetsgrund. För detta lockar ofrånkomligen läsaren att begå den nykritiska dödssynden att *inte* skilja mellan diktens mening och författarintentionen och göra vad Monroe C. Beardsley och William K. Wimsatt i sin berömda artikel kallar det intentionala felslutet.⁶⁷

Även i Britta Svenssons krönika, som publicerades i debattens slutskede den 11 april, tangerades frågan om litteraturens autonomi.⁶⁸ Samtidigt som hon för fram att Carina Rydberg är ”en ytterst professionell författare som [...] lyckats marknadsföra sin bok på ett beundransvärt effektivt sätt”, uppmanar hon självreflexivt läsaren att lämna mediebruset och istället läsa boken alla talar om: ”Sluta alltså att genast läsa den här kvällstidningskrönikan om Carina Rydberg och kliv in i hennes böckers hemliga värld i stället. Vi ses där.”

Förutom Åsa Moberg var Håkan Alexandersson, skribent i *Göteborgs-Posten*, den ende i debatten som på allvar bejakade Rydbergs medienärvaro.⁶⁹ Att kritisera Rydberg för att gå marknaden till mötes är enligt honom meningslöst. För alla är, menar han, lika delaktiga i denna marknad: ”De insinuanta vändningarna som riktas mot hennes försök att slå sig fram på en hård marknad kommer likt en bumerang åter och träffar oundvikligen vedersakarna. [...] vi är alla, som på ett eller annat sätt är inblandade, delaktiga i det kulturella skojet.”

Den 15 april fick Alcalá i egenskap av att ha varit den som inledde debatten avsluta densamma.⁷⁰ Utöver att sammanfatta sin syn på en debatt som han menar ”raskt spårade ur och övergav de frågor [han] formulerat”, riktade han ytterligare kritik mot dem som försvarat Rydberg och utgivningen av *Den högsta kasten*. Inledningsvis håller Alcalá kritiken på en formell nivå. Han vänder sig i allmänna ordalag mot den tendens att friställa texten från Rydbergs genom medierna förmedlade intention, som han menar sig ha sett bland flera av debattörerna: ”Flera debattörer i det närmaste omyndigförklarar Rydberg och menar att det är befängt att lägga vikt vid hennes uttalanden och programförklaringar. [---]. Författaren som medium för den automatiska skriften. Det otillräkneliga redskapet för den betydelsebärande texten. Mig berör det resonemanget rätt illa.” Efter hand visar sig dock Alcalá inte kunna ”frigöra” sig från att försvaret av Rydberg måste ha med kön att göra:

Jag kan inte frigöra mig från misstanken att upprördheten mot mitt inlägg om Carina Rydbergs bok har ett drag av det man brukar kalla politisk korrekthet. [---]. Jag undrar om de upprörda inläggen för yttrandefriheten hade varit lika många om min artikel i stället hade gällt en bok av, låt säga, en medelålders erkänd lätt stöddig manlig författare, en bok som med namns nämnande utlämnade och förhånade en prostituerad och narkotikaberoende tonårsflicka på Malm-skillnadsgatan.

Vid sidan av att könsperspektivet med dessa ord återfördes i debatten, andas Alcalá jämförelse en viss desperation, och visar hur han i debattens slutskede målade in sig i ett hörn. Med fog kan man fråga sig om jämförelsen överhuvudtaget är rimlig när det gäller *Den högsta kasten*? Varför skulle någon överhuvudtaget åberopa yttrandefriheten i det fall som postuleras?

Debattartikeln, och därmed debatten, avslutades emellertid inte med dessa ord. Alcalá uppmanade till sist Kultursverige att akta sig för att, som i fallet Rydberg, fastna i fällan att endast uppmärksamma de författare som ”gör sig i TV-sofforna”.

Även om Alcalá på detta sätt avslutningsvis tonar ned könspektivet, är det intressant att han i denna sista debattartikel i övrigt uteslutande vänder sig mot de kvinnliga debattörerna Munkhammar, Eva X. Moberg och Beckman. Därmed framstår debatten till sist som ett ställningskrig med könet i fokus.

Även kritikermottagandet⁷¹ bekräftar i likhet med debatten den tes som självbiografiforskaren Eva Hættner Aurelius formulerat, bland annat i en intervju i samband med utgivningen av *Den högsta kasten*, där hon hävdar att ”man läser självbiografier och romaner på olika sätt, det som är självupplevt läser man med moraliska förtecken. Med romanen väljer man bort ett moraliskt betraktelsesätt, medan det som etiketteras som verkliga händelser utmanar mig som läsare.”⁷² Att självbiografiska texter, och, kan man tillägga, texter som presenteras eller etiketteras som självbiografiska, dessutom ofta hamnar i en rättgångsliknande situation är en omständighet som Hættner Aurelius påpekar i sin studie om äldre självbiografier skrivna av kvinnor, *Inför lagen* (1996).⁷³

En majoritet av recensenterna satte sig, liksom debattörerna, till doms över medieuppståndelsen och det sätt som Rydberg uppträtt

på i medierna. Mer eller mindre explicit markerade de distans till förhandspubliciteten, antingen genom att inte kommentera den överhuvudtaget eller genom att direkt avisera ett fullständigt avståndstagande. I sistnämnda fall bedömde kritikerna förhandspubliciteten som missvisande och spekulativ i förhållande till den bok de hade läst.⁷⁴

Mottagandet karakteriserades även av att recensenterna på olika sätt försvarade Rydberg från den moraliska problematik som aktualiserats i förhandspubliciteten angående frågan vad som är acceptabelt att skriva om andra människor. Flertalet av dem svarade med andra ord nekande på frågan om Rydbergs skuld i detta avseende. Något paradoxalt medförde emellertid detta att recensenterna i hög grad gick förhandspubliciteten till mötes. De inskräpte ytterligare *Den högsta kastens* självbiografiska karaktär genom att framhålla att om Rydberg lämnar ut någon så är det sig själv, och detta på ett extremt sätt. Jonas Thente väljer i sin recension i *Göteborgs-Posten* att inledningsvis poängtera att *Den högsta kasten* "handlar inte om någon annan så mycket som om [Carina Rydberg] själv. Det är hon som hänger ut sig, öppen som ett färskt sår. [...]. Det var länge sedan jag läste något så modigt".⁷⁵ Andra formuleringar som "naken", "hänsynslöst självbiografisk", och "masochistiskt utlämnande" vittnar om att recensenterna tog fasta på den självbiografiska aspekten och läste *Den högsta kasten* som Rydbergs uppgörelse med sig själv.⁷⁶

Många frikände med andra ord Rydberg från moralisk skuld med argumentet att hon med *Den högsta kasten* driver det självbiografiska till sin spets, och oförblommerat hänger ut sig själv. Några manliga recenser var likafullt moraliserande och fällde sin dom över Rydberg och *Den högsta kasten* just på grundval av vad de ansåg vara textens alltför långt drivna narcissism. Lars Hagström sparar till exempel inte på krutet i sin recension i *Borås Tidning*, utan levererar följande värdering uttalat grundad i hans konststillhörighet som man: "De förment snaskiga detaljerna, hänsynslöst utlämnande och självutlämnande, angår inte något större flertal, inbillar jag mig med manlig inskränkt egenmäktighet. De handlar inte om mig i alla fall, inte heller om några jag känner. De handlar om någon annan och jag lär mig ingenting på dem."⁷⁷

Men lika frekvent som att betona *Den högsta kastens* fakticitet, och därmed (oavsett om man var kritisk eller ej) auktorisera Rydbergs berättelse som sanning, var också att recensenten i fråga försvarade

Rydberg med argumentet att *Den högsta kasten* är en roman och fiktion. När exempelvis Björn Widegren, i sin recension i *Gefle Dagblad*, tar upp tråden från förhandspubliciteten och frågar sig om man egentligen "[f]år [...] skriva så här? ska författare och förlag bryta gränsen mellan liv och dikt [...]?" är det uppenbarligen en retorisk fråga. För vad Rydberg skrivit, understryker Widegren, är en "roman", och om en bok "kallas roman så är den en fiktion, någonting påhittat och inte 'verklighet' hur mycket verkliga personerna än kan sägas vara och vad läsarna än säger."⁷⁸ Även för *Arbetets* Lennart Bromander är det bedömningen av *Den högsta kasten* som roman och fiktion som gör att han ser den moraliska problematiken som överspelad: "Såsom moralisk handling tycks [...] 'Den högsta kasten' vara något tivelaktigt, men nu bör den i första hand betraktas som en roman om denna tivelaktiga handling, och då har den avsevärda kvaliteter."⁷⁹

Vad recensenterna till stor del kom att framhålla var således hur Rydberg i egenskap av författare estetiserar livet, och i *Den högsta kasten* omstöper fakta till fiktion, eller som Åsa Beckman formulerade sig i *Dagens Nyheter*: "I 'Den högsta kasten' förvandlar [Rydberg] hämnden till stil."⁸⁰ Maria Schottenius är inne på samma spår och skriver att det i *Den högsta kasten* "[h]andlar om att göra verkligt. Att skriva något så det blir verkligt."⁸¹ Recensionerna av *Den högsta kasten* bekräftar följaktligen i hög grad det skifte i synen på självbiografiska berättelser som ägt rum med poststrukturalismen. Detta skifte har inneburit att man kommit att rikta intresset mot den fikcionaliserande re-presentationen av livet, framför den autentiska presentationen av det. Eva Ströms recension i *Svenska Dagbladet* är härvidlag särskilt intressant då hon liksom Beckman och Schottenius betonar *graphie* – skrivandet och skapande av livet, och inte *bios* – livet.⁸² Hon betraktar också texten som något som föregår livet, och inte tvärtom. Ström skriver: "Att skriva sitt liv kan läsas som ett uppdrag till bekännelse, men egentligen är nog innebörden den rakt motsatta: att skapa sitt liv, att skriva sitt liv, och sedan följa partituret."⁸³

Men man kan fråga sig om inte denna Ströms mer allmänt hållna, poststrukturalistiskt färgade beskrivning av det självbiografiska projektet som ett projekt där text föregår liv, är ännu mer adekvat för att beskriva hur Rydberg går vidare med att problematisera förhållandet mellan verklighet och fiktion i *Djävulsformeln*, uppföljaren till *Den högsta kasten*.⁸⁴

Ny bok – ny mediekarusell – *Djävulsformeln*

Den 20 september 2000 figurerade nyheten i *Expressen* att Carina Rydberg den 27 oktober skulle ge ut vad som omnämndes som en ny ”självb biografisk roman” med titeln *Djävulsformeln*.⁸⁵ Det dröjde två veckor tills nyheten fick riktigt genomslag i övriga dags- och kvällstidningar.

Vid sidan av rent innehållsliga aspekter fokuserade de förhandsartiklar som publicerades framförallt på att *Djävulsformeln* var en ’Den högsta kasten, del 2’.⁸⁶ Mycket spaltutrymme gick åt till att föra fram att Rydbergs bok denna gång var en dubbel hämnd: dels på konstnären Ernst Billgren, som året före, i den påstått självbiografiska *Min kamp* (1999), skildrat Rydberg som lesbisk; dels på Jesús Alcalá, som gått så hårt åt henne i debatten om *Den högsta kasten*. I ett tidigt skede intervjuades även kändisadvokaten Peter Danowsky i *Aftonbladet* för att bedöma huruvida *Djävulsformeln* var juridiskt antastlig eller inte, eftersom Rydberg i den, liksom i *Den högsta kasten*, skriver om verkliga, namngivna personer.⁸⁷ Och i *Expressen* ägnades Rydberg och utgivningen av *Djävulsformeln* en längre kommentar på ledarsidan.⁸⁸

Från mediernas sida gjordes allt för att sätta upp en lika intressant och säljande berättelse som när det gällde *Den högsta kasten*. Även nu tog man fasta på det moraliskt tvivelaktiga hämndmotivet, det självbiografiska sanningsanspråkets löfte om privata avslöjanden samt det lättidentifierbara, antagonistiska förhållandet mellan kvinnan Rydberg och (två) män. Den största skillnaden var att såväl Rydberg som de män hon angriper vid denna tidpunkt var kända namn i offentligheten.

Utmärkande för förhandspubliciteten är att Rydberg denna gång ändrade strategi gentemot medierna, vilket vittnar om ett mer långtgående försök att ta kontroll över medialiseringen. I motsats till utgivningen av *Den högsta kasten*, då Rydberg tog varje tillfälle att synas och höras i medierna, avböjde hon när det gällde *Djävulsformeln* inledningsvis att kommentera dess utgivning. En liknande strategi praktiserade Rydbergs förlag Albert Bonniers, som vägrade att på förhand yttra sig om *Djävulsformeln* med argumentet att man ville undvika

störande förhandspublicitet.⁸⁹ In i det längsta hölls medierna på halster, och först en vecka före det officiella utgivningsdatumet, den 27 oktober, bröt Rydberg tystnaden och gav en handfull intervjuer på löpande band på den kända Stockholmskrogen Sturehof – ett faktum som förstärker intrycket av att Rydberg tillsammans med förlaget på ett mer överlagt sätt än när det gällde *Den högsta kasten* försökte kontrollera och styra den mediala uppmärksamheten.

Förutom att understryka bilden av *Djävulsformeln* som ett uttryck för en kamp om verkligheten mellan henne och Billgren, accentuerade Rydberg i de förhandsintervjuer hon trots allt gjorde särskilt hur hennes liv efter *Den högsta kasten* påverkats av fiktionen, till exempel genom att människor i hennes omgivning plötsligt börjat bete sig som om de vore romanfigurer. Det är också, framkommer det i intervjuerna, med fiktionens glasögon som Rydberg nu ser på livet: ”Jag ser på mitt liv som en roman just nu. Och på alla omkring mig som romangestalter.”⁹⁰ Detta skall emellertid inte tas som intäkt för att Rydberg med *Djävulsformeln* fränsäger sig det självbiografiska sanningsanspråket. Visserligen medger hon att hon upplever att livet går ut på att ”se sammanhang och, om möjligt, skapa nya myter”, men hon betonar samtidigt att denna mytskapande aktivitet sker ”utan att ljuga”.⁹¹

När Rydberg i ett annat sammanhang får frågan om vad som är sanning och lögn sägs hon bli upprörd, och svarar med att poängtera *Djävulsformeln*s sanningsanspråk: ”I Sverige verkar journalister anse att de har patent på sanningen och när en författare skriver så börjar alla genast ifrågasätta och säga att det ju bara är en subjektiv sanning som framförs. Hela historien är sann. Jag förlåter aldrig en lögn. Det kan låta hårt men så är det.”⁹² På ett annat ställe framhåller Rydberg att den enda gång hon laborerat med verkligheten i *Djävulsformeln* var när hon ”flyttade blåfisken från ett dyk vid ett vrak till ett dyk vid Kuredu Express”, och tillägger: ”[d]et borde inte skada min trovärdighet alltför mycket”.⁹³

Denna sin absoluta, obestriddliga uppriktighets- och ärlighetssträvan i skrivandet framhöll Rydberg även i en intervju i *Svenska Dagbladet*, men delvis annorlunda formulerat. Efter konstaterandet att ”problemet” med att skriva självbiografiskt är att det är ”beroendeframkallande”, säger hon: ”Jag försöker ha en tanke om vad en människa är. Jag lever någon sorts verklighet som jag tar mig friheten att tolka.

Jag försöker att inte förvanska, försöker att minnas rätt.” Det märkliga är dock, menar Rydberg, att läsarna tenderar att läsa självbiografiska berättelser som fiktion och fiktionella berättelser som verklighet: ”[N]är du skriver självbiografiskt, då tror alla att du ljuger. När du skriver fiktion utgår man från att det finns en verklighet under.”⁹⁴

I förhållande till *Den högsta kasten* blev den massmediala uppståndelsen för *Djävulsformeln* inte lika massiv och intensiv, även om dess omfattning vida översteg vad som kan betraktas som gängse. En möjlig förklaring är att förlaget med *Djävulsformeln* höll sig strikt till bokmarknadens underförstådda regel att inte släppa en bok före utsatt utgivningsdag; en annan att Rydberg intog en mer distanserad och restriktiv hållning gentemot medierna. På tidningarnas kultursidor tycks man därmed inte heller ha känt sig tvingade att recensera boken på förhand. Huruvida förlaget och Rydberg medvetet ändrade strategi gentemot medierna på grund av den massiva kritik som man fick utstå i mottagandet av och debatten om *Den högsta kasten* går det bara att spekulera om. Utifrån förlagets perspektiv är det dock troligt att den massmediala uppmärksamheten inte längre ansågs lika nödvändig eftersom Rydbergs namn, eller uttryckt i marknadsstermer, varumärket Rydberg, redan var etablerat i offentligheten. Det senare illustreras inte minst av att förlaget denna gång tämligen demonstrativt valde att markera sin delaktighet i marknadsföringen. På utgivningsdagen införde man två anspråkslösa annonser på 7,5x1,5 cm i *Dagens Nyheters* A-del, det vill säga nyhetsdelen och inte kulturdelen!⁹⁵ Mitt på sidan, inklämd mellan en stort uppslagen annons för Vivo Matextra och en lite mindre annons för PostGiro, står kort och gott ”Carina Rydberg” med stora bokstäver och under ”Djävulsformeln”, med lite mindre. I lika hög grad som att vittna om förlagets marknadsföringsstrategi, säger detta något om hur Rydberg – men även författare i allmänhet, vilket inte minst blivit uppenbart på senare år – nu även i förlagets ögon förvandlats till en vara som det gäller att sälja i konkurrens med andra varor, som oxfilé, fläskfilé eller renskav, för att ta några exempel som förekommer i Vivo-annonsen.

Det självbiografiska projektet under omförhandling

Redan på en paratextuell nivå framgår att Rydbergs självbiografiska projekt i och med *Djävulsformeln* är under omförhandling. Istället för det omslagsfotografi som i *Den högsta kastens* fall positionerar berättelsen som självbiografisk, har *Djävulsformeln* ett mer traditionellt illustrerat bokomslag föreställande skuggorna av en dykare och en djävulsrocka, vilket konnoterar fiktion mer än verklighet. Där *Den högsta kasten* saknar en explicit genrebeteckning omnämns *Djävulsformeln* dessutom redan på omslaget (och även på försättsbladet och i baksidestexten) som en roman. I baksidestexten positioneras *Djävulsformeln* emellertid som till och med mer öppenjärtigt utlämnande än *Den högsta kasten*. Den presenteras som ”en ny och ännu mer självutlämnande roman” där Rydberg ”envisast skärskådar [...] sina egna mest förbjudna önskningar”. Samtidig beskrivs berättelsens handling i ett par frågeformulerade satser som vacklande mellan ”fiktion och realitet”.

Genom dessa paratextuella element och utsagor etableras en omedelbar spänning mellan fakta och fiktion, verklighet och fantasi, vilket gör att *Djävulsformeln* skiljer sig från *Den högsta kasten*, där omslaget och baksidestexten tämligen ensidigt positionerar berättelsen som självbiografisk. Denna spänning understryks av titeln *Djävulsformeln*, som direkt sätter fokus på den innehållsliga problematik som boken uppehåller sig vid: skrivandet som magisk verksamhet och som verklighetsframbesvärjande.

En viktig skillnad mellan *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* är dessutom att problematiseringen av förhållandet mellan verklighet och fiktion i *Djävulsformeln* sker från andra hållet. Här är det berättelsens auktorisering som fiktion, som en roman i traditionell bemärkelse, som står på spel och blir ifrågasatt, och inte, som i *Den högsta kasten*, berättelsens självbiografiska auktorisering. Om *Djävulsformeln* paratextuellt genrebestäms som roman infrias innanför bokens pärmar baksidestextens löfte om att Rydberg nu driver det privata utlämnandet längre än någonsin tidigare. I berättelsen fullkomligt excellerar hon i illvilliga fantasier, och i beskrivningarna av

hennes sado-masochistiska, sexuella böjelser får läsaren denna gång till och med följa med in i det mest intimt-privata, i sängkammaren. Vissa avsnitt blir nästan pornografiska i sin konkretion: ”Jag vill att han [Ernst Billgren] ska ta mig hårt, inte på sängen i den vanliga missionärsställningen, men bakifrån, stående på alla fyra med överkroppen stödd mot soffan” (s. 107). Det faktum att läsaren i *Djävulsformeln* får följa med in i sängkammaren kan kontrasteras mot hur toaletten i *Den högsta kasten* framställs som den plats dit Rydberg går för att få vara privat i förhållande till människor i sin omgivning, men även i förhållande till läsarens voyeuristiska begär.

Djävulsformeln kan läsas som Rydbergs berättelse om livet i kölvattnet av utgivningen av *Den högsta kasten*. Med undantag för att fokus inledningsvis är på de tidiga barndomsåren, samt på författarkarriären från 1986 till utgivningen av *Den högsta kasten* 1997, är det huvudsakligen åren mellan 1998 och 2000 som berättelsen kretsar kring. En fråga som står i centrum är vad det innebär att plötsligt förlora sitt privatliv och bli en offentlig, medial person, eller ”att bli allmän egendom”, för att låna Rydbergs egen formulering hämtad från en artikel om INXS-sångaren Michael Hutchence, hösten 1997; en artikel som för övrigt i lika hög grad handlar om Rydbergs inställning till att bli en offentlig, medial person, som om Hutchences.⁹⁶ I *Djävulsformeln* kommenterar Rydberg också för första gången sin upplevelse av den medieuppståndelse som kantade utgivningen av *Den högsta kasten*, och då särskilt den efterföljande debatten. Dessa kommentarer förstärker att *Den högsta kasten* och dess utgivning fungerar som *Djävulsformeln*s diskursiva rum, som dess förutsättning och resonansbotten.⁹⁷

Att *Den högsta kasten* ger eko i *Djävulsformeln* visar sig även på ett strukturellt plan. Liksom i *Den högsta kasten* faller berättelsen ut i två berättelser som korsas, flätas ihop, för att slutligen fullständigt gå upp i varandra. Dels uppehåller den sig vid den kortvariga relationen mellan Rydberg och konstnären Ernst Billgren, och vad denna får för konsekvenser. Denna del av berättelsen utspelar sig i Stockholms krogvärld och i Helsingfors, där Rydberg befinner sig för att lansera *Den högsta kasten*. Dels skildras Rydbergs resor till den maldiviska övärlden, dit hon åker för att lära sig dyka med förhoppningen att hon därmed skall övervinna sin dödsskräck.

På det berättarmässiga planet finns dock en viktig skillnad mellan

de två texterna. Där *Den högsta kasten* drivs framåt genom att bygga upp ett narrativt begär hos läsaren genom att utlova att hemliga och intima bekännelser kommer att avslöjas – ett löfte som emellertid aldrig riktigt infrias – utmärks *Djävulsformeln* av ett proleptiskt, framåtsyftande berättande där det som kommer att hända successivt föregrips. Som redan titeln *Djävulsformeln* indikerar är en bärande komponent i berättelsen att Rydberg uttalar förbannelser över människor i hennes mer eller mindre omedelbara närhet; förbannelser som efter att de uttalats realiserar i den verklighet som Rydberg beskriver. Där *Den högsta kasten* bygger på att skapa spänning genom att utlova och sedan undanhålla information, bygger *Djävulsformeln* på att punktera spänningen genom att på förhand flagga för att vissa händelser kommer att inträffa. Med Genette – som lånat formuleringen av Tzvetan Todorov – skulle man kunna karakterisera *Djävulsformeln* som driven av en ”plot of predestination”, vilket gör att den skiljer sig från en mer klassisk, västerländsk berättelsetradition. För som Genette skriver ”[a]nticipation, or temporal prolepsis, is clearly much less frequent than the inverse figure [analepsis], at least in the Western narrative tradition”, och detta på grund av dess spänningsupplösande karaktär.⁹⁸ Användningen av ett proleptiskt berättande gör också att *Djävulsformeln* skiljer sig från en traditionell förståelse av den självbiografiska genren, där det retrospektiva perspektivet är en utmärkande komponent.⁹⁹ Att Rydberg förhåller sig lekfullt till den självbiografiska genren framgår även genom sättet *Djävulsformeln* inleds på. Efter konstaterandet ”Jag föddes död” (s. 9) gestaltas här själva födelsen, vilket exemplifierar hur det retrospektiva perspektiv som brukar anses vara självbiografins kännetecken framför andra – när det som här förekommer – parodieras.

Utöver detta kännetecknas *Djävulsformeln* av att i högre grad än *Den högsta kasten* vara metafiktiv. Till en överväldigande del handlar den om sin egen tillblivelse. I ett tidigt skede deklarerar Rydberg att hon ”planera[r] en bok om döden” (s. 74), och det är denna planering, vilken aldrig realiserar, som berättelsen kretsar kring. *Djävulsformeln* kan därmed karakteriseras som ett supplement, en berättelse om boken som aldrig blev skriven i lika hög grad som en dokumentation av en skrivprocess genom vilken läsaren får en inblick i författarlivets vardag, *behind-the-(writing)scene*. Det finns därför en poäng med att *Djävulsformeln* framstår som slarvigt skriven, obearbetad, ofärdig,

som ett råmanus mer än som en fullbordad roman, vilket, för att gå händelserna i förväg, var en återkommande invändning bland recensenterna.¹⁰⁰

En central aspekt av *Djävulsformeln*, som dessutom är nära sammanlänkad med dess långt drivna metafiktiva dimension, är det minutiösa utforskandet av förhållandet mellan verklighet och fiktion. Det är också vid denna aspekt som den följande analysen av texten företrädesvis kommer att uppehålla sig.

Verklighet blir fiktion

I ett inledande skede kretsar berättelsen om hur Rydberg går från att vara ”en fattig dagboksskrivande flicka” (s. 19) till att bli en fullfjädrad, om än omdiskuterad och fruktad författare mycket kring hur hon på olika sätt tagit verkligheten som utgångspunkt för sitt skrivande. Det som står i centrum är hur hon i de tidiga böckerna fiktioniserar verkligheten, hur hon använder verkligheten som stoff, för att sedan skruva till den med hjälp av sin fantasi. Denna användning av verkligheten som konstnärligt råmaterial framställs som en stegvis upptrappning i författarskapet, bok för bok. I ett vidare perspektiv betonas verklighetens betydelse för författaren i allmänhet: ”Varje författare är en tjuv. Man stjälar en människa, en bit av verkligheten.” (s. 28)

När det gäller debuten *Kallare än Kargil* framhåller Rydberg att det ”var svårt att hitta verkliga förebilder till karaktärerna jag försökte skapa”, och att hon ”ännu inte” kunde ”tänka [sig] att skriva om någon [hon] verkligen kände”. Men, skriver hon, det var på samma gång ”omöjligt att hitta på ett ansikte” (s. 31). I detta fall fick hon därför utgå från både fiktion och en i förhållande till henne mer flyktigt erfaren och avlägsen verklighet:

I brist på annat, lät jag en amerikansk skådespelare stå modell till en av de manliga huvudpersonerna. Bifigurerna lånade drag från människor jag sett men knappt talat med. [---]. Jag föredrog att använda mig av människor jag bara hunnit studera under mycket kort tid – tillräckligt länge för att jag skulle bilda mig en eller annan förutfattad uppfattning om dem, men inte så pass länge att jag kunde veta något med bestämdhet. (s. 31f.)

Även när det gäller de två nästföljande romanerna *Månaderna utan R* respektive *Osalig Ande* accentuerar Rydberg att hon utgått från verkligheten och använt den som (inspirations)källa för att skapa fiktion. Men här är det frågan om en i förhållande till henne mer närliggande verklighet. Till exempel framhålls att teaterregissören Richard Günter, som hon lärt känna genom en före detta pojkvän, fått stå som modell till *Månaderna utan R*:s manlige huvudperson:

Det var en kärlekshistoria med sado-masochistiska förtecken [...]. Tvillingtemat fanns självklart med, liksom ett bisexuellt drag hos huvudpersonen, som även den hade sitt ursprung i mina fantasier om Richard. Jag visste exempelvis att en av de manliga skådespelare som Richard brukade arbeta med, var förälskad i honom, en förälskelse som dock stannade vid kyssar och omfamningar. *Själv gick jag ett steg längre i min berättelse*. Jag lät antyda ett incestuöst förhållande mellan huvudpersonen Markus och hans tvillingbror och i den bok [*Osalig ande*] jag skrev ytterligare ett par år senare lät jag det incestuösa temat blomma ut helt och hållet, även om tvillingparet i den romanen var av motsatt kön. (s. 41, min kursiv)

Verklighet görs, betonas det alltså även här, med fantasins hjälp till fiktion. Ett tiotal sidor längre fram i berättelsen poängteras även att Rydbergs föregivna fiktionsberättelser allteftersom blivit alltmer förankrade i den personliga biografien. Manus till *Svart Lucia* beskrivs som ”en berättelse som inte så litet liknande min egen men det fanns det naturligtvis ingen som visste” (s. 56). Och med *Den högsta kasten*, slutligen, framhåller Rydberg att hon ”struntat i alla kamouflage” (s. 60).

Dessa passager, som fokuserar hur Rydberg i flertalet av de verk som utgör författarskapet gjort fiktion av verkligheten, skulle dock inte vara lika anmärkningsvärda om det inte vore för att hon alltsedan debuten och fram till utgivningen av *Den högsta kasten* bestämt hävdade att hon inte skriver om vare sig en faktiskt existerande verklighet, eller om sig själv.¹⁰¹ I *Djävulsformeln* är det på denna punkt frågan om en omdefiniering, en revidering, eller omförhandling av hela författarskapet mot det självbiografiska, och detta paradoxalt nog i en text som genrebestäms som ”roman”.

Fiktion blir verklighet

Om *Djävulsformeln* inledningsvis kretsar kring hur Rydberg genomgående i sitt författarskap använt verkligheten som grund för sitt fiktionsskrivande, uppehåller den sig fortsättningsvis vid det omvända. Vare sig den är sprungen ur Rydbergs tankar och fantasier, formulerad i hennes tidigare böcker, eller grundar sig i den djävulsformel som hon uttalar över människor hon tycker illa om, insisterar fiktionen ständigt på att realiseras och bli verklighet. ”Det var som om mina fantasier – min fiktion – hade tagit ett steg rakt ut i verkligheten”, som Rydberg uttrycker sig vid ett tillfälle (s. 39). Vad som framhålls i detta fall, liksom *Djävulsformeln* igenom, är främst upplevelsen av att det muntligt eller skriftligt förmedlade ordet såväl som den icke-verbalerade tanken eller fantasin har en performativ kraft att frambesvärja verklighet.

Ett illustrativt exempel är Rydbergs beskrivning i det inledande kapitlet av hur hon som barn följt med sin far och sin morfar till affären och fantiserat om att de skall krocka, vilket, visar det sig, också är vad som händer (s. 12ff.). Ett annat är beskrivningen av hur Rydberg (som vuxen) under en middagsbjudning plötsligt finner situationen ”besynnerligt välbekant” eftersom hon själv skrivit den: ”Jag skrev den för flera år sedan. Boken hette ’Nattens Amnesti’”. ”Medan jag ännu sitter kvar vid middagsbordet [...] slår det mig alltså att jag plötsligt blivit en del av min egen berättelse – min egen fiktion – utan att jag ens behövt anstränga mig.” (s. 123)

I *Djävulsformeln* framgår även hur Rydberg erfar att det skrivna ordet realiseras genom att människor i hennes omgivning agerar i överensstämmelse med hennes berättelser. I återgivningen av sin första sexuella kontakt med Ernst Billgren poängterar hon att hans sätt att sätta sig ”grensle över mig” [d]et är en upprepning. Jag har redan skrivit det. En av mina älskare i den bok jag är här för att lansera [*Den högsta kasten*] gjorde exakt så, och det är nu jag börjar misstänka att Ernst faktiskt läst den boken.” (s. 94) Detta gäller dock inte enbart Ernst Billgren utan män i allmänhet, vilket framkommer i anslutning till detta textställe: ”Det är ingen ovanlighet att män försöker återupprepa de sexuella situationer jag beskrivit i mina böcker. Det händer tvärtom alltför ofta.” (s. 94)

Dessa exempel visar att Rydberg i *Djävulsformeln* genomgående

uppehåller sig vid hur hon genom fiktionen kan skapa och göra verklighet, å ena sidan, samt hur berättelsen, eller fiktionen om man så vill, å den andra, kommer i kapp henne och till sist tar över och blir verklighet. Detta skiljer *Djävulsformeln* från *Den högsta kasten*, i vilken verklighets- kontra fiktionsdiskussionen först och främst handlar om den beskrivningsproblematik som det självbiografiska projektet innebär när det gäller att omvandla liv till text.

I *Djävulsformeln* illustreras det faktum att fiktionen hinner i kapp Rydberg inte minst i beskrivningarna av hur hennes liv drastiskt förändrats efter utgivningen av *Den högsta kasten*, en utgivning vars medieuppståndelse även den gestaltas genom en analogi, där fiktiv fantasi upplevs bli verklighet. I detta fall markeras emellertid också skillnaden mellan livet och fiktionen, eller rättare sagt, deras parallellitet:

Det liknade min barndomsfantasi, i vilken hela livet var ett slags skådespel med mig som huvudrollsinnehavare: en TV-såpa i tusentals avsnitt. I månader framöver kunde jag slå upp tidningen och upptäcka att det stod en artikel om mig i den. Ibland läste jag den, ibland inte. Det var en sorts fiktion – en överklighet – och vid sidan av den fortsatte livet som vanligt. (s. 404)

Utifrån berättelsen i dess helhet är detta citat likväl ett undantag. Det som betonas i *Djävulsformeln* är snarare hur Rydbergs liv radikalt förändrats efter en medieuppståndelse som inneburit att hon över en natt förvandlats till en celebritet som alla talar om, och alla vill tala med. Personer som hon inte ens träffat tror sig känna henne enbart på grund av att de läst *Den högsta kasten*, och hon blir uppsökt av främmande människor som vill tala med henne om denna bok, och som när förhoppningen om att få vara med i den nästa. Det spelar ingen roll om hon lämnar Stockholm och Sverige, inte ens i den maldiviska övärlden är hon, framhåller Rydberg, ”inkognito” (s. 174).

Kändisskapet har i sin tur fört med sig en internalisering av ett slags misstankens hermeneutik i hennes ’läsning’ av verkligheten. Detta framgår antydningssvis i skildringen av hur Rydberg vaktar på vad hon säger och i vilka sammanhang hon rör sig och på vilket sätt. Därmed, betonar hon, försöker hon undvika att saker och ting skall missuppfattas, och tillskrivas en betydelse de inte har. Den rikliga förekomsten i berättelsen av uttryck som innehåller ordet ”plan”, vitt-

nar i detta avseende om i vilken utsträckning Rydberg i *Djävulsformeln* framställer sig som alltmer paranoid, och detta till följd av att hon blivit en offentlig, medial person.

När det gäller att förhålla sig till kändisskapet och framförallt massmedierna fungerar Ernst Billgren som Rydbergs motpol i berättelsen. Till skillnad från Rydberg, som ter sig som en oskyldig medienovis, framstår Billgren som den store mediedomptören. Han framställs som någon ”som poserar villigt framför kamerorna” (s. 79), som fullkomligt ”älskar publicitet” och ”hellre [syns] på en vimmelbild i Hänt Extra än på kultursidan i Dagens Nyheter” (s. 80). Detta står i bjärt kontrast till hur Rydberg framställer sig som måttligt intresserad av publicitet överhuvudtaget. Det som i hennes fall understryks är att hon ”hatar alla kameror” (s. 302), att vara iakttagen, i centrum för allas uppmärksamhet, samt att när hon i mediala sammanhang tvingas vara det ”agerar oprofessionellt” (s. 122). Att bli filmad är dessutom något hon säger sig avsky: ”Det gör mig nervös. Det har hänt att jag har gett TV-intervjuer och märkt att mina händer skakat när jag fyllt ett vattenglas eller tänt en cigarett”. Och denna olust, betonar hon, bottnar ytterst i ”[v]etskapen om att min rädsla förevigas på en filmremsa och kan visas för vem som helst, utan mitt medgivande”. (s. 169)

Med andra ord gestaltas Rydbergs uttryckta antipati mot medierna som grundad i att hon inte har full kontroll över hur hennes jag presenteras. Denna aspekt understryks också i Rydbergs reflektioner angående de intervjuer och den presskonferens som äger rum i Helsingfors, med anledning av att *Den högsta kasten* översatts till finska. Det framgår här att det som hon egentligen bryr sig mest om är de fotografiska bilderna av henne, och inte hur hon framställs i journalisternas texter. ”[B]ilderna är det enda i tidningen som verkligen kommer att föreställa mig. Resten är mitt namn och en annan människas tolkning av vem jag är, i kombination med en mer eller mindre sanningsenlig återgivning av vad jag sagt eller försökt säga.” (s. 98) På samma gång som denna passage ger uttryck för hur Rydberg framställer sig som avogt inställd till mediernas konstruktion av henne dekonstruerar den en naiv föreställning om att de givit, eller ger, en sannfärdig bild av henne. Den illustrerar hur Rydberg i och genom *Djävulsformeln* bjuder medieberättelsen motstånd. I detta fall genom försöket att montera ned dess sanningsanspråk.

Men det är i sammanhanget också intressant att Rydberg endast

några meningar senare poängterar att hon på fotografier – som hon alltså understryker alltid föreställer hennes autentiska jag – uppenbarligen försöker framkalla en särskild bild av sig själv. Även i detta fall är syftet med föreställningen dock att motverka de (mediala) föreställningar om henne som byggts upp i samband med utgivningen av *Den högsta kisten*:

Nu för tiden sminkar jag mig före varje fotograferingstillfälle. Tidigare brydde jag mig inte. Men det går inte att prata om sitt livs olycka och samtidigt låta denna olycka återspeglas i ansiktet. Jag vill vara vacker. Ingen ska kunna betrakta en bild av mig och tänka: ja, det förstår ju vem som helst varför han [Rolf] aldrig ville sätta på henne. (s. 98f.)

I *Djävulsformeln* går Rydberg alltså delvis i närkamp med kändisskapet och berättelsen om sig själv. Det som står i centrum är hur berättelsen/fiktionen – oavsett om hon uttalat önskar det eller inte – kannibaliskt åter upp livet, och blir ett med det. Viktigt att notera är dock att *Djävulsformeln* i stor utsträckning uppehåller sig vid det faktum att Rydberg tillåter berättelsen/fiktionen göra just detta. Gång efter annan poängteras berättelsens och fiktionens makt, hur Rydberg alltsedan barndomen sett och fortfarande ser livet i första hand i termer av "en sorts kuliss på den scen som [tillhör] fiktionen" (s. 32), som en "intrig" (s. 38) det gäller att underkasta sig. Vid återkommande tillfällen framhålls också vikten av att infoga händelser i livet i en berättelse för annars kan de inte sägas ha ägt rum (se ex.vis, s. 96).

Att göra "tillvaron" beständig, att "[se] till att den betyder något" (s. 117), betecknar i *Djävulsformeln* emellertid inte enbart Rydbergs personliga inställning till sitt skrivande, utan förs fram som den konstnärliga uppgiften framför andra. Inte desto mindre framställs den, utifrån Rydbergs horisont, också som hennes förbannelse, det som hindrar henne från att fullt ut leva i en relation med en annan människa: "Det är sådan jag är. Varje gång jag träffar en människa som berör mig, är jag tvungen att leda in henne i en berättelse, som hon drunknar i." (s. 216) Å andra sidan framkommer det i *Djävulsformeln* att Rydberg likafullt bejakar den: "I valet mellan en personlig relation och en god berättelse, är det alltid berättelsen som vinner." (s. 255)

Kamp om verkligheten

Så som Rydberg och Billgrens relation framställs i *Djävulsformeln*, utvecklar sig också denna snabbt till en kamp om verkligheten som berättelse. I motsats till de flesta i Rydbergs omgivning gestaltas Billgren som till en början avvaktande, och inte på något uppenbart sätt angelägen om att umgås med Rydberg enbart för att hon med *Den högsta kasten* blivit en kändis. Men det dröjer inte länge förrän hon inser att hon misstagit sig. Successivt skildras hur Rydberg kommer till insikt om att Billgren, och hans exhibitionistiska assistent Lena Kim, mycket medvetet sökt upp henne med avsikt att, å ena sidan, använda henne som en karaktär i den självbiografiska bok som Billgren arbetar med. Och för att, å andra sidan, själva bli en del av den roman Rydberg nämnt för dem att hon håller på att skriva, vilket är en misstanke som artikuleras vid upprepade tillfällen i *Djävulsformeln*.

När Rydberg i ett senare skede i berättelsen uppehåller sig vid att hon fått läsa ett manuskript av Billgrens självbiografiska bok som är färdig att gå i tryck, eftersom hon figurerar i densamma, framhålls att även hon som trots allt rör sig i samma kretsar som honom har svårt att avgöra var gränsen mellan fakta och fiktion egentligen går. För egen del betonar Rydberg dock bestämt att Billgrens gestaltning av henne som bland annat lesbisk är lögn och fiktion (s. 383).

Ytterst grundar sig också Rydbergs så kallade 'hämd' på Billgren i att han i sin självbiografi fikcionaliserat verkligheten och försökt dra fördel av deras gemensamma, högst privata kärleksaffär. Att Rydberg inte omedelbart går i närkamp med hans berättelse om verkligheten skildras i *Djävulsformeln* som ett från hennes sida mycket medvetet val. För Billgrens förlag, där Abbe Bonnier – som i *Den högsta kasten* porträtterades på ett föga insmickrande sätt – av en händelse råkar vara chef, har redan skickat ut manuskriptet till medierna. Därmed, skriver Rydberg, är det lönlöst att dementera Billgrens påståenden om henne. Inte heller Abbes erbjudande att han kommer att stoppa utgivningen om Rydberg motsätter sig Billgrens skildring av henne framställs som ett alternativ. För ett sådant agerande skulle snarare få motsatt effekt än den avsedda. Det skulle stärka mer än försvaga Billgrens anspråk på att hans gestaltning av henne, såväl som boken i övrigt, är verklighet (s. 381ff.).

På ett plan skildras i *Djävulsformeln* alltså hur Rydberg dras in i

en kamp om verkligheten som hon aldrig haft för avsikt att bli en del av, och detta som en följd av kändisskapet. Men redan från början uppenbaras också att hon och Billgren i egenskap av att vara författare respektive konstnär inte erkänner varandra som människor av kött och blod. Ur bådass perspektiv framstår de tvärtom som varandras arbetsmaterial: ”Jag har en text att skriva och i det här ögonblicket är han inget annat än text. Jag tar det som självklart att jag själv bara är en bild.” (s. 68) Men, som Rydberg skildrar saken, går Billgren ett steg längre. Han nöjer sig inte med att enbart utgå från verkligheten och använda den som råmaterial i sin konstnärliga verksamhet. Han vill också på förhand regissera den för att sedan kunna återanvända den i den ”självbiografiska kärleksroman” som Rydberg skriver att han påbörjat arbetet med: ”[N]u vill han förvandla ett kärleksmöte till text innan det ens ägt rum.” (s. 90)

Från Rydbergs sida görs även ett uttryckligt avståndstagande från den konstnärliga praktik som Billgren härigenom får representera, en praktik som i hennes ögon inte är någonting annat än ”den ultimata perversionen”, ”död” och inte liv (s. 90). Utifrån Rydbergs perspektiv är det just skriftens livgivande funktion som betonas i *Djävulsformeln*: att hon genom skrivandet vill ”hålla allt vid liv” (s. 351).

I motsats till Billgren, som alltså skildras som medvetet beräkande, med syfte att frammana en verklighet för att sedan ta den i bruk i sin konstnärliga verksamhet, understryker Rydberg dessutom i metakommentarer att hon i skrivandet av den text läsaren läser, det vill säga *Djävulsformeln*, endast följer verklighetens oberäknliga nycker och infall. Det som betonas är att verkligheten till stor del är fullständigt okontrollbar och omanipulerbar. Men detta innebär ingalunda att Rydberg avstår från att uppehålla sig vid hur också hon försöker påverka verkligheten genom att uttala djävulsformeln. Till en början framställs dessa försök som misslyckade – de får kort sagt inte önskat resultat, vilket Rydberg tar till intäkt för verklighetens opåverkbarhet. Successivt framgår dock att hennes fantasier, som hon med bland annat djävulsformelns hjälp försöker göra till verklighet, efterhand realiserar.

För andra gången på väg till den maldiviska ön Kuredu skildras exempelvis hur Rydberg tänker ut olika olyckor som skulle kunna hända, och som om de hände skulle fungera utmärkt som underlag för den roman hon håller på att skriva, det vill säga *Djävulsformeln*:

Bilderna [en dataskärm som blinkar med texten Deco Stop, en haj-attack, ett viktbalte som någon av misstag får i huvudet] utgör ett slags synopsis till det som kan tänkas hända på Kuredu. De är helt enkelt romanidéer. För att romanen ska gå att skriva, måste några av dessa saker inträffa. (s. 262)

Men, som för att markera sitt avståndstagande från den konstnärliga praktik Billgren representerar i berättelsen, påpekar hon direkt därpå att "[j]ag får naturligtvis inte på något sätt medverka till ett sådant förlopp. Det måste ske av sig självt – som om en osynlig hand gripit in i spelet." (s. 262) Väl framme på Kuredu visar sig också just de olyckor Rydberg på förhand säger att hon tänkt ut undan för undan bli verklighet, och detta utan att hon behöver anstränga sig det minsta (s. 277ff., 289, 294).

Även en rad andra mer mystiska händelser som inte föregrips på detta sätt visar sig emellertid inträffa på hennes andra resa till Maldiverna. Och den metakommentar om hur dessa skall förstås i förhållande till den bok Rydberg skildrar att hon skriver, det vill säga *Djävulsformeln*, är i sammanhanget särskilt intressant:

Om boken [...] hade varit en deckare, så hade jag varit tvungen att gå till botten med allt det här. Båten. Kontaktlinskokaren. Det strukna namnet från tavlan. I en deckare måste det finnas en förklaring, en gärningsman.

Men livet är inte en detektivroman. Livet är en serie osammanhängande och av varandra oberoende skeenden och försöker man skapa ett mönster och en mening med dessa skeenden blir man vansinnig. (s. 308)

I denna passage sätts livets obestämbarhet framför deckarromanens konventionsbundenhet. Kongenialt med vad som hävdas här, att "livet är en serie osammanhängande och av varandra oberoende skeenden" som det inte går att strukturera, utmärks berättelsen överlag av att vara osammanhängande; de mystiska händelser Rydberg beskriver inträffar får inte någon förklaring. I *Djävulsformeln* finns således en ansats att på ett form- och berättarmässigt plan simulera livet och verklighetens undflyende karaktär. I högre grad än att utpeka verkligheten, och försöka fånga den som den var, handlar det om att producera en illusion av verklighet, vad man med Roland Barthes kan kalla en "verklighetseffekt".¹⁰² Särskilt kommer detta till uttryck i de

ingående beskrivningarna av för berättelsen ovidkommande detaljer, som hur en viss del av Rydbergs dykutrustning fungerar.

I de metafiktiva passager som återfinns på *Djävulsformeln*s sista sidor är det dock fiktionens överhöghet gentemot verkligheten som accentueras. Eller rättare sagt, det understryks hur Rydberg med fiktionens hjälp kan frammana och skapa verklighet. Den förbannelse Rydberg uttalat över Jesús Alcalá slår in, och detta på ett sätt som vida överträffar hennes vildaste fantasier. Det uppenbarar sig nämligen att advokaten som tre år tidigare smädat Rydberg offentligt gjort sig skyldig till att ha förskingrat en större summa pengar som han förvaltat för en biståndsorganisations räkning, och att han därmed blivit utsatt för en medial hetsjakt, och tillika blivit åtalad av en kvinnlig åklagare som passande nog heter "Rydberg" i efternamn. Detta återges efter det att Rydberg tagit del av tidningarnas skrivelser (s. 410ff.). Det intressanta är emellertid inte denna beskrivning i sig, utan den kommentar som följer på densamma: "Det här är en roman, inget annat." (s. 411) Denna kommentar åskådliggör lika mycket hur Rydberg ser på sin egen inblandning i den just berättade Alcalá-historien som rent empiriskt ägt rum, som den exemplifierar hur hon försöker metakommunicera med en läsare som bara har några få sidor kvar att tillryggalägga av *Djävulsformeln*.¹⁰³ Den tvärsäkerhet som detta påstående uttrycker framställs dock redan ett par meningar senare som ett val från Rydbergs sida, och inte som ett faktum: "Jag väljer alltså att fortsätta betrakta mina fantasier som fiktion, även sedan de omsatts i verkligheten. På så sätt blir jag skyldig till allt och till ingenting." (s. 411, min kursiv) Denna förställning om fiktionen som en frizon där man kan undkomma all ansvarsutkrävning har också kommit till uttryck tidigare i berättelsen, i en av de första beskrivningarna av Rydbergs inställning till djävulsformeln. Djävulsformeln framställs här som en "omnipotenslek", som "en fantasi, och fantasin är den enda rättighet man aldrig kan fråntas, eller ens klandras för" (s. 53).

Från bokomslag och baksidestext, fram till berättelsens slutpunkt utmärks *Djävulsformeln* på flera sätt av vacklandet mellan fiktion och verklighet. När berättelsen till sist avslutas kompliceras förhållandet mellan dessa storheter ytterligare. Rydberg skriver här att hon är en författare som "[n]är verkligheten börjar efterlikna fiktionen alltför mycket" alltid kan "avfärda den som just fiktion – som om världen upphört att vara verklig och övergått till att vara en spelplats för

den intrig hon helt och hållet skapat i sitt eget huvud” (s. 424). I lika hög grad som fiktionen fungerar som ett skydd i den bemärkelsen att i fantasin är man fri att tycka, tänka, göra vad man vill, gestaltas den som ett skydd, som en livlina och ett sätt att distansera sig från verkligheten för att slippa se den i vitögat. Likväl framställs gränsen mellan verklighet och fiktion i *Djävulsformeln*s slutskede som varande i total upplösning. Eller rättare sagt, fiktionen, fastslår Rydberg, är också hennes verklighet, som hon kan konstruera och re-konstruera efter sina egna nycker och infall: ”Verkligheten är min fantasi. Och eftersom min föreställningsförmåga saknar begränsningar, kan jag få denna fantasi – denna verklighet – att anta vilken form som helst, förutsatt att den passar mig.” (s. 424)

Mottagandet

Den prognos som Jonas Thente ställde i sin recension av *Den högsta kasten*, att risken är överhängande att Rydbergs böcker framöver kommer att upplevas som alltför ”planlagda” och därmed ”syrefattiga”, slog in med råge i mottagandet av *Djävulsformeln*, inte minst för att flera recensenter läste den som en sämre kopia av (originalen) *Den högsta kasten*. Sigrid Combüchen beskrev *Djävulsformeln* som ”ett slags da capo” som ekar tomt, medan Lennart Bromander framhöll den som en direkt fortsättning på *Den högsta kasten*, som ”en ’Carina på nya äventyr’ om man så vill”.¹⁰⁴ I Måna Bergers och Håkan Östlunds recensioner framkommer i detta avseende en ännu hårdare kritik. Berger menar att *Djävulsformeln* blott är en ”trött upprepning” av det koncept Rydberg sjösatte med *Den högsta kasten*.¹⁰⁵ En bedömning som även Östlundh gör, i samma veva som han underkänner Rydbergs insats som författare: ”*Den högsta kasten* var speciell, *Djävulsformeln* något av en upprepning, vilket tråkigt nog även tär på den förra romanen. Ska Rydberg fortsätta hämta stoff ur sitt eget liv får hon inte glömma att framför skrivmaskinen vara i första hand författare.”¹⁰⁶

Bedömningen av *Djävulsformeln* var alltså överlag formulerad utifrån den förväntningshorisont som *Den högsta kasten* byggt upp.¹⁰⁷ Kritiken bestod också i att Rydbergs nya bok inte ansågs leva upp

till de högt ställda förväntningarna. I en recension anklagades Rydberg till och med för att utstuderat ”slug[t]” och ”beräkande” ha slagit mynt av ”ett framgångsrecept”.¹⁰⁸

Mottagandet av *Djävulsformeln* utmärks överlag av en samstämmig kritik av dess estetik. Negativt klingande ord som ”långtråkig”, ”seg” och ”malande” återkommer gång på gång i recensionerna. *Djävulsformeln* anses även sakna den ”känsla”, den glöd som utmärkte *Den högsta kasten*.¹⁰⁹ Några ansåg även att *Djävulsformeln* var alltför slarvigt skriven.¹¹⁰ Ann-Marie Ljungberg skyllde i detta avseende på förlagets profithunger: ”Bonniers måste förmligen ha slitit manuskriptet ur Carina Rydbergs händer, att döma av den snabba tryckningen (händelser från i våras och somras finns med i boken), och publicerat den i oredigerat skick, att döma av de många meningslösa motsägelserna i texten.”¹¹¹

I mottagandet var genrefrågan i stort sett överspelad. Till övervägande del bedömdes *Djävulsformeln* som fiktion – troligtvis för att den av förlaget erhållit genrebeteckningen ”roman”, vilket säger något om att genre trots allt har betydelse för läsarens inställning till ett litterärt verk.

Inte desto mindre framhöll några av recensenterna att *Djävulsformeln* problematiserar läsningen. *Göteborgs-Postens* Ingrid P. Bosseldal menade exempelvis att *Djävulsformeln* hela tiden tycks bryta sig ur romanformen, mot verkligheten, och detta i ett resonemang som tangerar hela det problemkomplex rörande förhållandet mellan fakta och fiktion, privat och offentligt, som står i fokus i denna avhandling:

[...] att läsa [*Djävulsformeln*] är bisarrt. Trots att jag vet att det är en roman, och att jag försöker betrakta romangestalterna som fiktiva, vill jag ständigt tillrättavisa författaren, som samtidigt är bokens huvudperson, som samtidigt säger sig beskriva sig själv och sitt eget liv. Människorna i boken har dessutom namn som jag känner igen, befinner sig på platser som är välbekanta, är helt enkelt offentliga personer på offentliga platser och kliver därför ständigt ut ur fiktionen. Som ändå är fiktion.¹¹²

Men utom i denna recension kom den moraliska aspekten – lusten att, som Bosseldal skriver, ”tillrättavisa författaren” – inte att aktualiseras. Samtliga recensenter instämde mer eller mindre i den deklARATION som avslutar Lennart Bromanders recension: ”[F]ör säkerhets

skull upprepar jag det en gång till: Detta är en roman!”¹¹³ Liksom i mottagandet och debatten av *Den högsta kasten*, bekräftas följaktligen slutsatsen att betraktas en litterär text som en roman, tenderar läsaren att avstå från en moralisk bedömning.

Ytterligare en förklaring till att den moraliska indignationen denna gång uteblev är att *Djävulsformeln* gavs ut i ett medielandskap i förändring, där gränsen mellan verklighet och fiktion, mellan det privata och det offentliga, mellan information och underhållning, successivt luckrats upp. Året då *Den högsta kasten* gavs ut, 1997, var också året då Sveriges Television introducerade den första svenska dokusåpan, *Expedition Robinson*, vilken, i likhet med *Den högsta kasten*, ledde till en intensiv moralisk debatt. Därefter har emellertid den moraliska toleransnivån höjts i takt med att allt mer extrema dokusåpaformat, som *Baren* och *Big Brother*, sett dagens ljus.¹¹⁴ En liknande anpassning i moraliskt hänseende låter sig även skönjas i de olikartade mottagandena av *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln*.

Dokusåpafenomenet var även något man tog fasta på när man på ett mer principiellt plan kom att diskutera *Djävulsformeln*, och i efterhand *Den högsta kasten*.¹¹⁵ I den ledare som tidigare omnämndes torgförs åsikten att Rydberg är en smart författare. I likhet med Jan Guillou och Liza Marklund drar hon med sina ”litterära dokusåpor” fördel av den rådande medietrenden, hävdar den anonyma ledarskrifbenten här. Hon har, menar denne, hittat den ”marknadslucka” i den litterära världen som den mediala dokusåpatrenden fört med sig:

[Rydberg] erbjuder publiken en vara och de utsvultna läsarna sliter denna vara ur händerna på henne.

Det var ingen slump att ”Den högsta kasten” sålde i 110 000 exemplar. Det är heller ingen tillfällighet att svenskarna älskar ”Robinson” och att så gott som hela Västeuropa denna trista höst sitter uppkrupna i sofforna och med något paralyserat i blicken följer deltagarna i ”Big Brother” in i duschen eller under sängkammarens genomskinliga täcke.

Medelklassen lever i dag i en ointaglig fästning som kallas Trygghet. Våra liv är inrättade så att inget omvälvande någonsin skall ske. [---]

I det läget måste andra leva i vårt ställe. Behovet av stora dramer – av hat och svek, passioner och lögner – måste tillgodoses av en tv-skärm eller en svärm svarta bokstäver på vitt papper.

Vi kommer, inom kort, att få se råare former av ”Robinson”. Och det kommer inte att dröja länge förrän Carina Rydberg får konkurrenser på den litterära scenen – andra författare som jobbar i samma genre och med ännu smutsigare metoder.¹¹⁶

På ett liknande sätt menade Petter Karlsson i en artikel i *Expressen* att Rydberg medvetet utnyttjar den marknadslucka som det talas om ovan: ”I dokusåpans folkhem råder en perverterad lust att synas och förnedras och Carina Rydberg vet exakt hur man slår mynt av detta.”¹¹⁷ Även Annelie Bränström Öhman relaterar i sin recension *Djävulsformeln* till dokusåpatrenden.¹¹⁸ Bränström Öhman framhåller Rydberg som ”en av Sveriges mest durkdrivna dokusåpakreatörer”, och tar särskilt fasta på hur Rydberg i likhet med dokusåpan upplöser gränsen mellan fakta och fiktion. Rydberg, skriver hon,

ger fortlöpande kommentarer till den zickzack-rörelse mellan verklighet och fiktion som är typisk för genren. Hon omtalar handlingen som ett ’manus’ och de involverade personerna som ’skådespelare’, hon ger till och med förslag till bakgrundsmusik [...]. Och skulle någon ändå svälja historien som sanning slänger hon för säkerhets skull in en förtydligande brasklapp på sista sidan.

Därmed är det inte heller någon mening, menar Bränström Öhman, att bedöma *Djävulsformeln* i termer av sanningshalt: ”Det här är nämligen en historia som har ungefär lika mycket att göra med det vi vanligtvis kallar verklighet som vilken dokusåpa som helst.”

I diskussionen som följde på *Djävulsformeln*s utgivningsdag dryftades även på andra sätt frågan om huruvida Rydbergs massmediala agerande, och hennes problematisering av gränsen mellan fakta och fiktion i de två senaste böckerna, kunde ses som tecken på samtidslitteraturens svar på medieutvecklingen. Rydberg förde själv fram att så var fallet i en intervju i radioprogrammet *Flipper* (P3), den 28 oktober. Hon menade att det nya medielandskapet mer eller mindre tvingat henne till en alltmer medialt inriktad författarroll. Litteraturforskaren Thomas Götselius, som medverkade i samma radioprogram, fortsatte på detta spår. Bland annat framhöll han att kollapsen mellan verklighet och fiktion i den litteratur som Rydberg skriver, och som, menade han, utmärker samtidskonsten i stort, är ett resultat av att fiktionen idag inte längre har samma laddning. ”Vi har inte samma tilltro till dess förmåga att säga en sanning”, sade han, och kopplade

detta till att vi lever i nytt medialt landskap av elektroniska medier som radikalt skiljer sig från det gamla ”Pappers- och Bläck-Europa”: ”Dom [nya medierna] har en slags verklighetseffekt, kanske man kan kalla det. Och jag tycker att litteraturen svarar på den här utvecklingen. [Och] det sätt som litteraturen svarar [...] det är att försöka, helt enkelt, härma den, va.”

En annan aspekt av den medieinriktade diskussion som följde i *Djävulsformeln*s kölvatten rörde hurvida den skulle ses som en del av ett iscensatt marknadsföringsjippo, i vilket förlaget tillsammans med Rydberg och Billgren varit de huvudsakligt inblandade. I *Pi Morgon* den 27 oktober menade kritikern och förläggaren Björn Linnell att deltagarna i detta jippo är alla som överhuvudtaget diskuterat boken i olika mediesammanhang, inklusive det han själv deltar i: ”Vi ingår i den här kampanjen också. Vi sitter här och talar om dessa två människor [Rydberg och Billgren] nu samtidigt. Så all medieuppmärksamhet kommer ner på dom. [...]. Det är skickligt gjort.”

I en kommentar signerad Henriette Zorn reducerades tvärtemot aktörerna till förlaget medan mediebevakningen, och i synnerhet förhandspubliciteten, gavs nästintill mytiska proportioner. Det omfång som Zorn tillskriver denna är betydligt överdrivet, men likväl intressant. Det visar hur *Djävulsformeln* snabbt uppförstoras till en spektakulär mediehändelse.¹¹⁹ Men den ger också en överblicksbild av vad man skulle kunna kalla mediehändelsen *Djävulsformeln*:

Förhandspubliciteten kring [Rydbergs] roman ”Djävulsformeln” har varit utan motstycke. Alla har hakat på, vänner som fiender, morgonsom dagspress, tv och radio. I Månadsjournalen porträtterar Ulrika Knutson sin vän Rydberg, som också pryder månadens omslag, och legitimerar det hela med att hon egentligen inte borde. Som av en händelse öppnar en av bokens uthängda huvudpersoner, Ernst Billgren, sin utställning samtidigt som romanen ges ut. På samma förlag som Carina Rydberg är Carl Johan de Geer aktuell med en devot vänbok om Ernst Billgren. [---].

[...] all denna tajmning kan ju röra sig om löjligen tillfälligheter.

Att det skulle handla om en väl iscensatt marknadsföringskupp, inte från Carina Rydbergs eller ens den mediekäta Billgrens sida utan från förlagets, blir man varse genom två rätt oansenliga annonser i DN:s A-del på romanens utgivningsdag i fredags. Det är just annonsernas varumärkeskaraktär som är i ögonfallande. Likt en tra-

fiktskyll ligger den utslängd på sidan. [...]. Ett namn, en titel och ett förlagsnamn i förkortning. Det är allt. Ingen bild, ingen upplysning om vad det handlar om, för handen på hjärtat vad behöver i övrigt sägas? Vid det här laget vet vi och förlaget vet att vi vet. [...]. Det kan man kalla produktplacering.¹²⁰

När Rydberg, i en intervju efter utgivningen, fick frågan, förnekade hon emellertid bestämt att hon skulle ha slutit sig samman med Billgren för att iscensätta en gemensam PR-kampanj: ”Jag förstår din tanke. Jag är till och med ganska tilltalad av den. Ernst Billgren skulle nog säkert tycka om den också. Ringer du honom så svarar han säkert: ’Javisst, så är det.’ Men dess värre är det inte så.”¹²¹

I samma intervju framgår det även hur Rydberg nu försöker revidera bilden av sig själv. Särskilt försöker hon komma bort från självbiografikerstämpeln. Hon förnekar bestämt att skrivandet för henne skulle vara likställt med någon som helst terapi. Detta kan jämföras med hur hon, som vi sett, hösten 1996 och våren 1997 påbörjade installeringen av sig själv som självbiografiker genom att anföra sitt behov av just ett självbiografiskt, terapeutiskt skrivande. ”Jag är yrkesförfattare”, betonar hon nu, samtidigt som hon gör en klar distinktion mellan ”författaren Rydberg” och ”berättaren Rydberg”: ”Man måste alltid göra skillnad mellan författaren Carina Rydberg och berättaren Carina Rydberg. Mitt jobb som författare är att göra mig själv till fullvärdig huvudperson i mitt eget drama. Jag måste vara tillräckligt intressant.” Denna tydligt formulerade gränsdragning känns inte heller igen från tidigare, då Rydberg försökt att om inte fullt ut omintetgöra distinktionen mellan författare/berättare/huvudperson, så i alla fall utsätta den för en stark problematisering. I anslutning till detta understryker hon med eftertryck att ”[n]u blir det inga fler självbiografiska böcker. [---]. Bara fiktion.”¹²²

Som framgått är emellertid *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* allt annat än traditionella i självbiografisk bemärkelse. I dem båda utmanar och tänjer Rydberg på det självbiografiska projektets gränser till det yttersta. Men *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* skiljer sig också åt när det gäller den centrala frågan om förhållandet mellan verklighet och fiktion. Eller rättare sagt: de skiljer sig åt på så vis att Rydberg driver denna problematik längre och längre för var bok. Att som en majoritet av recensenterna betrakta *Djävulsformeln* endast som en trött

upprepning, en blek kopia av *Den högsta kasten*, förbiser den grundläggande förändring i det självbiografiska projektet som äger rum mellan de två böckerna. *Den högsta kasten* kretsar huvudsakligen kring vad det innebär att beskriva och representera verklighet, samt om pennans makt över verkligheten – hur Rydberg som författare genom skriften försöker styra, behärska och slutligen fullständigt ta kontrollen över den genom själva nedtecknandet av livet. Dessa aspekter är i *Djävulsformeln* underordnade frågan om frambesvärjandet av verklighet, hur Rydberg genom sin blotta fantasi och uttalandet av den djävulsformel som också givit boken dess namn konstruerar verklighet, snarare än avtäcker den. Till skillnad från *Den högsta kasten*, där fokus är inriktat på hur liv blir text, fokuserar Rydberg i *Djävulsformeln* i första hand på hur text blir liv; hur ordet blir till kött.

2. På gränsen mellan fakta och fiktion

Ur ett litteraturhistoriskt perspektiv kan det se ut som om Carina Rydberg med *Den högsta kassen* och *Djävulsformeln* knöt an till 1970-talets subjektivt förankrade verklighetsskildringar. Många kom också att läsa dessa böcker, och framförallt den förstnämnda, som ett återtagande av realismen efter ett 1980-tal då, som Peter Luthersson skrivit, "[t]ron på ett instrumentellt förnuft förkastades, liksom tron på historiciteten, tron på ett meningsbärande och solitt subjekt och tron på språkets förmåga att representera föremålen i världen".¹ Men snarare än att vara uttryck för en tillbakagång befann sig Rydberg med dessa två böcker i början av ett nytt paradigm av verklighetshunger – för att anspela på titeln till en dansk antologi som jag skall återkomma till. En verklighetshunger som under 1990-talets mitt fick ett stort genomslag inte bara i litteraturen, utan även i konsten och i massmedierna generellt.

På 1970-talet kulminerade den strömkantring mot verkligheten som ägt rum omkring 1965 samtidigt som den förnyades.² 1960-talets haussade dokumentarism kom under 1970-talet gradvis att ersättas med subjektivt förankrade livsberättelser. Självbiografier och bekännelseromaner satte alltmer sin prägel på en bokmarknad vars utgivning sedan 1960-talets mitt dominerats av resereportage från tredje världen och rapportböcker från fabriksgolvens Sverige. Om 1960-talets ideal var den objektiva och distanserade skildringen var 1970-talets ideal "det subjektiva återgivandet", för att låna Lena Malmbergs ord i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*.³

Oavsett vilka uttryck strömkantringen mot verkligheten tog sig under 1960- och 1970-talen, så utmärktes den av en utbredd tilltro

till litteraturens förmåga att återge verkligheten som den är. Föreställningen om att man, som bland andra Torsten Rönnerstrand noterat, med språket som verktyg kunde nå fram till verklighetens innersta, dess essens, var stark.⁴ Denna språkoptimism kan i efterhand betraktas som kulmen på den moderna hyllningen av autenticiteten, sanningen, subjektet, etcetera. Under 1970-talet fanns det, som Lisbeth Larsson skriver, ”på ett självklart sätt en historia och en identitet att göra anspråk på. Och språket, benämmandet, var det självklara redskapet, det som skulle återföra den förträngda erfarenheten till samhället – och samtidigt förändra det.”⁵

Dessa föreställningar och denna tilltro till språket kom under det så kallade postmoderna 1980-talet att monteras ned och plockas isär. ”Livstematiken vändes snart i skrifttematik”, som Peter Luthersson sammanfattande beskriver hur 1970-talet övergick i 1980-tal.⁶ Föreställningen om att en litterär text kan referera till en yttre verklighet, som var bärande under 1970-talet, sköts i sank. Det som bejakades i kulturdebatten var istället tanken att, som Rönnerstrand skriver, ”språket skulle kännetecknas av en generaliserad konstitutiv oförmåga att referera till verkligheten, därför att det skulle finnas ett glapp, en klyfta eller en avgrund mellan språk och värld, mellan ord och ting”.⁷ Som en följd blev den samhällsinriktade och jagcentrerade verklighetsskildring som varit dominerande under de två föregående decennierna i det närmaste bannlyst under större delen av 1980-talet, medan den mystikbejakande skrönan lösgjord från alla verklighetsanspråk fick en stark ställning.⁸ All metafysik och alla verklighetsskildrande texter ”förpassades” ”raskt till renet”, som Nina Burton tillspetsat formulerat tidens stämningar.⁹ Avgörande för denna utveckling var att en ny, yngre kritikergeneration inspirerad av franska poststrukturalistiska tänkare som Jacques Derrida, Michel Foucault och Roland Barthes lagt beslag på den kulturella scenen. Särskilt Derridas hävdande att ”det finns inget utanför texten” blev för dessa yngre kritiker, med Burtons formulering, i det närmaste en ”litteraturteoretisk trosbekännelse”.¹⁰

Mot slutet av 1980-talet började verkligheten åter göra sig påmind i litteraturen och i kulturdebatten. ”Snart kan ingen undgå att se det som håller på att ske: vi är på väg mot en avgörande förändring, ett paradigmskifte, inom litteraturens värld. Det esteticerande, mystikbejakande och språkmedvetna 80-talet skall ringas ut. Den nya realismen skall ringas in”, skrev till exempel Magnus Brohult i *Svenska Dagbladet*

1989.¹¹ Liknande uttalanden där realismens återkomst sågs som ett tecken på att det text- och estetikcenterade 1980-talets tid var förbi kom också att göra sig gällande under 1990-talets första år.¹² Som Rönnerstrand påpekar kan man i kulturdebatten under sistnämnda decennium även fortsättningsvis skönja en nyvaknad tilltro till litteraturens förmåga att referera till verkligheten.¹³ Men debatten om litteraturens referentialitet kom också att intensifieras under dess senare del. Faktum är att debattens vågor gick höga redan under 1990-talets första hälft. Det som debatterades var särskilt hur den nya realismen skulle förstås. Göran Greider var tämligen ensam om att argumentera för att den skulle betraktas som en fortsättning på 1960- och 1970-talens socialrealistiska ansatser.¹⁴ Vad som markerades överlag var snarare att 1990-talsrealismen skilde sig från 1970-talets realismuppfattning genom att både bejaka och överskrida 1980-talets språk- och representationskritik. "[D]et är inte frågan om en återgång till 70-talet [...]", som Lars Hagström bestämt påpekade i ett försök att karakterisera "det 'realistiska' 90-talet".¹⁵ Liknande åsikter ventilerades i den artikelserie med rubriken "Fordran på verklighet" som våren 1994 publicerades i *Sydsvenska Dagbladet*. "Det handlar förstås inte bara om motreaktioner – litteraturen som nu skrivs bär samtidigt med sig och spinner vidare på insikterna från 80-talets estetiska diskussion", framhöll Anders Mortensen här om den realistiska 1990-talstrenden.¹⁶ En liknande åsikt uttryckte Immi Lundin, som med blicken riktad mot framtiden konstaterade att "[d]en realism som nu behövs är en som drar nytta av åttioalets fokuserande [sic] på språket, en realism som inkorporerat osäkerheten, men som ändå vågar göra undersökandet och erövrandet av omvärlden till sitt projekt".¹⁷

Litterärt kan återvändandet till verkligheten under 1990-talet sägas ha tagit sig två skilda uttryck, vilka renodlats under 2000-talet. Å ena sidan har det varit frågan om en verklighetsskildring till synes helt opåverkad av 1980-talets poststrukturalistiska dekonstruktion av begrepp som verklighet, sanning och autenticitet. Denna verklighetskildring knyter an till 1970-talets jagcenterade realism och ambitionen är följaktligen att skildra verkligheten som den är. Ett exempel är en på 1990-talet uppdaterad version av den bekännelselitteratur som bland annat Kerstin Thorvalds *Det mest förbjudna* (1976) och Sun Axelssons *Drömmen om ett liv* (1978) ansågs representera under 1970-talet.¹⁸ Som Cristine Sarrimo framhållit skiljer sig dock 1990-talets

bekännelselitterära strömning från sin föregångare genom att bekännelsen här inte syftar till politisk medvetandegörning. Tvärtom är det i regel frågan om en genom massmedierna känd person som bekänner med avsikten att tjäna pengar. Förutom bekännelser av politiker och andra ser Sarrimo Unni Drougges självbiografiska roman *Andra sidan Alex* (1996) som ett exempel på denna nya, mer kommersialiserade bekännelselitteratur.¹⁹

Å andra sidan har det under 1990-talet och fortsättningsvis varit frågan om en verklighetsskildring som mer svarar mot Mortensens karakterisering och Lundins efterlysning ovan, och som tagit åt sig av 1980-talets språk- och representationskritik. I denna version utmärks verklighetsskildringen av att författaren, som exempelvis Rydberg i *Den högsta kasten*, både parasiterar på 1970-talsföreställningen om en ren, transparent realism och framvisar karaktären av konstruktion hos den verklighet som beskrivs, bland annat genom diverse metafiktiva grepp.

När den litterära vändningen mot verkligheten diskuterades under 1990-talets senare hälft, var det emellertid få som uppmärksammade och lyfte fram denna dubbelhet. Signifikativt är till exempel att redaktören Madeleine Grive i tidskriften *gotals* nummer om samtidslitteraturen, 1997, fastslog att den i allmänhet kännetecknas av "autenticitet, autism och autobiografi", samtidigt som hon bestämt avfärdade denna trend som ett hot mot romanen och fiktionen.²⁰ "[F]rågan är", skriver hon, "om den numera så populära nyckelromanen och självbiografin kan vara romanens framtid? Eller kan intresset för självbiografin istället innebära romanens död?"²¹ Värt att notera är att Grive i denna artikel särskilt framhåller *Den högsta kasten* som exempel på det faktiska hot hon anser att romanen och fiktionen står inför.

Det perspektiv på 1990-talslitteraturen som Grive företrädde, och som var det förhärskande under decenniet, kritiserades emellertid på ett intressant sätt av Thomas Götselius.²² I artikeln "Nu strippar litteraturen" försökte han 1998 nyansera den vid denna tid så vanligt förekommande anklagelsen om samtidslitteraturens fall ner i det narcissistiska helvetet. Han menar här att vändningen mot den subjektivt förankrade verkligheten egentligen inte är så anmärkningsvärd. Den handlar mer om en naturlig utveckling där litteraturen, som den gjort i alla tider, söker ny legitimitet i takt med att samhället förändras. Det som särskilt utmärker 1990-talet, framhåller Götselius, är att denna

legitimitet sökts och förhandlats i relation till en ”fri läsare” vars preferenser inte enbart utsträcker sig till litteraturens värld. Detta har, skriver han, resulterat i ”bekännelseskraften, som alldeles uppenbart både lånat och lärt mycket av tevesåporna och kvällstidningarnas exploatering av personen, av deras upptagenhet vid sociala tabun och av deras förväxlingslekar i gränslandet mellan fakta och fiktion”. Till skillnad från Grive och andra vänder Götselius således på steken och hävdar att det nu inte är ”narcissismen som använder sig av litteraturen, det är litteraturen som använder sig av narcissismen”. Han framhåller att bekännelsen på 1990-talet estetiserats och kommit att användas i litterära syften.²³

Även i karakteristiken av 1990- och 2000-talens kulturella verklighetshunger har man betonat det faktum att förhållandet mellan verklighet och fiktion inte längre kan betraktas som en motsättning. Som Mette Sandbye skriver har konstnärerna, och kan man tillägga författarna, sedan 1990-talet ”erkendt, at virkeligheden ikke blot er en objektivt registrerbar størrelse, der ’ligger derude’, men at den i en vis grad altid konstrueres gennem sproget, billedet og fortællingen, og ved selv at foretage sådanne virkelighedskonstruktioner [...] forsøger de at gribe og fastholde den – på trods”.²⁴ Enligt Sandbye är denna tendens intimt sammanlänkad med 1990-talets mediala utveckling, och särskilt den längtan efter verklighet som det enorma genomslaget för talkshowen, dokusåpan och reality-tv är uttryck för. Ett resone-mang som osökt leder tankarna till hur man i diskussionen om *Djävulsformeln* menade att denna bok, och även retrospektivt *Den högsta kasten*, var ett litteraturens svar på medieutvecklingen och då särskilt på dokusåpan.

Men den litterära vändningen mot verkligheten under 1990- och 2000-talen kan också betraktas som en del av en större kulturell rörelse som pågått parallellt i konst, film och massmedier överlag. Som redaktörerna Britta Timm Knudsen och Bodil Marie Thomsen framhåller i inledningen till antologin *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik* (2002) grundar sig den kulturella verklighetshunger som tagit sig uttryck under 1990-talet och framgent i föreställningen att konstruktionen av verklighet är den enda verklighet vi har, eller kan ha, tillgång till. Med dem kan man alltså säga att 1990-talet inneburit en förflyttning bortom 1980-talets poststrukturalistiskt influerade tänkande, och dess betoning på verklighetens oåtkomlighet för konst-

närlig gestaltning. Den på 1980-talet rådande föreställningen om att allt är representation har, som Knudsen och Thomsen framhåller, på 1990-talet i hög grad ersatts med föreställningen om att allt är verkligt, trots representationen.²⁵

Denna utveckling har i förlängningen lett till ett behov av ett nytt realismbegrepp där verklighet inte längre betraktas som motsatsen till konstruktion och fiktion. Knudsen och Thomsens förslag är att den realism som uppkommit på 1990-talet bör uppfattas som ett slags ”performativ realism”.²⁶ Oavsett om det gällt litteratur, konst, film, eller tv-genrer som dokusåpan har det under detta decennium, och kanske ännu mer så på 2000-talet, handlat om att iscensätta det verkliga och autentiska, att göra och framställa verklighet, vilket vi också sett var fallet i *Djävulsformeln*.

Att denna förståelse av verklighet som något som produceras och medieras i olika kontexter har blivit vida spridd märks enbart av titeln till antologin *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media* (2005).²⁷ Synen på verklighetsbildningen som performativ och grundad i en iscensättning av verklighet, snarare än i ett enkelt återgivande av den, har också fått en framskjutna position i den framväxande forskningen om reality-tv och dokusåpan. I dessa sammanhang talas det mycket om ”performativ autenticitet”, och om att ”performing the real”.²⁸

Anspråket på att skildra verkligheten *i sig* har emellertid inte övergivits i praktiken. Som James Friedman konstaterar beträffande reality-tv är det påfallande i vilken utsträckning som anspråket på en förment autentisk verklighet omkring år 2000 används som sälj- och marknadsföringsargument.²⁹ Denna iakttagelse kan även sägas gälla för 1990- och 2000-talens samtidskultur överlag som i stor utsträckning präglats av ett till synes omätligt sug, en hunger efter verklighet, samtidigt som den, som medieforskaren Jon Dovey framhåller, mer eller mindre har översvämmats av verklighetsframställningar berättade ur ett förstapersonsperspektiv.³⁰ Inte minst har detta varit påtagligt i den litterära diskursen under 2000-talet. Författare efter författare har här övergivit den rena fiktionen för verkligheten. Detta har också varit oavsett om de befunnit sig i början av sina författarkarriärer eller varit mer etablerade, samt oberoende av om de verkat inom ett populärt eller ett mer finkulturellt kretslopp. Bokutgivningen har under detta decennium dominerats av romaner som presenteras som fullkomligt

sanna, av självbiografier som hävdas vara mer eller mindre fiktiva, av biografiska fantasier över levande och döda, av texter som förhåller sig till en biografisk verklighet, men som ändå inte gör anspråk på att skildra denna verklighet enligt skala 1:1. Per Gunnar Evander, Sara Stridsberg, Per Hagman, Unni Drougge, Alexander Ahndoril, Bodil Malmsten, Maja Lundgren, Daniel Sjölin, Lars Norén, Per Olov Enqvist, listan kan göras lång på svenska författare som i det begynnande 2000-talet experimenterat med de biografiska genrerna.

För att återvända till Carina Rydberg kan hon sägas ha intagit en paradoxal position i detta framväxande paradigm av verklighetshunger. Eller rättare sagt: hon har *tillskrivits* en paradoxal position beroende på utifrån vilken tidpunkt som företrädesvis *Den högsta kasten* har bedömts. När *Den högsta kasten* diskuterades i samband med publiceringen 1997 ansågs den ofta i negativa ordalag utgöra ett slags slutpunkt i en bekännelselitterär utveckling med rötter i 1970-talet. På 2000-talet har Rydberg däremot kommit att betraktas som den som med *Den högsta kasten* var med och satte igång en ny rörelse inom den svenska litteraturen, senare representerad av exempelvis Daniel Sjölin's *Världens sista roman* (2007) och Maja Lundgren's *Myggor och tigrar* (2007). I en artikel 2007 framhåller Gabriella Håkansson till och med Rydberg som en förgrundsfigur inom den utveckling som i en skandinavisk kontext lett till att författarna nu på alla upptänkliga vis går in för att "bryta ett av romanens sista tabu – det som upprättar en gräns mellan fakta och fiktion".³¹

Som vi skall se härnäst är den litteraturteoretiska diskussionen om förhållandet mellan fakta och fiktion emellertid på intet sätt ny, även om den fått förnyad aktualitet och tagit sig nya uttryck i takt med att såväl verklighetshungern som den tendens att problematisera verkligheten som manifesterat sig i litteraturen under 2000-talet vuxit sig allt starkare.

Två tomma rutor

Som vi tidigare sett var frågan om hur man uppfattade *Den högsta kastens* och *Djävulsformelns* genretillhörighet avgörande för hur man kom att läsa och bedöma dem. I *Den högsta kastens* fall var genretill-

hörigheten ytterst ambivalent och öppen. Såväl i som utanför texten gav Rydberg motstridiga läsanvisningar. För läsaren (företrädesvis kritikern och debattören) blev den avgörande frågan hur man skulle läsa och tillägna sig den: som liv eller dikt, fakta eller fiktion. När det gäller *Djävulsformeln*, som explicit gavs genrebeteckningen *roman*, visade sig detta inte lika akut. Den lästes i hög grad oproblematiserat som fiktion. Det intressanta är emellertid att Rydberg här i ännu högre grad än i *Den högsta kasten* utmanar och opererar på gränsen mellan fakta och fiktion. Teoretiskt pekar *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* således rakt in i den diskussion om självbiografins status och egenart, som alltsedan 1970-talet präglat samtalet om självbiografen.

Från 1950-talet till 1970-talets mitt var den dominerande inriktningen inom självbiografiforskningen upptagen med att avgränsa och definiera självbiografen som en specifik litterär genre. Forskare som Roy Pascal och James Olney intresserade sig för självbiografen som en konstnärlig litterär artefakt med en egen historisk tradition. För Pascal var självbiografen en tillrättalagd, designad sanning, och inte sanningen i sig. Olney avlägsnade sig på ett liknande sätt från referentialitetsaspekten genom att betrakta självbiografen som förmedlad, som ingenting annat än en metafor över jaget. Båda betraktade sålunda självbiografen främst som litteratur och estetik. Först vid 1970-talets mitt kom självbiografiforskningens fokus att röra sig bort från denna strikta betoning på frågor om självbiografins textimmanenta karakteristika – dess teman, troper, och figurer. I polemik mot Pascal, Olney och andra menade forskare som Philippe Lejeune och Elisabeth Bruss att självbiografins särart istället går att finna i det sätt på vilken den upprättar en speciell kommunikationssituation med sin läsare.³²

I ett efterhandsperspektiv är det tydligt att Lejeunes teori fått störst genomslagskraft. Det är också den som blivit den mest omdiskuterade – mycket beroende på att Lejeune gjorde anspråk på att kunna skilja självbiografen från den självbiografiska romanen, fakta från fiktion. Utmärkande för självbiografen är, betonade Lejeune i *Le Pact Autobiographique* (1975), den pakt eller det kontrakt som upprättas genom namnidentiteten mellan författare, berättare och huvudperson.³³ Rubbas denna identitet är det frågan om roman och fiktion och inte självbiografi, hävdade Lejeune bestämt.³⁴

Emellertid ansåg Lejeune, som i sin strukturalistiskt influerade klassificeringsiver gjorde ett rutnät över alla möjliga utfall av sin teori, att det fanns två gränssfall som undandrog sig klassifikation. Två rutor lämnande han därför tomma. Det första fallet, som Lejeune ser som *osannolikt*, är när huvudpersonen i en roman – alltså där det föreligger ett fiktionskontrakt – har samma namn som författaren. Det andra fallet, som i Lejeunes ögon är *omöjligt*, är förhanden när ett självbiografiskt kontrakt är upprättat men där det inte finns en namnidentitet mellan författare, berättare och huvudperson.³⁵

Protagonistens namn →	≠ författarnamn	= 0	= författarnamn
Kontrakt ↓			
Fiktions	Roman	Roman	
= 0	Roman	Obestämbär	Självbiografi
Självbiografiskt		Självbiografi	Självbiografi

*Lejeunes rutnät*³⁶

Som Kerstin Munck påpekat drog den första tomma rutan snart ”uppmärksamheten till sig.”³⁷ Frågan som kommer att stå i fokus här är framförallt *vilka uttryck* denna uppmärksamhet tagit sig. Men först är det viktigt att påpeka att man genom denna ensidiga fokusering uteslutit många kvinnor som i romanens form gjort anspråk på att skriva sina liv. Som Leigh Gilmore poängterar är en definition av självbiografien grundad på namnidentitet problematisk ur ett kvinnligt perspektiv, då kvinnor ofta ändrat namn och då egennamnet i kvinnors självbiografier historiskt sett ofta refererat till en fiktiv och inte en reell identitet.³⁸ Det man från feministiskt håll velat uppmärksamma är därför i första hand den andra av de tomma rutorna i Lejeunes rutnät. Men likväl är det slående att man i den diskussion som följt i kölvattnet på Lejeunes teori framförallt teoretiserat den första tomma rutan, det vill säga de tillfällen då namnidentitet och ett fiktionskontrakt föreligger samtidigt. Signifikativt för denna könsmissiga snedvridning är då också att den första tomma rutan ofta beskrivits som ”den tomma rutan”. Även om jag är medveten om denna problematik kommer jag i det följande att använda mig av

detta exkluderande språkbruk eftersom det är här *Den högsta kasten*, *Djävulsformeln* och mycket av samtidslitteraturen och teoribildningen om den befinner sig.

Autofiktio n I

Den förste som gjorde en seriös ansats att fylla Lejeunes tomma ruta var den franske litteraturprofessorn och författaren Serge Doubrovsky. Med *Fils* (1977) skrev han i polemik mot teorin om det självbiografiska kontraktet just den litterära text som Lejeune två år tidigare betraktat som osannolik. *Fils* gavs genrebeteckningen roman, samtidigt som den namnidentitet som Lejeune betonat som avgörande för en självbiografi förelåg. Doubrovsky sade sig härmed ha skapat en ny genre, en blandform av fakta och fiktion som han kallade "autofiktio n".³⁹ Sin teori om autofiktio nen vidareutvecklade han senare i uppsatsen "Autobiographie / vérité / psychanalyse" (1988) där han medgav att han förvisso uppfann begreppet autofiktio n, men att man också kan finna flera exempel på författare som skrivit autofiktio ner före honom. Han insisterade likväl på att det var under 1970- och 1980-talen som autofiktio nen fick sitt stora genomslag.⁴⁰

Ännu mer radikal i sin kritik av Lejeune var den dekonstruktivistiska skolans förgrundsgestalt Paul de Man. För honom, och även för andra poststrukturalistiska tänkare, var den tomma rutan i Lejeunes rutnät inte ett undantag, utan ett grundvillkor för allt berättande. De Man tog alltså fasta på den gränsupplösning, den ambivalens mellan fakta och fiktion som den tomma rutan stod för. Men han accentuerade också det andra ledets – fiktionens – suveränitet. Tydligast sker detta i uppsatsen "Autobiography As De-facement" (1979) där de Man, som Laura Marcus poängterar, "argues that the apparently 'referential' status of autobiography reveals the fictionality of all referentiality, and that although we assume that the life produces the autobiography, it is equally possible that the autobiographical project produces and determines the life".⁴¹

Även om de Mans kritik av Lejeune var mer långtgående än Doubrovskys var det den senare som Lejeune kom att polemisera mot. I uppsatsen "The Autobiographical Pact (bis)" (1986) gav han visserligen i viss mån efter och erkände förekomsten av den blandning av fakta och fiktion som Doubrovsky definierat som autofiktio n.⁴² Men

han invände dock fortfarande mot texter som har denna ambivalenta karaktär. Lejeune höll alltså bestämt fast vid ståndpunkten att läsaren alltid bör kunna skilja på vad som är fakta och vad som är fiktion.

Även narratologen Gérard Genette visade sig vara mycket skeptiskt inställd till autofiktionen. Som tydligast kom detta till uttryck i uppsatsen "Fictional Narrative, Factual Narrative" (1991).⁴³ Genette framhöll här att autofiktionsbegreppet knappast löser det problem som Lejeunes tomma ruta ställer upp. Vad Genette delade med Lejeune var det strukturalistiska arvet, och särskilt intresset för att dra upp klara och distinkta gränser, att klassificera fenomen och uppställa typologiska scheman. Han var också lika inriktad på att hålla fast vid gränsen mellan fakta och fiktion som Lejeune. Rent berättartekniskt kunde han emellertid inte finna belägg för att det fanns skillnader mellan en faktuell och en fiktionell berättelse. Men istället för att nöja sig med detta och på så vis hamna i autofiktionens gränsland mellan fakta och fiktion införde Genette ett nytt villkor som i hans ögon gjorde skillnaden mellan dessa berättelsetyper uppenbar. Det hela beror, menade han, på ifall författaren går i god för och ansvarar för textens sanning. Då detta, utifrån Genettes perspektiv, knappast är fallet då det gäller autofiktionen kan denna enligt honom bara definieras som en fiktionell berättelseform.⁴⁴

Som vi tidigare sett var bevakningen av gränsen mellan fakta och fiktion också en viktig del av mottagandet av *Den högsta kasten*. Just överskridandet av denna gräns anfördes som den främsta anledningen till att texten var så svårbedömd, vilket tyder på en utbredd föreställning om att en gräns mellan fakta och fiktion existerar. Den uttryckta ambivalensen i valet av läsart var också stor: Är *Den högsta kasten* att betrakta som självbiografi och liv *eller* roman och fiktion? Hur ska texten egentligen karakteriseras? Istället för att ta fasta på denna ambivalens och anamma en autofiktionell läsart fullt ut, tenderade många av recensenterna att värdera *Den högsta kasten* antingen som roman och fiktion, eller som självbiografi och liv. I debatten var detta förhållningssätt till *Den högsta kasten* ännu vanligare. De som kritiserade Rydberg tog ensidigt fasta på det självbiografiska kontraktet, medan de som gick till hennes försvar tog fasta på fiktionskontraktet.

I fallet *Djävulsformeln* var saken delvis annorlunda i och med den tydligt utsatta genremarkören roman. I mindre utsträckning blev genrefrågan därmed ett problem. Men om man ser såväl till Rydbergs

mediala agerande som till böckerna i sig själva, framgår att hon i båda fallen positionerar sig i Lejeunes tomma ruta. *Djävulsformeln* stämmer i stort överens med Doubrovskys ursprungsdefinition av autofiktionen. Som *Fils* har den genrebeteckningen *roman* samtidigt som ett självbiografiskt kontrakt i lejeunsk bemärkelse upprättas. Som jag visat tidigare finns det i *Den högsta kasten* istället ett självbiografiskt kontrakt som på olika sätt blir utsatt för en problematisering.

Dubbelkontraktet

Ett alternativ till autofiktionsförespråkarnas definition när det gäller att karakterisera de texter som likt *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* positionerar sig i den tomma rutan presenterar Poul Behrendt i *Dobbelkontrakten. En estetisk nydannelse* (2006). Den estetiska vändning som redan titeln tillkännager att han vill beskriva och analysera utspelar sig, betonar Behrendt bestämt, *inte* i det svävande tillstånd mellan fakta och fiktion som utmärker autofiktionen. Vad författare av idag i stor utsträckning involverar sig i är istället, menar Behrendt, ett "dubbelkontraktligt spel" genom vilket han eller hon ingår två motstridiga kontrakt med sin läsare. Å ena sidan ett verklighetskontrakt, och å den andra ett fiktionskontrakt. På ett plan ansluter sig Behrendt således till Lejeune genom att på nytt aktualisera kontraktstänkandet. På ett annat plan överskrider och utvidgar han detsamma genom att framhålla möjligheten av den samtidiga förekomsten av vad som i lejeunsk mening är oförenliga läskontrakt.

Behrendts stora poäng med dubbelkontraktet är emellertid att de två kontrakten inte ingås exakt samtidigt. För det som i alla avseenden kännetecknar dubbelkontraktet är, framhåller han, tidsförskjutningen. Först lockas man som läsare att tro att det man läser är fiktion för att därefter, när viss tid förflutit, uppmärksammas på att det i själva verket varit fakta – eller omvänt.⁴⁵ Dubbelkontraktet tillhör således, understryker Behrendt, läsarbedrägeriets kategori.⁴⁶

En annan aspekt som utmärker Behrendts teori om dubbelkontraktet är att han inte som Lejeune enbart fokuserar textens, utan även den mediala kontextens betydelse för dess upprättande. Exempelvis ingås de olika kontrakten, poängterar han, genom massmedierna, som när det gäller Jan Stages roman *Den andres krig* och Suzanne Brøgers *Jadekatten*, båda från 1997: "Et gennemgående træk var, at forfat-

terne før udgivelsen havde udtalt to, for en traditionel betragning stik modsatte ting om deres værk: at alt, hvad der stod i det, var sandt og foregået i virkeligheden, og – at alt var fiktion.⁴⁷ Genom att dubbelkontraktet på detta sätt explicit involverar den empiriska författaren kan man, menar Behrendt, inte heller uteslutande förlita sig på en nykritisk eller en dekonstruktivistisk läspraktik utifrån vilken man betraktar verket som autonomt och underställt ett fiktionskontrakt.⁴⁸ "[V]ærkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt", är, skriver han, "ikke længere tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af værket."⁴⁹

Behrendts teori om dubbelkontraktet ger ett värdefullt perspektiv på fenomen där författare som Rydberg ger motstridiga lässignaler, ingår motstridiga kontrakt med sin läsare såväl kontextuellt som textuellt. I Rydbergs fall är exempelvis recensenternas uttryckta frustration och besvikelse över att *Den högsta kasten* inte stämde överens med det intryck de initialt fått av den genom Rydbergs uppträdande i medierna, ett talande uttryck för den manipulation av läsarens förväntningshorisont som Behrendt ser som karakteristiskt för dubbelkontraktet.

Behrendts avgränsning av sin teori om dubbelkontraktet från autofiktionen, eller det som i anglosaxiska sammanhang brukar kallas *faction*, är dock inte helt invändningsfri. Jämför man teorin om dubbelkontraktet med exempelvis Bo G. Janssons diskussion av vad han kallar "faktionsepik" framgår det nämligen att Behrendt utgår från relativt snäva definitioner av dessa begrepp.⁵⁰ På flera punkter framstår teorin om dubbelkontraktet och teorin om faktionsepiken som till förväxling lika. Liksom Behrendt ser tidsförskjutningen mellan fakta- och fiktionskontraktet som utmärkande för dubbelkontraktet, lägger Jansson i sin teori om faktionsepiken stor vikt vid att den är att betrakta som ett "janusansikte", som icke-fiktion och fiktion – *men* inte på samma gång. I hans ögon är faktionsepiken att betrakta som "mono-referentiell", vilket innebär att läsaren ständigt tvingas välja hur han eller hon skall förhålla sig till den framvisade berättelsen beträffande fakta och fiktion.⁵¹ I likhet med Behrendt betonar Jansson också paratexternas betydelse. Han anser dessutom att det faktionsepiska spelet i första hand är att betrakta som en förhandling mellan paratext – dock snävt definierad som omslag och baksidestext – och själva texten.⁵²

Autofiktion II

Även internt bland autofiktionsförespråkarna har diskussionen något förvånande kommit att landa i definitionsstrider och genrefrågor. Vad diskussionen kretsat kring, och för den delen fortfarande kretsar kring i företrädesvis Frankrike, är emellertid inte gränsen mellan fakta och fiktion, utan gränsen mellan olika blandformer av fakta och fiktion. En fråga som diskuterats livligt är bland annat hur den självbiografiska romanen egentligen skiljer sig från autofiktionen.⁵³ Per Stounbjerg, till exempel, menar att denna skillnad ligger i att den förra endast lånar stoff från författarens liv, medan den senare livnär sig på de paradoxer som uppstår då fakta- och fiktionsnivåerna går upp i varandra.⁵⁴

Från vissa håll har man också velat återupprätta autofiktionsbegreppet genom att befria det från genrediskussionens ok. Kerstin Munck menar exempelvis i sin studie över Héléne Cixous författarskap, *Att föda text* (2004), i Marie Darrieussecqs efterföljd, att autofiktionen i första hand inte är en genre utan en skrivpraktik. Utifrån detta perspektiv blir autofiktions karaktärsmerke textens motstridiga vädjanden till läsaren om hur den vill bli läst. Å ena sidan självbiografins och faktaberättelsens ”tro mig!”, och å den andra fiktionens ”föreställ er att!” Vad Munck intresserar sig för är, annorlunda uttryckt, vad hon med Anders Petterssons term kallar en texts ”presentationalitet”. Det vill säga textens erbjudande till läsaren: ”Så här vill jag bli läst!”⁵⁵

Muncks definition av autofiktionen ligger nära Behrendts teori om dubbelkontraktet på så vis att det för dem båda handlar om kommunikationssituationen. Men en avgörande skillnad mellan dem är att Munck håller sig strikt till texten. I undersökningen av hur livet i Cixous texter litterariseras, hur liv blir fiktion, letar hon upp biografiska spår och diskuterar hur de fungerar och passar in såväl i den enskilda texten som i det stora verket. Som en följd tonar hon i sann nykritisk anda, och trots att Cixous i mediala sammanhang uttryckt en självbiografisk avsikt, ned författarintentionens roll. Att ta med intentionen i beräkningen skulle nämligen innebära, tycks Munck mena, att texten stabiliseras och inte längre befinner sig i det spänningsfält mellan fakta och fiktion som är autofiktions.⁵⁶ Alternativt att texten, som hon uttrycker saken vid ett tillfälle, blir alltför ”tvetydig” och spränger den definition av autofiktion som hon använder.⁵⁷

Muncks resonemang är intressant på så sätt att hon försöker föra autofiktionsdiskussionen ett steg vidare. Men det textcenterade autofiktionsbegrepp som hon använder sig av lyckas inte riktigt fånga upp hur författare, som Carina Rydberg, på senare år allt oftare använt medierna för att formulera just motstridiga författarintentioner, eller kanske bättre, läsarinstruktioner, i anslutning till att texten blivit utgiven. En ensidig analys av textens vädjan om hur den vill bli läst räcker i dessa fall inte till. Andra variabler måste vägas in och framförallt den mediala kontexten, vilket är något som Behrendt sätter fingret på i sin teori om dubbelkontraktet. Det är således som en konsekvens av det begränsade (text)perspektivet som Munck på följande vis använder *Den högsta kasten* som ett exempel på en text som *inte* är autofiktion:

Författaren som skriver *autofiktion* använder sig själv och till och med sitt namn som stoff, men är inte ute i självbiografiska avsikter, i varje fall inte inför läsaren. Det kommer inte ens på fråga att läsaren förfogar över de biografiska detaljerna. Det handlar alltså inte om den typ av självbiografiska romaner som vi känner från svenskt 1970-tal eller för den delen en roman som Carina Rydbergs *Den högsta kasten* (1997), där (kända) personer får uppträda med egna namn.⁵⁸

Genom att betona hur autofiktionen skiljer sig från den självbiografiska romanen faller Munck trots allt in i den interna autofiktionsdiskussionens genreresonemang. Hon stabiliserar också *Den högsta kastens* dragning åt autofiktionsgränsland, dess vacklande mellan fakta och fiktion, genom att helt oproblematiserat beteckna den som en roman. Därmed påminner Muncks förfarande om hur flera recensenter och debattörer i sina bedömningar stabiliserade *Den högsta kasten* som roman genom en strikt textcenterad läsning.

Produktionen av identitet

Behrendt, Jansson och Munck visar att frågan om förhållandet mellan fakta och fiktion är högst aktuell. Alla ger bud på hur man teoretiskt kan närma sig den paradox som den tomma rutan i Lejeunes rutnät ställde upp på 1970-talet och som mycket av samtidslitteraturen kret-

sat kring; bud som både uppvisar inbördes likheter och betydande skillnader. Men på 2000-talet har också en annan rörelse utvecklat sig inom självbiografiforskningen. Man har på olika sätt försökt fjärma sig från en alltför strikt fokusering på referentialitetsaspekten. Eller rättare sagt: man har med den senare som plattform till viss del börjat ställa andra frågor. En fråga i detta sammanhang som i synnerhet aktualiserats är hur identitet produceras i litteraturen, men även, som vi skall se längre fram, i och av medierna.

Ett talande uttryck för denna tyngdpunktsförskjutning är antologin *Selvskreven. Om litterær selv fremstilling* (2006).⁵⁹ Enbart ordvalen i titeln indikerar en ambition att finna begrepp som fokuserar litterära strategier för skrivandet, framställningen och konstruktionen av jaget. Det som undersöks, framhåller redaktörerna, är mer specifikt hur författare skriver in sig i den litterära texten på ett sätt som har ”betydning for forståelse af både tekst og forfatter; af jeget i teksten såvel som jeget uden for teksten. Fokus er her kun i meget begrænset omfang på jeget som ontologisk eller psykologisk størrelse. I stedet ligger interessen på jeget som konstruktion og mulig fremstillingsmodus i det litterære værk”.⁶⁰

Ett annat exempel är Arne Melbergs studie med den snarlika titeln *Sjælvskrivet. Om selv fremstilling i litteraturen* (2008).⁶¹ Sökarljuset är även här riktat mot olika litterära strategier för konstruktionen av ett jag i glappet mellan fakta och fiktion. Men framförallt är den underliggande tesen att dessa strategier tagit sig ett likartat uttryck genom litteraturhistorien under de senaste femhundra åren, från Michel de Montaigne till Per Hagman och Bodil Malmsten. ”Själframställningen har väl alltid haft inslag av konstruktion – redan Montaigne är ett slående exempel”, konstaterar Melberg, även om han också noterar en viss historisk utveckling: ”Till moderniseringen hör att konstruktionen blir tydligare och får inslag av re-konstruktion, *self-fashioning* och profilering: självframställningen handlar om att skapa sig ett jag och ett själv när nu en ursprunglig identitet har gått förlorad.”⁶²

Det mest intresseväckande bidraget till de senare årens nyorientering inom självbiografiforskningen har varit vad den danske litteraturforskaren Jon Helt Haarder i en rad artiklar och uppsatser definerat som ”performativ biografism”.⁶³ Med detta begrepp fokuseras problemkomplexet rörande hur identitet produceras, distribueras och

förhandlas kring millennieskiftet, i ett samhälle som blivit alltmer medialiserat. ”Performative biografisme er” i detta sammanhang, betonar Haarder, ”først og sidst en udforskning af, hvad [...] identitet er for noget”.⁶⁴ Men detta innebär inte att han tar avstånd från de senaste trettio årens genrediskussion. Delvis, framhåller han, är det just i ”de blændede felter – *les cases aveugles* – i Philip [sic] Lejeunes berømte teori om den selvbiografiske pagt” som den performativa biografismen utspelar sig.⁶⁵ Själva frågan om förhållandet mellan fakta och fiktion är, menar han, likväl underordnad det faktum att biografiska framställningar av alla de slag griper in i och gör något med världen. De är med ett annat ord performativa.

Rent språkfilosofiskt skiljer sig Haarders utgångspunkt således från exempelvis Behrendts. Den senares grundantagande är att litteratur är *konstativ*. Antingen uttrycker den sanna eller falska påståenden om verkligheten; påståenden vars sanningshalt empiriskt går att avgöra. Till skillnad från Behrendt, som bestämt tar avstånd från litteraturens performativa egenskaper, framhåller Haarder att deras perspektiv inte nödvändigtvis behöver betraktas som uteslutande varandra, i synnerhet inte i ett (själv)biografiskt sammanhang: ”Biografiske udsagn er både konstative og performative, kunne man også sige.” ”*En biografisk sproghandling består i at ytre et sagsforhold om en faktisk eksisterende person.*”⁶⁶ För litteraturens vidkommande handlar den performativa biografismen yttermera om författaren på ytan, om författaren befinnande sig *framför* texten. De biografiska upplysningarna används således, påpekar Haarder, som ett estetiskt verknytningsmedel i texten, vilket inte får sammanblandas med en biografism där det biografiska materialet används som ett korrektiv eller där det anlitas för att förklara textens genes, dess tillblivelse i en viss kontext:

Det performative består i, at biografiske oplysninger ikke optræder som en bagvedliggende sandhed eller kontekst, hvis forhold til teksten bestyres af litteraten, ej heller som påstande om et ligefremt forhold mellem tekst og liv. Overensstemmelsen mellem forfatteren i teksten og forfatterens eget liv optræder som et æstetisk virkemiddel, dvs. som en funktion eller strategi i teksten.⁶⁷

Med resonemangen om självframställningens strategier och den performativa biografismen befinner vi oss långt från föreställningen om identitet som essentiellt betingad, och tron på att man genom skrivan-

det som metod kan finna och en gång för alla nagla fast sitt sanna jag. Det oskuldssfulla och nostalgiska sökandet efter en förlorad men ändå ursprunglig identitet har med andra ord ersatts med ett framåtriktat och mer eller mindre överlagt skapande, eller görande av identitet. Som Rune Gade och Anne Jerslev betonar i inledningen till *Performative Realism*: "Becoming a subject today is a question of *doing* rather than *being*", och framförallt "being seen doing. Doing the 'right thing'".⁶⁸

Den mediala scenen

En av scenerna för detta identitetsskapande, detta (synlig)görande stavas ofrånkomligen medier. Ingenstans har detta manifesterats så tydligt som i dokusåpan, denna globalt spridda tv-genre som blivit en så framträdande symbol för vår tid. Man går in i *Idol* eller *Big Brother* som en privatperson och kommer ut några månader senare färdigpaketerad i offentligheten som en popstjärna, eller en kändis. Ett förvandlingsnummer som inte så lite påminner om hur Carina Rydberg med *Den högsta kasten* gick från att ha varit i stort sett enbart känd för den kulturintresserade, till att efter att hon beträtt massmediernas scenegolv bli, som hon uttryckte det, allmän egendom.

Ett perspektiv på hur medierna kommit att fungera som en scen för vår tids identitetsproduktion ger mediasociologen John B. Thompson. Historiskt inleddes denna utveckling, fastslår han i *Medierna och moderniteten* (1995), redan på 1400-talet.⁶⁹ Med den gutenbergska boktryckarkonsten började det offentliga samtalet frigöra sig från en bestämd fysisk plats och en dialogisk interaktion mellan människor "ansikte mot ansikte", här och nu. Efter hand blev medierna en allt viktigare scen på vilken i huvudsak makthavare, som var de som hade kontroll över de skriftbaserade kommunikationskanalerna, kunde framställa och synliggöra sin biografiska person inför en större publik som inte var direkt närvarande. Men först med den mediala utvecklingen under 1900- och 2000-talen, när de skriftbaserade mediernas dominans övertrumpats av de elektroniska och digitala, blev den privatisering av offentligheten som pågått under de föregående århundradena fullt ut genomförd, menar Thompson. I dagens tv- och internet-ålder är strategin för att bli en lyckad, framgångsrik människa – eller politiker, vilket är vad Thompson huvudsakligen diskuterar – att på mediernas scen synliggöra det tidigare osynliga, hemliga och privata.

Men det gäller också att veta var gränsen för denna ”medierade intimitet” går. Av minst lika avgörande betydelse som individens förmåga att skapa synlighet är, poängterar Thompson, hans eller hennes skicklighet när det gäller att styra och kontrollera sin privat-biografiska tillblivelse på den mediala offentlighetens arena.⁷⁰

Om Thompson beskriver den mediala scenens historiska framväxt, samt ger en träffande karakterisering av dess spelregler idag, karaktärsbestämmer medieteoretikern Joshua Meyrowitz mer precist den gränsupplösning mellan privat och offentligt som kännetecknar den för närvarande.⁷¹ I *No Sense of Place* (1985) tar Meyrowitz sociologen Erving Goffmans beskrivning av det sociala livet som ett skådespel som sin utgångspunkt. Enligt Goffman spelar vi alla en mängd olika roller beroende på vilken social scen vi befinner oss på i ett givet sammanhang. Det sociala rolltagandet är med andra ord inte stabilt, utan det kräver ständig planering och upprepning. Vad som är av särskild vikt är dock att de olika scenerna inte sammanblandas. I detta avseende skiljer Goffman på vad han kallar ”onstage” och ”backstage behavior”. Det förstnämnda beteendet aktualiseras när vi befinner oss inför en publik som förväntar sig att vi skall bete oss på ett visst sätt. Det sistnämnda när vi befinner oss utanför publikens synfält, ensamma eller tillsammans med andra som gentemot publiken spelar en liknande roll. Meyrowitz exemplifierar denna Goffmans tudelade kategorisering av det sociala rolltagandet med kyparen som när han serverar gästerna är *onstage*, medan han, när han befinner sig i kökets regioner är *backstage*.⁷²

Även om Meyrowitz utgår från Goffmans teori om social interaktion är hans poäng emellertid att genomslaget för elektroniska medier som telefonen, radion, och främst tv:n gjort den strikta åtskillnaden mellan det offentliga (*onstage*) och det privata (*backstage*) obsolet. Enligt Meyrowitz har medieutvecklingen resulterat i uppkomsten av en ny medial scen som han benämner ”middle region” och som befinner sig mitt emellan dessa två scenområden. I förhållande till publiken uppstår ”middle region behavior” således ”when audience members gain a ’sidestage’ view. That is, they see parts of the traditional backstage area along with parts of the traditional onstage area; they see the performer move from backstage to onstage to backstage”.⁷³

Även om Meyrowitzs studie publicerades på 1980-talet har den fått förnyad aktualitet på 2000-talet. I till exempel *Vi ses på tv. Medier og*

intimitet (2004) framhåller Anne Jerslev att reality-tv och dokusåpan utspelar sig i den gränsszon mellan det privata och det offentliga som utgör *middle region*:

I Big Brother er der ingen øverum. Personerne er altid i deres rolle, og derfor synes de ikke at spille roller. Der er ingen back region, hvor en måske kan korrigeres, og der er følgelig ingen front region, kun denne hverdagsligt trivielle middle region, der synes at kunne inkludere lidt af hvert.⁷⁴

Även Haarder förankrar den performativa biografismen och den identitetsproduktion som den inbegriper i ”middle region”. Liksom Thompson framhåller han även vikten av att kunna ”manövrera” i en medierad offentlighet där det privat-biografiska visat sig vara valutan för dagen; vikten av att ”blotta sig och ändå ha kontroll”.⁷⁵

Dessutom menar Haarder att det i senare tids massmediala och litterära sammanhang finns två former av performativ biografism, beroende på den biografiska språkhandlingen och det subjekt den inbegriper. I ena fallet handlar det om ett iscensättande av ett annat subjekt än det som uttalar den biografiska språkhandlingen. Så är till exempel fallet i skvallerpressen. I andra fallet är det frågan om att subjektet själv iscensätter sig genom den biografiska språkhandlingen, och tillskriver sig själv en specifik identitet, som i exempelvis självbiografiska framställningar.

När det gäller det första fallet av performativ biografism, som alltså handlar om hur företrädesvis medierna producerar identitet framhåller Haarder två sätt för personen i fråga att förhålla sig till denna tillskrivna identitet. Antingen kan han eller hon acceptera denna identitet, eller aktivt gå in för att försöka omkullkasta den.⁷⁶

I Rydbergs fall kan man se hur alla dessa aspekter av den performativa biografismen är i omlopp, fast på olika sätt. Det medierna reagerade särskilt på var hur Rydberg genom den biografiska språkhandling som *Den högsta kasten* utgör skrivit fram och iscensatt bilden av advokaten Rolf. Denna bild var emellertid en bild som Rolf varken gick in i eller försökte omkullkasta. Vissa journalister och personer som Alcalá och Viklund försökte dock göra det i hans ställe. I samband med utgivningen av *Den högsta kasten* iscensatte medierna i sin tur föreställningen om Rydberg som bland annat en hänsynslös kvinna som med pennan i hand hämnas på de män som på olika sätt

svikit henne. Men som framgått kan Rydberg inte sägas ha varit ett passivt objekt för den performativa biografismen. Tvärtom var hon synnerligen aktiv genom att både introducera och understryka vissa komponenter av den mediala berättelse som successivt byggdes upp kring henne.

Delvis annorlunda förhöll det sig, som vi har sett, när det gällde *Djävulsformeln*. Såväl i som utanför texten framkommer hur Rydberg gör motstånd mot och distanserar sig från de föreställningar som skapats kring hennes biografiska person genom det stora medieintresse som omgav utgivningen av *Den högsta kasten*. Men hon underbyggde också denna identitet genom att i *Djävulsformeln*, och även i de mediala sammanhang som hon uppträdde i, på nytt framställa sig som en hämndlysten kvinna med kärleks- och relationsproblem, vilket man från mediernas sida tog fasta på.

3. En medial kameleont – Stig Larsson

Två månader efter att Carina Rydberg publicerade *Den högsta kasten* gav Stig Larsson ut *Natta de mina*, där han för första gången sedan debuten 1979 uttryckligen gjorde anspråk på att skriva sitt liv. Fram till denna tidpunkt hade Larsson under närmare tjugo år gjort sig ett namn i den mediala offentligheten som en mytskapare av rang, och det på ett sätt som för tankarna till Haarders resonemang om den performativa biografismen.

Alltsedan debutromanen *Autisterna*, som i litteraturhistorieböckerna brukar räknas som startskottet för den litterära postmodernismen i Sverige, samt redaktionsmedlemskapet i de numera kultklasade tidskrifterna *Kod* och *Kris* på 1970- och 1980-talen, hade han aktivt arbetat med att synliggöra sig i medierna. Medierna hade under årens lopp också villigt berett honom plats och i hög grad låtit honom sätta agendan. Särskilt tydligt blev detta efter Larssons litterära genombrott med romanen *Nyår* 1984, efter vilket han kan sägas ha blivit ”80-talslitteraturens omslagspojke nr. 1”, för att låna Leif Nyléns formulering från 1988.¹

Med redan nämnda böcker inräknande hade Larsson ett omfattande författarskap bakom sig när *Natta de mina* gavs ut i maj 1997; närmare bestämt fyra romaner, och ett tiotal diktsamlingar. Det var emellertid med *Natta de mina* som han för första gången någonsin sade sig skriva verklighet, det som är fakta, och inte som tidigare fiktion. När Larsson under 2000-talet retrospektivt kommenterat författarskapet har han i linje härmed konsekvent vidhållit att det bör betraktas som bestående av två faser: en fiktions- och en självbiografisk fas. Eller som han själv uttrycker sig i en intervju från 2003, efter

att artikelförfattarna fastslagit att Stig Larsson ”alltid dragit en skarp gräns mellan fiktion och verklighet”:

Det börjar med *Natta de mina* [och fortsätter med de följande böckerna *Wokas lax?* (1998), *Helhjärtad tanke* (1999), och *Avklädda på ett fält* (2000)]. Då skriver jag om saker som har hänt. När jag skriver att nånting hänt, och säger det, då har det också hänt. Jag håller väldigt skarpt på den där skillnaden.²

I forskningen om Larssons författarskap har man genomgående respekterat denna gränsdragning. Å ena sidan har man som i de två avhandlingsmonografier som skrivits om Larsson under 1990- och 2000-talen intresserat sig för hans romaner utifrån estetiska frågeställningar.³ Å andra sidan har man, om än i begränsad omfattning och inte alltid helt konsekvent, intresserat sig för den av Larsson definierade självbiografiska delen av författarskapet. Så gör till exempel den norske författaren och kritikern Espen Stueland i två kortare essäer som jag kommer att få anledning att återknyta till.⁴ Så gör också Carin Franzén, som i uppsatsen ”Där det närvarande alltid varar. Om den självbiografiska diskursen hos Jean-Jacques Rousseau och Stig Larsson” (2000), diskuterar dessa manliga författares inställning till ”möjligheten eller omöjligheten att skriva liv” med avseende på ”tematik” och ”metapoetik”.⁵

Betraktar man författarskapet i dess helhet visar det sig emellertid, som vi skall se, att Larsson genomgående problematiserat just den gräns mellan fakta och fiktion som han på ovanstående och andra sätt förfaktar. I likhet med Carina Rydberg skriver även Stig Larsson på olika sätt in sig i den tomma rutan i Lejeunes rutnät. Men för honom får detta andra konsekvenser än för Rydberg.

För att ännu en gång återknyta till Lejeune visar en jämförelse mellan Rydberg och Larsson på den stora betydelse som läsaren faktiskt har när det gäller att ingå ett kontrakt med en författare. Var man hamnar i Lejeunes rutnät beror i lika hög grad på vem det är som läser, som vem det är som skriver. För att det överhuvudtaget skall vara frågan om ett kontrakt krävs per definition två parter: en författare som erbjuder kontraktet och en läsare som skriver under och bestyrker det, vilket är en dubbelhet som Lejeune förbiser i sin teori om det självbiografiska kontraktet då han överbetonar texten på läsarens bekostnad. Även om Lejeune intresserar sig för kommu-

nikationssituationen mellan text och läsare framstår läsaren i hans teori ändå som styrd av texten. Som Mette Thobo-Carlsen skriver är "[l]æserens funktion i Lejeunes kontrakt [...] at ære forfatterens underskrift og bekræfte dens autenticitet"⁶ Det är med andra ord den självbiografiska texten som genom erbjudandet av ett självbiografiskt kontrakt gör någonting med läsaren, och inte tvärtom. Denna passivisering av läsaren framgår också i Lejeunes diskussion av de olika förhållningssätt som han menar manifesterar sig per automatik när det gäller texter där ett självbiografiskt kontrakt respektive ett fiktionskontrakt är upprättat:

We see, moreover, the importance of the contract, in that it actually determines the attitude of the reader: if the identity is not stated positively (as in fiction), the reader will attempt to establish resemblances, in spite of the author; if it is positively stated (as in autobiography), the reader will want to look for differences (errors, deformation, etc.).⁷

Fiktionskontraktet

I ett tidigt skede i sitt författarskap deklarerade Stig Larsson att han som författare betraktar sig som underställd språket, och att han som biografisk person spelar en mycket liten, för att inte säga närmast obefintlig, roll i det han skriver. "När jag skriver", understryker han i en intervju 1981, "försöker jag underordna mig saken som kan vara ett ämne eller en viss atmosfär. Därigenom kommer jag att sätta i gång en språkapparat. Som individ är jag ganska likgiltig. Någon annan kunde ha skrivit i stället."⁸ Denna anti-biografiska hållning tog sig även andra uttryck, och den kom också att understrykas av kritiker som Mats Gellerfelt, som samma år uppskattande konstaterade att hos Larsson "slipper vi [...] gängse bekännelse- eller biografipladder".⁹ Den anti-biografiska hållningen manifesterade sig också i hur Larsson under 1980-talets inledande år bestämt markerade sitt avståndstagande från 1970-talets bekännelsediskurs: "Jag tycker inte om bekännelseromaner. Jag vill inte lämna ut mig. Skulle jag göra språk av mina minnen kladdar jag ned dem."¹⁰ Den visade sig i hans

upphöjande av ett opersonligt stilideal: ”Blir stilen för personlig blir det lätt pinsamt. Den ska finnas där men måste också spricka upp. Personligheten måste kännas mer som en skugga, den ska inte prata öppet.”¹¹ Och den uppenbarade sig i hur Larsson under 1980-talets första hälft strävade efter att komma bort från en biografisk-psykologisk läsning av sina böcker genom att tydligt markera distans till sina romankaraktärer: ”Mina romanfigurer är en sorts absurda motpoler till mig själv. Jag är en väldigt rationell person och jag är emot irrationella strömningar, allt som smakar antiintellektualism.”¹²

Larsson etablerar sig således i hög grad som författare genom att installera författarskapet under ett fiktionskontrakt. Det avståndstagande från det självbiografiska skrivsättet som detta innebär kommer ännu mer till uttryck i mediematerialet från senare hälften av 1980-talet. När han i en intervju 1987 anger skälen till varför han varken vill eller kan skriva självbiografiskt eller använda sig av verklighetens ”stoff”, framhåller Larsson bland annat att han inte har förmågan till den uppriktighet som krävs, och att han inte har viljan att ”lämna ut” folk i sin närhet:

Sedan tycker jag att det är taskigt att lämna ut folk jag känner. Det är ytterst sällan jag använder stoff jag får från andra människor. Jag kan använda ett klädesplagg eller något sådant, men att använda situationer som ens vänner varit med om eller som man själv har upplevt, det tycker jag är tecken på dålig föreställningsförmåga. Som om jag inte skulle kunna komma på bättre grejer än vad jag själv varit med om.¹³

Larssons avståndstagande från det självbiografiska skrivsättet intensifierades efter att han i inledningen av 1990-talet kontrakterats som krönikör i *Månadsjournalen*. Parallellt med att han härmed ur mediesynpunkt erhöll en högst personlig och subjektiv plattform i offentligheten, ägnade han flera av krönikornas innehåll till att i linje med tidigare förneka den egna förmågan att litterärt skildra de egna upplevelserna av verkligheten. Trots medvetenheten om den förmenta verklighetens auktoritet och dragningskraft hävdar Larsson exempelvis i en krönika med titeln ”Den sanna historien”, 1992, att ”[b]ortsett från två små detaljer, finns det bara en historia i hela min produktion som äger verklig grund i mitt minne”. Anledningen till detta, framhåller han i linje med poststrukturalistiska tankegångar, är att det inte

finns ”tillräcklig energi på papperet när jag beskriver saker som har hänt. Det är en kopia; och jag känner det när jag skriver. Originalen, det är den verkliga händelsen.”¹⁴ Denna förmenta oförmåga att skriva självbiografiskt turneras även i den i detta sammanhang signifikativt betitlade krönikan ”Bort från mig själv”, 1993, där han bestämt betonar att han i sitt skrivande aldrig utgår från saker som han minns: ”Att skriva ner ett minne är för mig bara ett platt plagiat.”¹⁵

Den negativa inställningen till skriftens förhållande till minnet och livet uppehöll även Larsson i en annan krönika från samma år. Det som står i fokus här är dock även det nära sambandet mellan dessa storheter. I ljuset av att han i princip aldrig skrivit dagbok är det nämligen så, framhåller Larsson, att han upptäckt att de enda kvarvarande resterna av livet som han har att tillgå är den fiktiva korpus som utgör författarskapet. Allt annat har gått förlorat:

Jag har aldrig fört dagbok. Bortsett från en sällsynt lycklig period sommaren -83. Det gör att jag har en rätt vag uppfattning om det som jag har varit med om under alla de här åren. Det finns kanske resor som jag har gjort, kanske till och med tjejer som jag sovit över hos – som jag inte alls, även om jag påminns om det, kan minnas.

Inte dagbok. Däremot daterar jag allt i min produktion. A4-sidor med dikttitlar – noggrant införda datum.

För fyra år sedan åkte jag till Island. Några dagar före avresan la jag ut alla dessa papper över sängöverkastet och golvet. Det var en mycket obehaglig känsla. Eller – kanske inte obehaglig. Jag kände mig snarast förstummad. Distanserad – från mig själv.

Därför att plötsligt så tyckte jag mig kunna överblicka mitt författarskap. Olika impulser som sedan har blivit rörelseriktningar – och alla dessa stämningar, de som har kommit att färglägga mig. Där nere på sängen och ut över golvet: en vit, mycket, mycket platt kropp.¹⁶

Den bild som Larsson här avslutningsvis ger av sig själv och sitt författarskap är alltså som en på en säng och ett golv utlagd, platt textkropp. Även om han beskriver upplevelsen av att vid första ögonkastet känna sig ”distanserad” från denna text-kropp medger han att den trots allt har beröringspunkter med den person han blivit. Det är författarskapets ”rörelseriktningar” och de ”stämningar” som det inbegripit som ”färg[lagt]” honom, och inte tvärtom, vilket signalerar att riktningen även i denna krönika alltjämt går från text och skrift till

liv. Man kan säga att Larsson här sätter sin litterära och fiktiva kropp framför den biografiska. Detta förfarande är också en huvudtendens i det sätt på vilket Larsson under 1980-talet och i början av 1990-talet etablerar sig som författare. Som vi sett insisterar han konsekvent på att han *inte* skriver självbiografiskt; han framhåller att det är skriften som är det primära, att det är den som talar genom honom och inte tvärtom. Det paradoxala med detta insisterande är dock att det innebär att han ställer sig på mediernas scen och synliggör sig som subjekt. För att anspela på Seán Burkes övergripande resonemang i *The Death and Return of the Author* (1992), leder Larssons försök att om inte dödförklara sig själv, så i alla fall sätta sin betydelse som biografisk person inom parentes, till att hans (mediala) närvaro blir mycket påtaglig.¹⁷

Medialiseringen

Alltsedan inledningen av 1980-talet har Stig Larsson varit delaktig i en tilltagande medialisering av sin biografiska person. År 1984, och utgivningen av romanen *Nyår*, kan i detta hänseende betraktas som ett nyckelår som markerar Larssons mediala genombrott.¹⁸ Vid denna tidpunkt började han synas och höras i alla upptänkliga mediala sammanhang, i radio, tv och tidningar. Samtidigt aktualiserades från mediernas sida en osäkerhet om vem denna nu för en bredare allmänhet alltmer kända författare egentligen är. Huruvida Larsson i sina medieutspel verkligen är sig själv, om han är uppriktig, eller om han intar en pose, var frågor som med jämna mellanrum kom att ställas i artiklar och intervjuer. I en intervju från 1984 återfinns exempelvis följande inskjutna metakommentar från kulturjournalisten Karl Erik Lagerlöfs sida: ”Jag undrar ibland om han ljuger mig full, hans lek med identiteter i de olika böckerna får mig att tro att han experimenterar med intervjusituationen.”¹⁹ En liknande osäkerhet vittnar även följande uttalande av Gunder Andersson om fem år senare: ”Precis som hans verk är det inte lätt att veta vad som är spontant påkommet och vad som är skickligt disponerad effekt. Det enda utesluter inte det andra, det är poängen.”²⁰

Redan från början aktualiserar Larsson genom sitt mediala agerande en autenticitetsproblematik rörande frågan om han är sig

själv eller om han går in i en roll när han medverkar i medierna. Det kanske mest åskådliggörande exemplet är Kristian Petris på många sätt anmärkningsvärda tv-dokumentär om Larsson: *Aska och jordgubbar*. Denna nästan två timmar långa dokumentärfilm sändes på bästa sändningstid i TV2 den 8 december 1984, och man får anta att den tilldrog sig ett stort publikt intresse med tanke på att tv-utbudet vid denna tidpunkt var begränsat till två statligt ägda kanaler.

Dokumentären är i huvudsak inspelad i Larssons lägenhet på Kungsholmen i Stockholm, och man kan bokstavligen tala om diskbänksrealism då stora delar av den är filmad i köket. Inspelningsmiljön och en riklig användning av extrema närbilder på Larssons ansikte etablerar ett intryck av oförställdhet och vardaglig närhet. Den obefintliga ljussättningen och det faktum att kameran vid ett par tillfällen fortsätter att rulla även när det blir tyst eller när Larsson hämtar ett nytt paket cigaretter, ger uttryck åt en vilja att accentuera att det som förmedlas är den oredigerade verkligheten. Detta intryck förstärks genom att Larsson får tala tämligen fritt utan att Petri bryter in. Som Anders Ohlsson framhållit framstår dokumentären i mångt och mycket som en larssonsk monolog som ”stundtals” får ”karaktär av bikt”.²¹

Men det autenticitetsanspråk som denna biktkaraktär för med sig problematiseras också. Den förmenta bekännelsen får, som Ohlsson skriver, i långa stycken ”karaktär av retorik när Stig Larsson [...] berättar om sitt behov av att visa upp olika poser, om hur han inte sällan låtit omgivningen få beskåda hans på förhand inövade miner” etcetera, vilket, konkluderar Ohlsson, leder till att bilden som ges av ”författaren Stig Larsson, i huvudsak förmedlad av honom själv, kanske inte är fullt så uppriktig som man i förstone kan förledas tro”.²² I dokumentären finns följaktligen en intressant spänning mellan fakta och fiktion, liv och dikt, autenticitet och förställning. Denna spänning accentueras genom att filmen i hög grad uppehåller sig vid metafrågor om Larssons inställning till att medverka i filmprojektet. Även i dessa sekvenser framstår han som dubbel. Han för fram sin ambition att vara ”fullständigt superuppriktig”, samtidigt som hans kommentarer ger vid handen att hans avsikt varit att förmedla en viss bild av sig själv. Han uttrycker en vilja att framstå som ”avspänd”, ”trevlig” och med ”viss charm”, för ”[m]an vill ju gärna att folk ska gilla en”.

I *Vår teatrala tid. Om iscensatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* (2004) presenterar Anne-Britt Gran en identitetsmodell som

är användbar för att precisera vad man med utgångspunkt i *Aska och jordgubbar* skulle kunna kalla den larssonska teatraliteten.²³ I likhet med andra som diskuterat offentligheten under postmoderniteten betraktar Gran den som en medial scen som det går att uppträda på och förhålla sig till på olika sätt. Inspirerad av den amerikanske performanseteoretikern Richard Schechner skiljer hon på tre olika strategier: *me*, *not me* och *not not me*, som hon definierar på följande vis:

Å være ”meg” på en scene betyr å være helt seg selv. Å være ”ikke-meg” betyr å være fullt og helt i den rollen man spiller slik at ”seg selv” ikke synes i det hele tatt – typisk *acting* i teater og på film. Mens det å være ”ikke-ikke-meg” er en tilstand hvor skuespilleren [eller den som opptræder i offentligheten] verken spiller en rolle eller er sitt private selv på scenen [...].²⁴

I denna schematiska uppställning förutsätts att man faktiskt kan vara autentiskt sig själv; en föreställning som inte minst förefaller problematisk om man ser till de senaste decenniernas teoretiserande kring identitetsfrågor. Men modellen blir ändå relevant om man ser till hur Gran använder den för att historisera synen på identitet från 1970-talet fram till idag. Enligt henne utmärks 1970-talet av en stark tilltro till det autentiska jaget, till *me*. Med 1980-talet och poststrukturalismens intåg blev identitetsförståelsen förskjuten till rollaspekten och *not me*, medan den alltsedan 1990-talet fram till idag, på 2000-talet, ersatts med *not not me*.²⁵ Det sistnämnda har emellertid, framhåller Gran, inte medfört att de två andra identitetsformerna ersatts och försvunnit. Tvärtom har de dröjt sig kvar och blivit supplement eller alternativ till den dominerande *not not me*-förståelsen av identitet. I praktiken innebär detta, skriver hon, ”at man i dag kan støte på alle de tre identitetskategoriene samtidig”.²⁶

Överför man Grans resonemang till Larsson kan osäkerheten om huruvida han är autentiskt sig själv (*me*) eller om han spelar en roll (*not me*) – en osäkerhet som dokumentärfilmen *Aska och jordgubbar* är ett utmärkt exempel på – karakteriseras som resultatet av att han i sitt mediala agerande överlag står nära den tredje teatrala identitetsformen (*not not me*).

I andra mediala sammanhang framställs Larsson emellertid enbart som en rolltagare, och så att säga hängivande sig fullt ut åt ett *not me*-beteende. Redan titeln till en intervju i tidskriften *Schlager* 1984,

understryker detta: ”Stig Larsson, den begåvade posören”. Föreställningen om Larsson som posör accentueras också genom ett till artikeln vidhängande fotografi på en uppenbart poserande Larsson som ligger och plutar med munnen i ett badkar till brädden fyllt med badskum.²⁷ Även i en intervju i *Dagens Nyheter*, 1987, framställs Larsson som synnerligen aktivt intagande en *not me*-position, som ”[vädjande] till fotografen Marie Swartz att ’ta en fördelaktig vinkel’”. Och han sägs härefter ha ställt ”upp sig i en snällt leende pose”.²⁸

I mediematerialet figurerar även andra beskrivningar av Larssons agerande i intervjusituationen som accentuerar att han själv styr och försöker regissera mediebilderna av sig själv. ”Innan intervjun börjar frågar han om jag använder bandspelare. – Om jag kommer på en bra formulering måste det bli rätt. Det är viktigt. Så försvinner han ut på toaletten. – ’Jag måste se hur jag ser ut’, säger han. Till sist sitter han där. Han talar lågmält – och mycket”, heter det till exempel i en intervju från 1991.²⁹ Men i en krönika från 1993 bestrider han blotta tanken på att han i medierna skulle spela en roll genom att hävda att han i offentliga sammanhang alltid är autentiskt sig själv (*me*).³⁰

Att Larsson, oavsett vad han själv påstår, sätter agendan för hur han skildras i medierna framgår dock om man betänker att den offentliga scen som han uppträder på i medierna är den som vanligtvis brukar betraktas som den mest privata: det egna hemmet. I ett tidigt skede görs intervjuerna, som i *Aska och jordgubbar*, i Larssons ”andrahandsetta” på Kungsholmen. Från och med 1988 görs de i hans enrumslägenhet på Lilla Essingen i Stockholm. En redogörelse för lägenhetens inredning och dess utsikt över Essingebron blir ett återkommande inslag i de mediala beskrivningarna av honom. Detta tillsammans med en skildring av hur journalisten i fråga kommer till lägenheten, ringer på, för att möta en nyss uppstigen Larsson i t-shirt och kalsonger – vilket är någonting som understryks eftersom intervjuerna i regel görs sent på eftermiddagen.³¹

Intervjuerna görs alltså inom en privat sfär – hemmet – vilket på ett plan implicerar autenticitet. Men då de är avsedda för en offentlighet blir det privata hemmet på samma gång till en offentlig, medial scen som Larsson kan kontrollera och utnyttja för att iscensätta sig själv såsom han önskar, och det är också så som han själv omtalat den: ”– Ja, här tar jag inte gärna emot folk, som du förstår, säger Stig Larsson med ett brett leende, bara intervjuare.”³²

Med Meyrowitz skulle Larsson sålunda kunna sägas agera i *middle region*: han bjuder in medierna *backstage* samtidigt som han är *onstage*. Man kan även se likheter mellan hur Larsson på detta sätt utnyttjar det privata hemmet som en offentlig arena, och Linda Haverty Ruggs beskrivning av hur den amerikanske författaren Mark Twain skapade sin egen mediebild genom att bland annat ta emot de journalister han bjudit hem liggandes till sängs. I Twains fall hade uppvisandet av den privata sfären för offentligheten på så vis, enligt Rugg, funktionen av att skapa ett intryck av att han framträdde som sig själv, samtidigt som detta framträdandes autenticitet blev satt ifråga genom att det framstod som högst iscensatt.³³ Detsamma kan, som vi sett, i viss mån sägas gälla även för Larsson. I likhet med Twain bjuder han in offentligheten till hemmet och lockar med det mest privata, samtidigt som han här som mest tycks uppbära rollen som offentlig författare. Precis som när det gäller dokumentären *Aska och jordgubbar* aktualiseras härmed frågeställningar rörande äkthet kontra oäkthet, uppriktighet kontra ouppriktighet, rolltagande kontra icke-rolltagande.

Även om Larsson alltsedan det mediala genombrottet 1984 betonat att han strikt skiljer på vad han kallar ”det offentliga jaget”, ”det skrivande jaget” och ”det privata-biografiska jaget”, är det uppenbart att han under årens lopp satt alla dessa jaginstanser i omlopp på olika sätt i sina mediala framträdanden – någonting som för övrigt också sker i hans skrivande, vilket jag strax skall återkomma till.³⁴ En gränsdragning mellan dessa jaginstanser låter sig svårligen göras då de ständigt tycks glida in i och uppgå i varandra. Larsson kan, som vi sett exempel på, sägas vara privat offentligt och offentlig privat. Den offentliga och genom medierna förmedlade bilden av honom blir också bilden av privatpersonen.

Denna Larssons strategi att lösa upp och osäkra gränsen mellan det offentliga jaget, det skrivande jaget och det privat-biografiska jaget kan även sägas ha lett till en ökande medieuppmärksamhet, som i sin tur resulterat i en omfattande mytbildning om hans person. Mytbildningen har under årens lopp tagit sig uttryck i en rad (inte sällan motstridiga) föreställningar om Larsson som en bohemisk outsider som vägrar att anpassa sig efter samhällets normer, som ett romantiskt konstnärsgeni som skriver snabbt och på ren inspiration, som en avantgardistisk sanningssägare och provokatör som aldrig varit rädd att ta bladet från munnen, som en krogbesökande snuskgubbe som raggar på småtjejer,

och som en intellektuell med ett stort hävdelsebehov. Eller som Cecilia Garne 1992, i artikeln ”Det är tur att jag inte är president”, sammanfattar, samtidigt som hon bidrar till den mytologisering som skapats kring Larssons person under 1980-talet och i början av 1990-talet: ”Han är en storstadsmyt med sina Camel utan filter, sin flickjakt och totala rättframhet. Samtidigt är han djupt förankrad i den litterära diskussionen, extremt beläst, renässansartat allmänbildad.”³⁵

Mytbildningen har Larsson i hög grad också själv bidragit till att skapa och upprätthålla medan man från mediernas sida villigt förmerat och understrukt den.³⁶ Att bena upp vem som går först, vem det är som söker upp vem, går naturligtvis inte på ett enkelt sätt att göra. Snarare förhåller det sig så att Larsson och medierna under årens lopp stått i ett ömsesidigt, symbiotiskt förhållande till varandra. Som exempel kan man återigen ta tv-dokumentären *Aska och jordgubbar*. Genom den fick Larsson möjlighet att visa upp sig för en större publik. För Kristian Petri bidrog filmen till att etablera honom som en nyskapande dokumentärfilmare. Genom att i rask takt publicera nya böcker har Larsson emellertid varit den som kontinuerligt skapat underlag, eller kanske bättre, förväändningar för medierna att söka upp och intervjua honom, vilket resulterat i en omfattande remediering av hans person. Som framgått har han genomgående varit frikostig med att ge intervjuer, och liksom i *Aska och jordgubbar* har dessa i de flesta fall karaktären av monologer i vilka Larsson självmant bekräftar de mytiska föreställningarna om honom utan att journalisten i fråga behöver anstränga sig – åtminstone är det så det framställs i till exempel Garmes intervju ovan.

Dessutom är det tydligt att Larsson under författarkarriären på olika sätt aktivt synliggjort och skapat sig ett namn i medierna genom att skriva recensioner och artiklar i de stora dags- och kvällstidningarna. Detta har inte sällan lett till hätsk debatt, som efter det att han sensommaren 1996 i artikeln ”Fångade i sin egen finhet” iklädde sig provokatörens roll och hävdade att han enbart på grundval av ett fotografi kan avgöra kvaliteten på sina svenska författarkollegor (exempelvis Torgny Lindgren, Göran Tunström och Björn Ranelid).³⁷

Som krönikör i *Månadsjournalen* hade Larsson under åren 1991–1994 också en helt egen scen i medierna. Under 1980- och 1990-talen deltog han även i flera populära tv-program, såsom det direktsända *Berättelser ur bakfickan*, där en rad författare, med Leif Furhammars

ord, ”samlades framför kvällsbrasan för att berätta historier för varandra”.³⁸ Åren omkring 1990 och därefter var han en flitigt återkommande gäst i Sveriges Television. Han hördes och syntes i kulturprogram med en mer eller mindre uttalad nöjesprofil, som *Svepet*, *Rikets kultur*, *Caramba!*, *Kulturen*, *Nästa Nybroplan*, *Nike* och *Centrum*.³⁹

Att tala om Larsson som en genomförd medialiserad författare är således knappast en överdrift. Ännu mer än Rydberg framstår han som en skicklig mediestrateg som kan tricken för att skapa såväl medieutrymme som en medial image.

Medial omförhandling i *Röda Rummet*

Med tanke på den omfattande medialiseringen av Stig Larsson, vilken alltså i hög grad skett på hans egna premisser, var hans sorti från den mediala offentligheten 1995 något besynnerlig. Med motiveringen att han nu börjat tröttna på de ytliga mytbilder som medierna målat upp av honom meddelade han resolut att han hädanefter inte tänkte ge fler intervjuer.⁴⁰ Därmed realiserade han det utträde ut ur offentligheten som han aviserat redan i augusti 1994, i samband med att han i en krönika tog avsked som skribent i *Månadsjournalen*. Den fullständiga tystnaden och en strikt medieavhållsamhet framhöll Larsson vid denna tidpunkt som det enda sätt genom vilket han skulle kunna skaka av sig provokatörsstämpeln och den etablerade bilden av honom som den svenska litteraturens *enfant terrible*.⁴¹

Men i intervjun från 1995 satte Larsson inte enbart detta sitt avståndstagande från offentligheten och mediernas scen i verket. Han aviserade också att hans författarskap nått sitt slut då han kände sig ”tom” på material, på fantasi och inspiration:

Inne i våra huvuden finns ett visst antal guldklimpar. När man väl en gång har släpat ut dem i ljuset spelar det ingen roll hur många gruvarbetare man sedan skickar in. Hur de än hugger, slår och sliter får de bara upp en massa kol som inte går att använda. Guldet har tagit slut.⁴²

Som så ofta annars sade Larsson i detta sammanhang dock en sak medan han gjorde en annan. Den 13 april 1996, alltså mindre än ett

halvår efter vad som tillkännagivits som hans sista intervju, framträdde Larsson på nytt i den mediala offentligheten, denna gång i Sveriges Televisions litteraturprogram *Röda Rummet*.⁴³ Som Eivind Røssakk skriver i en diskussion av just detta *Röda Rummet*-program är det paradoxala intryck som förmedlas att "[e]t författarskap dør mens forfatterne ennå er i live".⁴⁴ Larssons vän Horace Engdahl, som denna säsong var en av programmets redaktörer, deklarerade att Stig Larssons författarskap nu bör betraktas som avslutat, och att det han från och med nu skriver äger rum utanför litteraturen. I likhet med ett år tidigare framhöll Larsson att anledningen härtill var att fantasin och skaparkraften runnit honom ur händerna. Detta innebär emellertid inte, konstaterar Larsson, att han helt slutat skriva, utan att det han skriver *nu*, till skillnad från tidigare, är så självbiografiskt, privat och utlämnande att det inte ens går att publicera:

[D]et jag har börjat göra nu, det är att jag till skillnad från tidigare helt enkelt beskriver mig själv och min omvärld direkt. [...] Jag har ju aldrig någonsin överhuvudtaget, i allt jag gjort, använt någonting från mitt privatliv och mina vänner och alltihop sånt där. Och nu så, eftersom min fantasi är slut, då kan jag börja använda det. Och då kan jag inte så gärna lämna ut mina vänner och så.

Utifrån författarskapet i dess helhet framstår *Röda Rummet*-programmet 1996 således som den omförhandlingspunkt där författarskapets fiktionskontrakt ersätts med ett självbiografiskt kontrakt. Espen Stue-land framhåller i linje med detta att Larsson genom tv-programmet "går ut ur fiktionen och in i ett biografiskt skrivande".⁴⁵ Men att det skulle röra sig om ett definitivt brott är samtidigt missvisande. Det är påtagligt att Larsson i sitt författarskap hela tiden arbetar med dubbla kontrakt. Parallellt med att han under 1980-talet och i början av 1990-talet etablerar sig som författare genom att installera sitt författarskap under ett fiktionskontrakt problematiserar han som vi skall se på olika sätt fiktionens förhållande till livet. Även om fiktionskontraktet förblir överordnat fram till utgivningen av *Natta de mina*, 1997, finns ett självbiografiskt kontrakt hela tiden i bakgrunden. När författarskapets fiktionskontrakt vid denna tidpunkt omförhandlas till ett självbiografiskt kontrakt gör sig det omvända förhållandet gällande. Samtidigt som det självbiografiska kontraktet installeras problematiseras det; hur det sker kommer jag att återkomma till. Om Larsson i mediala

sammanhang befinner sig i *middle region* och bäst inordnas under den teatrala identitetsformen *not not me*, laborerar han i författarskapet genomgående med vad man med Poul Behrendt kan kalla ett ”dubbelkontraktligt spel”.⁴⁶ Var tyngdpunkten ligger i förhållandet mellan de två kontrakten – fiktionskontraktet respektive det självbiografiska kontraktet – varierar dock med tiden.

Den föregripande omförhandlingen – *Komedin I*

Även i de mediala uttalanden som Larsson gör under 1980-talet och i början av 1990-talet går en viss problematisering av fiktionens förhållande till livet att skönja. I intervjuer framhåller han till exempel den egna livserfarenheten som en förutsättning för sitt skrivande; han antyder att han använder sig av sina romaner, exempelvis *Nyår*, i ett terapeutiskt syfte, som ett sätt att förhålla sig till sitt eget liv, och han mildrar sitt avståndstagande till sina romankaraktärer.⁴⁷ I egentlig mening finns det dock ingenting i dessa sammanhang som indikerar att Larsson formulerar ett anspråk på att hans böcker är självbiografiska i någon djupare bemärkelse. Detta förändras delvis med romanen *Komedin I*, 1989, där en självbiografisk gest är direkt verksam i den konstnärliga praktiken.⁴⁸

Redan 1986 låter Stig Larsson i en intervju förstå att han arbetar på en bok med titeln *Komedin* som enligt honom själv är självbiografisk. ”Boken handlar om mig”, säger han.⁴⁹ Men omedelbart därefter framgår att det inte handlar om en självbiografi enligt en traditionalistisk genredimension, där stor vikt läggs vid självbiografins retrospektiva berättarperspektiv.⁵⁰ *Komedin I* beskrivs snarare som en självbiografi i framtidstappning. Det tillbakablickande perspektivet har så att säga vänts upp och ned. ”Huvudpersonen”, framhåller Larsson, ”heter alltså Stig Larsson och är 50–60 år och lever i ett fascistiskt samhälle som är harmoniskt på så vis att där inte existerar några synliga våldsamheter. På ytan ser det ut ungefär som idag.”⁵¹

Utgivningen av *Komedin I* ägde rum först tre år senare, 1989. Återigen beskrev Larsson den som biografiskt förankrad, men utspelande sig i framtiden.⁵² I sammanhanget är det emellertid centralt att *Kome-*

din I på försättsbladet genrebestäms som en roman, vilket innebär att den på denna punkt är underställd ett fiktionskontrakt. Att det är fråga om fiktion signaleras också genom framtidsperspektivet, vilket underminerar berättelsens referentialitet. I texten problematiseras dessutom ett genomfört självbiografiskt kontrakt i lejeunsk bemärkelse genom att jagberättaren och protagonisten enbart nämns vid namn en gång, på sidan 268, och då endast med det allmängiltiga förnamnet Stig. Å andra sidan problematiseras fiktionens förhållande till det självbiografiska på en paratextuell nivå, från det tillfälle då Larsson för första gången omtalar *Komedin I* i medierna till tiden för dess utgivning och åren därefter. I en intervju 1989 framhåller han exempelvis att karaktären Stig är "[e]n sorts tänkt projektion av mig själv, han blir en fixeringsbild av mig [...]. Vad hade det varit för vits med att kalla honom Leif eller Göran".⁵³ När han i en intervju 1994 får frågan om varför protagonisten i *Komedin I* heter Stig svarar han mer entydigt och understryker dess självbiografiska karaktär: "Han heter så helt enkelt för att om jag hade kallat honom något annat, så skulle det ha varit hyckleri. Det var alldeles uppenbart mig själv det handlade om. Då kan jag lika gärna kalla honom Stig, det är ett ganska bra namn."⁵⁴ Detta kan jämföras med hur Larsson i en intervju i nyhetsprogrammet *Aktuellt* tre år tidigare bestämt tog avstånd från *Komedin I*:s självbiografiska förankringen med orden: "Nej, och om det fanns [en överensstämmelse mellan bokens Stig och verklighetens] så skulle jag naturligtvis förneka det, som du förstår. Det är ju självklart."⁵⁵

Med *Komedin I* närmade sig Larsson det gränsområde mellan fakta och fiktion som man inom självbiografiforskningen definierat som autofiktion. Som berördes tidigare är de två kriterier som Serge Doubrovsky ursprungligen anförde som karakteristiska för dessa texter att författarens namn också är protagonistens och jagberättarens, och att genreangivelsen är *roman*. Detta är fallet med *Komedin I*, även om identitetsrelationen mellan författare, protagonist och jagberättare är problematiserad. I och med att endast halva författarnamnet – förnamnet Stig – förekommer, och att Larsson i paratexterna vacklar mellan att betona och förneka *Komedin I*:s självbiografiska karaktär, reflekteras den synkrona bekräftelse och förnekelse av identitet som Behrendt framhåller som autofiktionens tankefigur framför andra: "Jeg er ham! Og jeg er aldeles ikke ham!"⁵⁶

Paratextuellt anknyter *Komedin I* i ytterligare ett hänseende till Doubrovskys teoretiserande kring den blandform av fakta och fiktion som han på 1970-talet döpte till autofiktion. En grundläggande aspekt av autofiktionen, framhöll han i samband med utgivningen av boken *Fils*, är att den är "[f]iktion, av absolut verkliga händelser och fakta", och att den, som han poetiskt uttryckte sig, handlar om att "[anförtro] ett äventyrs språk till ett frisläppt språks äventyr".⁵⁷ Det var också på ett liknande sätt som Larsson i intervjuer uttalade sig om *Komedin I* i anslutning till att den gavs ut. Han betonade här att den har grund i hans biografi, men att denna biografi fikcionaliserats genom att han med språkets hjälp projicerat in sig i en tänkt framtid. Som redan noterats beskriver Larsson protagonisten Stig som "[e]n sorts tänkt projektion", som "en fixeringsbild" av honom själv, och i samma andetag som han framhåller att *Komedin I* utspelar sig 2013 betonar han att denne protagonist har "exakt Stig Larssons biografi fram till nu".⁵⁸

Med tanke på att Larsson med *Komedin I* kom att problematisera gränsen mellan fakta och fiktion i den konstnärliga praktiken är det intressant att se hur kritikerna reagerade. Hur förhöll de sig till den författarnärvaro som med *Komedin I* skyntar fram under det fiktionskontrakt som Larsson vid denna tidpunkt installerat sitt författarskap under?

En strategi bland kritikerna var att förbigå denna författarnärvaro med total tystnad, vilket implicerar att man inte ansåg det självbiografiska inslaget som ens relevant att diskutera.⁵⁹ En annan strategi var att liksom Sven Christer Swahn notera försöket till problematisering av förhållandet mellan fakta och fiktion, men att tona ned dess betydelse: "Huvudpersonen heter Stig, men Stig är ju ett ganska vanligt namn. Vad jag kan se nämns han vid det namnet på ett enda ställe i hela boken och är eljest namn- och substanslös".⁶⁰ Därmed kan man säga att fiktionskontraktet när det gäller *Komedin I* i sig, men även gällande hela författarskapet, genom dessa recensioner förstärktes, snarare än försvagades.

Å andra sidan var det flera kritiker som på olika sätt reflekterade över det självbiografiska inslaget, och hur det skulle förstås. I Michael Björns recension av *Komedin I* i *Kvällsposten* hopar sig frågorna: "Vem är denne Stig, en bortglömd 55-åring, en gång en av landets mest uppmärksammade författare? Är han en självbiografisk projektion, en för-

utsägelse om den verkliga Stig Larsson? Mycket tyder på det, mycket stämmer in.”⁶¹ Även Magnus Brohult kommenterar i sin recension i *Svenska Dagbladet*, att ”[h]uvudpersonen har [...] tydliga drag av Stig Larsson själv”.⁶² Men att Larsson använder sig själv som material för sin huvudperson fungerar i hans ögon som en distanseringseffekt. *Expressens* Leif Zern tycks i sin recension instämma i denna bedömning. Han anser att protagonisten Stig, vilken han betraktar som Stig Larssons ”60-åriga alter ego”, inte är ” trovärdig”.⁶³ För Zern och Brohult signalerar namnet Stig i *Komedin I* följaktligen avstånd i referentiell bemärkelse, snarare än närhet.

Stefan Jonssons recension i *Dagens Nyheter* är den i sammanhanget avgjort mest intressanta. Jonsson betonar här hur *Komedin I* skiljer sig från Larssons tidigare publicerade romaner *Autisterna*, *Nyår* och *Introduktion* genom att ha ”en stabil referent. [...] själva namnet ’Stig Larsson’ [sic]”.⁶⁴ Men detta innebär inte att Jonsson därmed säger sig läsa *Komedin I* med självbiografiska glasögon. Tvärtom framhåller han det självbiografiska inslaget som ett sätt för författaren Stig Larsson att bygga på fiktionen ’Stig Larsson’. ”Genom att kalla mannen för Stig Larsson [sic] gör den riktige Larsson en fiktiv gest som tycks innebära ett slags självförnedring”, skriver han, och ställer frågan: ”Klär han av sig naken?” En fråga han strax besvarar nekande: ”I själva verket klär han på sig ytterligare en kostym.”

Frågan som Jonssons recension väcker rörande *Komedin I*, huruvida Larsson genom en fiktiv gest klär på sig en ny kostym, är även högst motiverad om man betänker den teatralitet som vi iakttagit i Larssons medieutspel. Läsaren av *Komedin I* invaggas genom det självbiografiska anslaget i tron att det här äntligen skall klargöras vem den ständigt gäckande mediefiguren Stig Larsson egentligen är. Men istället för att ge ett svar på denna fråga bygger Larsson återigen på sitt jag med ännu en bild, ännu en fiktion. Denna gång gör han det med skildringen av framtidens Stig som en kärlekstörstande, dekadent författare, motarbetad av den litterära institutionen och med ett perverterat och stort intresse för unga flickor.

Förutom att *Komedin I* kan relateras till autofiktionsbegreppet, och den med detta begrepp förknippade genrediskussionen om gränsen mellan fakta och fiktion, kan den således belysas utifrån frågan om hur identitet produceras i nämnda skärningspunkt. Som Behrendt konstaterar kan autofiktionen också fungera identitetskonstruerande.⁶⁵

Särskilt fruktbart är det i detta sammanhang att återknyta till vad Jon Helt Haarder definierar som performativ biografism. Som vi tidigare sett handlar den performativa biografismen i litterära sammanhang om hur författaren konstrueras i ett mediasamhälle utmärkt av att vara *middle region*. Närmare bestämt handlar den om hur författaren skriver fram en identitet – exempelvis i en självbiografisk framställning – och om hur densamme tillskrivs en identitet genom att medverka i medierna. En springande punkt i Haarders resonemang är i sistnämnda fall hur författaren i fråga förhåller sig till denna identitet, om han eller hon bekräftar den eller subversivt försöker omdefiniera den.

Utifrån Haarders perspektiv kan man läsa *Komedin I* som ett försök från Larssons sida att omdefiniera den medialt konstruerade identitet som under årens lopp formulerats i offentligheten om hans person. Men i detta fall är det inte tal om en performativ biografism i subversiv bemärkelse. Larsson presenterar med andra ord inte en motbild, eller vränger mediebilden av sig själv rätt. Snarare skriver han genom den performativa leken med sin egen biografi i ett fiktivt sammanhang fram bilden av en författare med ett perverterat intresse för unga flickor; en bild som han genom det autofiktionsella anslaget öppnar upp för att, potentiellt sett, betrakta som ett återgivande av honom själv.

Komedin I är emellertid inte det enda exemplet på hur Larsson i slutet av 1980-talet medvetet leker med den egna biografiska personen i den konstnärliga praktiken. I sin experimentella långfilmsdebut *Ängel* (1989) iscensätter han till exempel sig själv i rollen som författare. Var gränsen mellan spelfilm och dokumentär egentligen går är här, som Eva-Maria Fasth betonar i en recension, dessutom högst oklart. ”Ängel’ är, som sagt, varken dokumentär eller spelfilm utan både – och.”⁶⁶

Även i andra litterära texter framgår hur Larsson laddar respektive tömmer författarnamnet Stig Larsson på referentialitet. Överlag utnyttjas emellertid författarnamnet sparsamt, vilket gör att de tillfällena då det verkligen används, eller anspelas på, accentueras desto mer. I diktsviten ”I Staten” förekommer exempelvis initialerna S.L.⁶⁷ Första gången de nämns avslöjas också deras innebörd. Detta sker genom en metafiktiv berättarkommentar, och på ett sätt som närmast är att betrakta som en ironisering över läsarens reaktion när han eller hon möter den utomtextuella författarens initialer i ett fiktivt sammanhang:

En journalist med initialerna S.L. ställer sig
 vid sidan av direktören
 och talar om siffror, andra fakta.
 Sakligt redogör han för budgetunderskottet
 i de aktuella länderna.
 Aha, tänker Ni. Sven Lindqvist!
 Men det är Stig Larsson, den skithoran.⁶⁸

Även i dikten ”Spade, öga” genljuder det ironiska anslaget vad gäller anspelningen på författarnamnet Stig Larsson i enektiv kontext. Mannen som det berättas om bär här namnet Stig L.⁶⁹

I ljuset av Larssons lekfulla attityd till det självbiografiska framstår också titeln på hans fjärde roman *Komedin I* delvis i ny dager. De som kommenterat detta val av titel har i regel tagit fasta på hur den skapar en intertextuell koppling till Dantes *Divina Commedia* (c:a 1320) och dess helvetesskildring.⁷⁰ Men ett annat sätt att betrakta titeln är att se den som förebådande att romanen är först i en rad av experimentella texter där Larsson investerar sin biografiska person. Kopplingen till Dante kan därmed även revideras något. En likhet mellan Dante och Larsson är att de i *Divina Commedia* respektive *Komedin I* projicerar in sig själva som protagonister i en fiktion.

Författarlegenden – ”Värdet”

Haarders resonemang om den performativa biografismen har en koppling till vad den ryske formalisten Boris Tomasjevskij redan på 1920-talet benämnde den biografiska legenden.⁷¹ I uppsatsen ”Litteratur och biografi” skiljer Tomasjevskij på författare med biografi och de utan.⁷² Vad han åsyftar är i detta fall dock inte vardagslivets biografi utan den biografiska legend, den anekdotiska mytbildning som omger författare som Voltaire och Pusjkin, och som de medvetet skapat och använder för att uppnå vissa effekter i sina litterära texter.⁷³

Även de bilder av Larsson som traderats i medierna kan sägas producera och forma en biografisk legend som han i litterära sammanhang använder sig av, speglar sig i, och bygger ut genom det spel med det självbiografiska som kännetecknar den performativa biografismen. Texten ”Värdet”, i prosalyriksamlingen *Matar* (1995), får här vid sidan av *Komedin I* illustrera hur detta spel närmare ser ut.⁷⁴

”Värdet” inleds med följande ord: ”Jag skriver för att jag ska känna

mig bättre till mods. Om det som nu skrivs blir bra, kanske värt att publicera, ska den här kvällen vara räddad. Då har jag gjort någonting av olustkänslan. Även den har fått ett värde.” (s. 77) Direkt flaggas således för att det läsaren skall få ta del av härnäst är någonting som den namnlösa jagberättaren, som uppenbarligen är författare till yrket, skriver i ett terapeutisk syfte, för att efteråt kunna känna sig ”bättre till mods”. Frågan som suggereras fram är vad ”olustkänslan” som nämns i citatet egentligen grundar sig i. Och texten fortsätter med vad som kan liknas vid en bekännelse som jagberättaren inte ens vet om det är ”värt” att publicera.

På de två nästföljande sidorna redogör jagberättaren sakligt för hur han tidigare samma dag sadistiskt misshandlat en ung kvinna med en elsladd hemma i sin lägenhet. Det visar sig att han förnedrat henne på olika sätt – bland annat genom att hålla en mentolcigarett ovanför hennes särade skinkor, samtidigt som han ber henne släppa sig (s. 78). Invävt i denna beskrivning återfinns jagberättarens reflektioner över sin fixering vid exkrementer, exempelvis hur han blir upphetsad av att tänka på när ”tjejen som [han] är förälskad i sitter på toaletten och skiter” (s. 77).

Det är en tämligen motbjudande bild som den namnlöse jagberättaren ger av sig själv. Hans intresse för det som i regel uppfattas som värdelöst, det som människor överlag försöker hålla på avstånd för att upprätthålla sin värdighet, står i fokus. ”Urin och avföring har en säregen laddning”, framhåller han, ”den kommer av alla våra ansträngningar att upprätthålla ett VÄRDE, en VÄRDIGHET, hos oss själva.” (s. 78)

Två och en halv sida in i texten befinner vi oss åter i lägenheten, då följande beskrivning tar vid:

Fläckar efter isbitar – på lakanet, vid sidan om denna tjuogoettåriga läkarkandidat med kort mörkt hår, uppklippt i nacken... Jag har strukit med tre stycken iskuber, som var och en smält och försvunnit i handen, över dessa distinkta ränder som sträcker sig en bra bit ner på hennes lår. Alla fönstren var som vanligt stängda, men ändå tycks jag mig plötsligt höra det onormalt högt: bilsuset från Essingeleden. (s. 79)

I detta styckes sista mening, händer någonting oförutsett. Den explicita referensen till Essingeleden skapar en oro i texten; fiktionen

öppnas upp mot den utomtextuella verkligheten genom att i referentiellt hänseende ankras i Stig Larssons biografiska legend. Det anonyma textuella jaget förbinds med Larssons offentliga jag. Det faktum att han bor i en enrumslägenhet på Lilla Essingen med utsikt över Essingeleden utgör, som konstaterats tidigare, ett återkommande inslag i mediemytologiseringen av Larsson. En spänning etableras således mellan fakta och fiktion genom att texten upprättar en förbindelse med ett biografiskt fält. Fiktionens ontologiska nivå ger, med Brian McHales begrepp *short-circuit* i minnet, intrycket av att kortslutas genom referensen till en verklighet utanför texten.⁷⁵ Men snarare än att kortsluta fiktionen är det kanske mer fruktbart att betrakta referensen till "Essingeleden" som ett biografiskt spår, vad Kerstin Munck kallar ett "metafiktivt tecken" som i texten "skapar störningar mellan språk och verklighet, text och liv".⁷⁶

Ett annat sätt att läsa är att betrakta referensen till "Essingeleden" som det Behrendt i boken om dubbelkontraktet karakteriserar som "en osynlig not" ("en usynlig note"). Denna utgörs, framhåller han, av tillbakahållen information som när den vid ett givet tillfälle presenteras för läsaren drastiskt förändrar förhållandet mellan fiktions- och verklighetskontraktet, antingen genom att avslöja att det som skildrats som verklighet varit fiktion, eller omvänt att fiktionen är verklighet.⁷⁷ På ett liknande sätt fungerar den geografiska positionsbestämningen i "Värdet". För den läsare som *på förhand* är bekant med den medialt konstruerade mytologin om Larsson förändrar denna information oförhappandes kontraktstillägnelsen av texten från ett fiktions- till ett självbiografiskt kontrakt.

Ur ett läsarperspektiv leder detta till frågor som: I vilket förhållande står Stig Larsson till textens namnlösa jagberättare, även han författare? Är den sistnämnde en fikcionalisering av den verkliga författaren Stig Larsson? Är Stig Larsson i verkligheten, i likhet med fiktionens jagberättare, en sexuellt perverterad, sadistisk person? Dessa och liknande frågor blir än mer akuta eftersom de ytterst bottnar i hur läsaren etiskt skall förhålla sig till jagberättarens motbudande handlingar, osympatiska reflektioner och så vidare.

Att Nina Lekander i sin recension av *Matar* inte tvekar det minsta över att läsa "Värdet" självbiografiskt är därmed inte heller förvånande. "Kanske", skriver hon i en fundering över vad det är för slags bok som Larsson skrivit, "är detta snarare bara ännu lite mer av jagets egna,

koketta striptease, som när han i prosastycket 'Värdet' berättar om hur han har bundit och slagit en tjej med en elsladd för att sen försöka få henne att fisa".⁷⁸ För föreliggande undersökning är det mest intressanta att det hos Lekander inte finns några reservationer, ingen problematisering, av om det är sig själv Larsson beskriver eller inte.

Som Karl Steinick poängterar i sin recension är det dock svårt att i *Matars* texter överlag skilja det skildrade jaget från Larssons biografiska jag: "Det är väl för lustigt det där med fiktivt och verkligt, diktjag och författarjag. Man skulle rentav kunna spåra dessa dubbelidentiteter i de flesta av 'Matars' dikter och kalla det för ett bärande tema."⁷⁹ Men istället för att bejaka denna ambivalens uttrycker Steinick närmast ett förakt för att se dem som identiska: "[V]em har sagt att diktjaget skulle vara samma figur som författaren. Så primitivt." Att sätta likhetstecken mellan dessa ontologiskt skilda instanser är honom alltså främmande trots medgivandet att de "mot slutet överlappar [...] varandra rejält."

Två exempel på en mer radikal biografisk bortträngning kommer till uttryck i Michel Ekman och Magnus Ödmarks recensioner i *Svenska Dagbladet* respektive *Hallandsposten*.⁸⁰ Ekman framhåller att dikterna i *Matar*

handlar mest om vardagliga saker som berättas på ett vardagligt och osofistikerat talspråk. Ofta finns ett jag i dem som verkar att vara en medelålders man. Jaget berättar om sådant det upplevt, sådant det tänkt och sådant det minns av barndomens upplevelser. Man kunde, för att inte förväxla det med författaren, kalla jaget för "Stig".⁸¹

Ödmark, å sin sida, fastslår avslutningsvis i kryptiska ordlag: "Till Stig Larsson tycks den obligatoriska frågan till författare huruvida jaget är synonymt med honom själv vara fel ställd. Den borde lyda, om det verkligen inte är han som inte är han själv."⁸²

Självbiografiskt kontrakt – *Natta de mina*

Under en lång tid före "avskedsintervjun" 1995 och *Röda rummet*-programmet 1996 går Stig Larsson i sin konstnärliga verksamhet konsekvent in för att problematisera fiktionens förhållande till fakta, till

livet. Utifrån de företrädesvis manliga kritikernas synvinkel väcker inte detta några direkta reaktioner. Till övervägande del bortser de från problematiseringen och närmar sig Larssons texter utifrån författarskapets övergripande fiktionskontrakt.

Som påpekades tidigare är det med *Natta de mina*, som gavs ut i början av maj 1997, som Larsson på allvar tar den självbiografiska genren i anspråk. I sammanhanget bör det emellertid nämnas att Larsson i en av *Matars* sista texter, ”Qatars extremt vackra flagga”, för första gången hävdar att han skriver ned ett minne:

Inte ofta jag – i ett sådant här sammanhang – refererar till en faktisk händelse. Det känns ju... nästan konstigt – att ta upp en sån sak. – Något som jag minns: där utanför tunnelbaneuppgången, jag har för mig att det redan var mörkt, jo det var mörkt. Det blåste – var nog ovanligt kallt. *Ja, för det var väl ändå vår?* [...] Ett minne som jag nu skriver ner – kanske är det det enda? I alla fall: ett av mycket få minnen som jag överhuvudtaget *försökt* göra till litteratur? För mig är ett minne mest ett plagiat av det som hände.⁸³

I denna reflektion om ett hastigt möte med Horace Engdahl i Stockholms tunnelbana sommaren 1978 gör Larsson uttryckligen anspråk på att göra litteratur av minnet och den verkliga referenten. Det texten förmedlar är dock att försöket misslyckas. Varje sakförhållande som Larsson säger att han minns problematiseras och osäkerhetsmarkörer florerar (”jag har för mig att det redan var mörkt, jo det var mörkt”; ”var nog ovanligt kallt”, ”det var väl ändå vår?”). Till och med hävdandet av att detta är den enda gång som han gjort ett minne till litteratur problematiseras genom ett ”kanske” i en inskjuten, frågeformulerad bisats.

Den osäkerhet som detta ”kanske” etablerar genljuder även i textens fortsättning. Här följer ett samtidigt förnekande och ett bekräftande från Larssons sida rörande huruvida han använt saker han minns i sin litteratur, vilket mynnar ut i följande sammanfattning:

Vad jag ville säga var: att det bara är verkligt oväsentliga detaljer som jag överfört från minnet till dikter, och så är det också med mina romaner. Men det *har* hänt att jag, långt senare, ska upptäcka att det skvalpat in material från ’minnet’. Men fullständigt omedvetet. Utan egen förskyllan om man kan säga så?... (s. 116)

I textens avslutning visar det sig dock att de omedvetna detaljer från minnet, som Larsson i efterhand säger sig ha blivit medveten om att han omedvetet använt i sin litteratur, kanske blott är resultatet av ett retrospektivt sökande efter orsakssamband. Återigen befinner han sig därmed på behörigt avstånd från den eftersökta referenten-i-sig.

”Qatars extremt vackra flagga” förebådar på så vis den ambition att gestalta och arbeta fram ett ”självbibliografisk[t] material” (s. 90), som Larsson uttrycker i *Natta de mina* och som han också betonade i den enda förhandsintervjun, som publicerades två dagar före utgivningsdagen. Han beskriver här *Natta de mina* som en hämndbok, och han poängterar att det är ”första gången som [han] använder litteraturen som ett maktmedel”.⁸⁴

I ett tidigt skede i *Natta de mina* formuleras också vad som skulle kunna beskrivas som ett självbiografiskt kontrakt. Det Larsson förut framhärdat i att han inte kunnat, nämligen att utan förvanskning skildra sina minnen, vilket i sin tur är en grundförutsättning för en självbiografisk framställning av livet, omtalas nu som någonting helt odramatiskt:

Nu under hösten -95 har jag sammanlagt skrivit ett tjugotal dikter där jag beskriver just minnen, beskriver hur jag tänker, det som är fakta. Vet egentligen inte varför, men idag kan jag skriva om det. (s. 15)

I lika hög grad som att vara en berättelse om ett jags upplevelse av ett yttre skeende, är *Natta de mina* en berättelse om ett jag betraktat från insidan. Till stor del uppehåller sig den vid Larssons tankar och känslomässiga upplevelser av verkligheten, samt vid hans fragmentariskt återgivna minnesbilder av det förgångna. Men en traditionellt berättad självbiografi är *Natta de mina* inte. Totalt består den av trettionio texter av skiftande längd och karaktär. Kronologiskt är de mycket löst ordnade, och de presenteras i den mån det går att urskilja efter den tidpunkt då de är skrivna. Såväl till stil som form framstår *Natta de mina* som en hybrid. Vissa av texterna för tankarna till experimentell lyrik, andra är traditionellt berättade prosatexter med rak högermarginal, medan åter andra påminner om dramatik. Mona Vincents beskrivning av *Matar* som *proème*, som ”en svävning mellan poem, prosa och drama”, skulle således kunna gälla även *Natta de mina*.⁸⁵

I en större självbiografisk kontext kan *Natta de mina*, särskilt med tanke på dess fragmentariska form, inplaceras i förlängningen av den anti-självbiografiska självbiografitradition som på allvar tog sin början på 1970-talet. I *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) föresatte sig Barthes, en av denna traditions förgrundsgestalter, att genom en sammanställning av fragment ordnade som en encyklopedi visa på det traditionella, självbiografiska projektets omöjlighet. Det han motsatte sig var särskilt föreställningen om att livet kan re-presenteras enhetligt, som det verkligen var.⁸⁶ Men Larsson avviker också från Barthes och den anti-självbiografiska självbiografitraditionen. Till skillnad från Barthes, som med Laura Marcus ord vägrade ”to be a party of the autobiographical pact”, installeras *Natta de mina* explicit under ett självbiografiskt kontrakt.⁸⁷

I *Natta de mina* får användningen av fragmentformen även en annan motivering än den har hos Barthes, där syftet som sagt är att visa på den traditionella självbiografins tillkortakommanden. På *Natta de minas* första sida återfinns en datumangivelse – (”3/8 1995–27/7 1996”) – som signalerar att det följande skall läsas som en samling dagboksanteckningar från denna period, alternativt som en samling arbetsanteckningar eller som en bok fylld av hastigt nedklottrade tankar. Även om de ofta handlar om ett då är det i texterna, liksom i en dagbok, i första hand skrivandets nu som accentueras. Det som Larsson framställer som händelser i det förflutna konfronteras hela tiden med reflektioner utifrån en nu-position. Det är alltså skrivandet av livet, ”graphe”, mer än det skrivna livet, ”bios”, som står i centrum, och den problematik som detta är förknippat med utgör texternas bärande tema. I *Natta de mina* kommenterar den skrivande Larsson konstant det skrivna för att revidera, korrigera och/eller anlägga ett nytt perspektiv. Oupphörligen metakommuniceras hans inställning till hur det precis utsagda eller skildrade skall tolkas, eller hur det inte skall tolkas. Inte sällan innebär detta att en illusion frammanas av att man som läsare befinner sig mitt uppe i skrivakten.

I mångt och mycket uppehåller sig *Natta de minas* texter vid hur Larsson i linje med det självbiografiska kontraktet försöker övertyga läsaren om att det som berättas verkligen är liv och ingenting annat. Detta visar sig framförallt i hans ständiga insisterande på sina minneskildringars exakthet. Fraser som ”jag har ett mycket tydligt minne” (s. 20), eller ”jag minns det här väl” (s. 28), återkommer gång på gång. Det

märks också i ett oförtrutet bemödande från Larssons sida att vara så exakt som möjligt i tids- och rumsbeskrivningarna.

Men i *Natta de mina* etableras också redan från början en osäkerhet om var gränsen mellan fakta och fiktion egentligen går. Ett exempel är ett textavsnitt där Larsson först ingående berättar om hur han i sin ungdom tagit in saker som legat utomhus för att de inte skulle bli förstörda av sommarregnet, för att sedan direkt därefter sätta frågetecken om sin berättelses verklighetsanspråk:

Fast ja? ... Det här,
det är ju någonting som jag har hittat på

eller vad man ska kalla det? Just den här händelsen
ska inte alls ha inträffat – men
på ett ungefär en sådan händelse (s. 13)

Vid upprepade tillfällen berättar Larsson på ett liknande sätt episoder ur livet för att omedelbart därefter osäkra de framvisade minnesskildringarnas påstådda referentialitet med ett ”Som jag nu minns det” (s. 61); ”– Ja, om nu inte saker och ting / har börjat spöka i mitt minne” (s. 62); ”– JA, det är EN JÄKLA MASSA / som man bara inte minns.” (s. 74) Ibland betonar Larsson till och med uttryckligen och ibland implicit att han ”inbillar” sig saker och ting som berättas (s. 14, 22, 32, 37, 104, 106, 109), eller att han ”föreställer” sig vissa omständigheter (s. 44, 75).

Samtidigt som det självbiografiska kontraktet understryks genom en excess av metakommentarer sätts det i fråga. Även det sätt som *Natta de mina* inleds på accentuerar denna dubbelhet. Här beskrivs hur Larssons kompisar under gymnasietiden sammanblandat honom med en jämnårig kille som spelade xylofon i skolorkestern (s. 8). Direkt i den text som inleder *Natta de mina* sätts således, som Tore Renberg skriver, ett ”skrälys över det private, personlige dokumentet vi Leser. Muligheten för å forveksles”.⁸⁸

Även när det gäller frågan om uppriktighet, vilken är central i *Natta de mina*, går denna dubbelhet igen. Genomgående betonar Larsson sin vilja att till varje pris försöka vara fullständigt ärlig och trovärdig. Han beskriver sig själv som en person som överhuvudtaget inte ”kan tillåta [sig] att fabulera” (s. 42), även om det är fabulerandets konst han framhåller att han är bäst på. Uttryckligen vädjar han till läsaren att tro på hans ord (s. 48), och han går till och med så långt att han tar

sina vänner, som *Kris*-kollegan Åke Sandgren, till intäkt för att han verkligen talar sanning (s. 42). Men ju mer uppriktighetsanspråket betonas desto mer framstår det som ett överlagt poserande.

Larssons närmast maniska försök att övertyga om sin trovärdighet etablerar med andra ord en osäkerhet om huruvida det han förmedlar om sig själv verkligen är så uppriktigt autentiskt som han poängterar.⁸⁹ Något motsägelsefullt skapar Larsson även underlag för de eventuella invändningar han i så hög grad värjer sig emot. Ordet ”tillåta” i ovanstående citat är i detta avseende ett nyckelord. Trots den uttryckta förnekelsen av att det inte är fallet skapar detta ord en osäkerhet om huruvida Larsson även i skrivandet av denna sin självbiografi tillåtit sig att hemfalla åt det han annars i *Natta de minas* texter framhåller att han är bäst på: att berätta historier och fabulera. Att han faktiskt tillåtit sig göra detta antyds även i en metakommentar där Larsson i samma andetag som han understryker det självbiografiska kontraktet – att han ”[s]kriver dikter som bygger på händelser som [han] minns” – konstaterar att dessa dikter ”ibland” blir ”riktiga historier” (s. 78).

Å ena sidan kan *Natta de mina* betraktas som genomsyrad av Larssons anspråk på att uppvisa och avslöja sitt jag i all dess skamlöshet. Å andra sidan flaggar framställningen för det motsatta: att Larsson genom den döljer sitt föregivet ’sanna’ jag genom att lägga ut dimridåer. Endast några rader före att han på *Natta de minas* inledande sidor deklarerar sitt självbiografiska anspråk, betonar han lockelsen i att ”framställa sig som intressant” (s. 15). En formulering som antyder en strävan att ’framställa sig som en annan än den han egentligen är’.

Ett sätt att uttrycka det på är således att *Natta de mina* är präglad av en titt-ut-lekens logik. Man skulle i detta avseende kunna jämföra med Rousseau, den moderna självbiografi- och bekännelsegenrens anfader, som enligt Arne Melberg hade två ambitioner med sitt självbiografiska bekännelseprojekt, nämligen att visa och att dölja sig:

Rousseau är nog besatt av en vilja att lägga alla kort på bordet och visa fram sig själv som han egentligen är, göra sig synlig och *transparent*, som han kallar det. Men denna impuls betyder också att han måste modifiera och precisera sig själv så ofta och så mycket att bekännelsen blir tvetydig och att självet skuggas lika mycket som det illumineras.⁹⁰

Men där rörelsen mellan att visa och dölja det bekännande jaget i Rousseaus fall framstår som en oavsiktlig bieffekt, är den när det gäller Larsson i högsta grad en del av hans sätt att leka titt-ut. Den har i Larssons fall också snarare funktionen att problematisera förhållandet mellan fakta och fiktion än att, som hos Rousseau, vara en del av ett sökande efter helhet och sanning. En övergripande skillnad mellan Rousseaus och Larssons självbiografiska bekännelseprojekt är, som Carin Franzén noterar, att Rousseau söker etablera "sitt liv i skrift", medan Larsson på ett paradoxalt sätt punkterar "vad som samtidigt är en strävan efter omedelbarhet och närvaro".⁹¹ Detta kan sättas i relation till hur Larsson i texter som *Komedin I* och "Värdet", som båda är installerade under ett fiktionskontrakt, väcker frågor om och i vilken utsträckning fiktionen skall läsas som fakta. Återigen drar Larsson i *Natta de mina* således in läsaren i det dubbelkontraktliga spelet.

Larsson skiljer sig också från Rousseau när det gäller den senares anspråk på att i sina bekännelser framställa sig som fullständigt ärlig och uppriktig, sägande allt. I *Natta de minas* texter signalerar Larsson hela tiden att han ur anständighetssynpunkt driver detta anspråk lite för långt, vilket gäller såväl när han skildrar det egna jaget som när han skildrar andra. Vid upprepade tillfällen kommer detta till uttryck i att han gör en poäng av att gå för långt genom att först uppmärksamma läsaren på att en gräns föreligger, för att därefter överskrida den. Ett åskådliggörande exempel är följande, lite längre passage där Larsson skildrar hur han sätter sig ned för att skriva ett brev till sin vän Olof Lagercrantz:

(I och med att jag skriver till honom
går det inte att vara omedveten om att brevet kommer att arkiveras,
eftervärlden ska få kännedom om utfallet
mot Luthersson. När jag besökte bokmässan i Göteborg
var jag på en tillställning hemma hos Lars Lönnroth. Jag satt
och pratade med Lars Gustafsson
då Lönnroths efterträdare som kulturchef på Svenskan, Peter Luthersson,
plötsligt kom fram till oss –
men Luthersson tittar bort när jag räcker honom handen.
Några dagar innan brevet skrivs
har Olof kommit ut med en bok, som väntat illvilligt behandlad
i Svenska Dagbladet. För att muntra upp honom skriver jag: "Då jag
halvt om halvt reser mig, sträcker fram handen för att hälsa,

tittar Luthersson bort – jag börjar le, märkte att hans treåriga dotter var det fulaste barn jag sett.” – Ja, ungefär så står det i mitt ännu idag oavslutade brev.) (s. 69f.)

Att den gräns utmanas som markerar vad som egentligen bör komma offentligheten till del betonas i detta textparti självreflexivt genom den typografiska användningen av parenteser. Genom att dessutom poängtera att brevet fortfarande när han skriver dessa ord är ”oavsluta[t]” – alltså opublicerat i ’verkligheten’, men publicerat i *Natta de mina* – förstärker Larsson intrycket av att det är frågan om ett aktivt överskridande av anständighetens gräns.

Som ett aktivt överskridande av denna gräns framställs också publiceringen av *Natta de mina*. Strax efter att Larsson betonat att han inte kan tillåta sig skriva om saker som hänt framhåller han att han i denna bok ändå gör just detta (s. 15f.).

Självframställning

Många av texterna i *Natta de mina* ägnas alltså åt att på ett metafiktionellt plan dryfta vad det innebär att skriva liv, samt till att upprätta men även problematisera det självbiografiska kontraktet. Med självbiografiforskaren Roger J. Porters begrepp skulle man härmed kunna beskriva Larsson som en ”meta-autobiographer, one who writes more about the process of writing and reading (or interpreting) than about ‘a life’ then and out there”.⁹² Men det är ofrånkomligen så att Larsson i *Natta de mina* också skriver fram och konstruerar en bild av ett jag. Vad går då att säga om det sätt på vilket Larsson skildrar sitt liv? Hur framställer han sig själv när han väl gör anspråk på att skriva explicit självbiografiskt?

Med tanke på att Larsson vid mitten av 1990-talet bestämt markerade distans till den massmedialt förmedlade myten, är en inte alltför långsökt hypotes att han nu, i självbiografins form, strävar efter att etablera en motbild. Eller att han åtminstone försöker dekonstruera myten för att som Haarder uttrycker det om den performativa biografismen, subversivt omkullkasta den. Titeln *Natta de mina* skulle kunna läsas som pekande i denna riktning, som ett uttryck för att Larsson nu en gång för alla ämnar säga farväl och godnatt till de

myter som omgivit honom. Men icke! I *Natta de mina* ikläder sig Larsson på nytt myten och bekräftar den. Den romantiska författarrollen uppenbarar sig i beskrivningen av hur han under ungdomsåren suttit ensam och naken på en äng i solskenet och skrivit dikter (s. 11ff.). Bilden av avantgardisten kommer till uttryck i det självreflexiva hävdandet av att han i *Natta de minas* texter medvetet hänger sig åt att skriva anti-litterärt, vad han kallar ”dålig poesi” (s. 54ff., 73ff., 83, 115). Föreställningen om den missförstådda outsiders framkommer i hans konstaterande att denna dåliga poesi förmodligen inte skulle uppskattas av de personer i det svenska kulturetablissemanget som han trots allt respekterar – personer som Göran Sonnevi, Ingmar Bergman, Ernst-Hugo Järegård, Birgit Åkesson och Tomas Tranströmer (s. 58f.). Det som Larsson så sent som i januari 1995 avfärdat som en ”töntig”, massmedialt skapad mytisk föreställning om honom som en författare som rör sig i den undre världen, bekräftas nu som en sanning genom att han betonar sin starka dragning till och samröre med personer i kriminella kretsar (se ex.vis s. 19ff.). Även Horace Engdahls inflytande på Stig Larssons författarskap, vilket genom åren tillskrivits mytiska dimensioner, och som Engdahl när han tillfrågas om saken i *Röda Rummet*-programmet uttrycker sig undanglidande om, intygas nu genom beskrivningen av hur Engdahl alltsedan Larssons litterära debut med romanen *Autisterna* fungerat som hans musa (s. 35ff.).

Dessutom framställer sig Larsson i *Natta de mina* som en man med ett okuvligt begär efter bekräftelse. I hög grad uppehåller sig texterna vid Larssons relationer till andra män, vilket bidrar till att boken får en homosocial prägel. Han skildrar hur han i förhållande till andra män försöker göra intryck genom att framställa sig som intressant – som när det gäller brevet till Olof Lagercrantz (s. 69ff.) – och hur han i relation till andra män känner sig underlägsen och osedd. Angående det senare uppehåller sig Larsson exempelvis vid hur såväl Peter Luthersson som Horace Engdahl vänder bort blicken: ett agerande som enligt hans berättelse väcker såväl hämndlystnad (i det första fallet) som förvirring och förödmjukelse (i det andra) (s. 53, 70).

Det bekräftelsebehov som Larsson i *Natta de minas* texter uppehåller sig vid, stannar emellertid inte vid andra män. Det kommer också till uttryck i de återkommande beskrivningarna av Larssons relationer till kvinnor, eller rättare sagt till unga tjejer. Om han i förhållande till männen framställer sig som underlägsen, framställer han sig i förhål-

lande till dessa som överlägsen och i full kontroll. Utifrån hans manliga blick framstår de unga tjejerna nästan uteslutande som sexuella objekt, och deras funktion i *Natta de mina* som helhet tycks vara att fungera som troféer, som tecken på Larssons virilitet och erövringskapacitet. I en text beskriver han hur han ”i augusti 1983” tagit tåget till Köpenhamn för att i en halvfull bar ”håll[a] på” med en tjej som antyds vara i femtonårsåldern i ”två timmar” (s. 23). I en annan text reflekterar han över möjliga orsaker till att han 1980 förälskade sig i en fjortonårig tjej som hette Leena (s. 49f.). I åter andra beskriver han hur han försöker göra ”intryck” på en sextonårig folkpartitjej (s. 78), och hur han har en relation med en ung flicka, G, också hon i sextonårsåldern, som Larsson framhåller att han inte är ”förälskad i”, men som han ändå låter påskina att han har ett intimt förhållande med: ”Ett diffust minne av att vi – före min uppläsning – var här på sängen. Jag har handen, men då *ovanpå* kläderna, på G:s stjärt. Jag tar i alla fall på den, tycker jag mig ha ett minne av.” (s. 106)

I flera av *Natta de minas* texter beskriver Larsson också tämligen ingående hur hans sexuella begär efter unga tjejer under årens lopp realiserats. Efter en beskrivning av hur han en eftermiddag haft sexuellt umgänge med ”en sextonårig tjej”, som han betonar är oskuld (”Nästan lite svårt att komma helt in i henne” (s. 98)), återges hur han senare samma dag, efter ett besök på krogen Vau-de-Ville, lyckats övertyga två sjuttonåriga tjejer att följa med honom hem, vilket leder till att han har sex med en av dem (s. 98f.). Värt att notera är att Larsson, som annars i så hög grad tycks vilja framstå som en gränsöverskridare, i dessa sammanhang håller sig innanför gränsen. De unga tjejer som han skriver att han har haft sexuellt umgänge med är äldre än femton år och enligt Sveriges lag 6 kap. 4 § Brottsbalken alltså myndiga i detta avseende. Även om Larsson tänjer på den moraliska lagen till det yttersta, håller han sig sålunda precis inom den juridiska lagens ramar. Vidare framställs de unga tjejerna i fråga som aktiva subjekt som frivilligt deltar i den sexuella akten.

Myt blir liv

I stora stycken bekräftar Larsson i *Natta de mina* sålunda den offentliga mytbild, den biografiska legend, som genom åren tornat upp sig kring honom. Men nu med den betydande skillnaden att han gör det i en

text som han själv ovillkorligt underkastar ett självbiografiskt kontrakt. Det är också genom denna biografiska språkhandling som Larsson performativt kan sägas ikläda sig och bekänna myten och *göra* den till en sanning. Den skiljelinje mellan det offentligt-medialiserade jaget och det privat-biografiska jaget som Larsson markerat att han i så hög grad håller på, kollapsar i *Natta de mina* fullständigt. Den offentliga myten och livet ställs sida vid sida, görs oskiljaktiga. ”Fram träder”, som Thomas Götselius skriver i sin recension, ”en verklighet som i allt väsentligt liknar den biografiska mytologi som man känner så väl”.⁹³ Detta kan kontrasteras mot hur Larsson dessförinnan i sitt författarskap etablerat en spänning mellan dessa jaginstanser, mellan myten/den biografiska legenden och livet, mellan fiktion och fakta, en spänning som det finns rester av i *Natta de mina*, men som i förhållande till exempelvis *Komedin I* eller ”Värdet” är mer nedtonad. Teoretiskt skulle man, för att återknyta till Gran, kunna formulera det som att myten – förstädd som *not not me* – i *Natta de mina* bryter samman och blir *me*, samtidigt som detta *me*:s föregivna autenticitet problematiseras.

Det finns emellertid ett undantag. Larsson går emot den genom medierna förmedlade mytbilden i *ett* specifikt fall. Nämligen när han i *Natta de mina*, på samma sätt som i avskedskrönikan i *Månadsjournalen*, bestrider den av journalister förmedlade föreställningen om honom som provokatör: ”Var jag ute efter att provocera, skulle jag / förakta min publik. Det gör jag inte.” (s. 53) I olika sammanhang, såväl mediala som litterära, har Larsson fortsatt med att konsekvent ta avstånd från provokatörstämpeln.⁹⁴ Så sent som i mars 2006 påpekade han att han aldrig haft för avsikt att provocera. Den i medierna förmedlade bilden av honom som en provokatör är i hans ögon grovt felaktig. Om den vore sann skulle ju detta innebära, menar han, att han spelat en roll (*not me*) när han i själva verket alltid haft ambitionen att uppriktigt vara sig själv (*me*).⁹⁵

Ändå, trots detta hans konsekventa insisterande på motsatsen, är det i stora stycken positionen som provokatör som Larsson skriver fram åt sig själv i *Natta de mina*, exempelvis genom beskrivningen av hur han fantiserat om att mörda och lemlästa *Dagens Nyheters* medarbetare Torkel Rasmussen och Åsa Beckman på grund av att de kritiserade diktsamlingen *Matar* när den gavs ut 1995 (s. 99ff.).

Genom de sätt som Larsson framställer sig själv skulle man sålunda, liksom Stueland påpekar angående mordfantasierna, kunna hävda att

han i *Natta de mina* placerar sin läsare i en dömande position, ”i en möjlig förlägenhet [...] där läsarrollen blir förskjuten till en konfrontation som i hög grad måste ta avgöranden om etiska och moraliska problemställningar”.⁹⁶ Med denna mer teoretiska reflektion i bagaget är det också intressant att fråga sig hur kritikerna i praktiken kom att läsa *Natta de mina*.

Mottagandet – en sak mellan män

Med två undantag recenserades *Natta de mina* i dags- och kvällspresen den 6 maj 1997. På bred front respekterades alltså den officiellt utsatta utgivningsdagen. Totalt var förstadagsrecensionerna femton till antalet.⁹⁷ Samtliga recensenter var män.

Vidare är det intressant att notera hur vissa recensenter tar avstamp i den debatt som tidigare under våren rasat om Carina Rydbergs *Den högsta kasten*. Det man överlag betonar är då att *Natta de mina* är att betrakta som en radikalt annorlunda bok än *Den högsta kasten*. Den senare ”liknar mer en flickbok i jämförelse med denna säkert för somliga oerhört provocerande godnattsaga”, skriver *Gefle Dagblads* Björn Widegren.⁹⁸ Bo Gustavsson konstaterar i *Upsala Nya Tidning* att den som på grund av rykten föreställt sig att *Natta de mina* skulle vara en ny *Den högsta kasten* lär bli ”besviken”: ”Boken är helt enkelt en ny Larsson, med allt vad det innebär.”⁹⁹ En liknande inställning uttrycker Leif Larsson i *Västerbottens-Kuriren*. Visst finns det såsom ryktet gjort gällande likheter mellan böckerna, medger han – i synnerhet när det gäller namngivandet av ”livs levande personer”. ”Men någon skvaller-spegel är *Natta de mina* ändå inte. De personer i Larssons närhet som nämns i boken behandlas (med några undantag) som folk, om någon råkar illa ut är det just Stig Larsson själv.”¹⁰⁰ *Helsingborgs Dagblads* Björn Rosdahl instämmer också han i att spekulationerna kring Stig Larssons nya bok varit missvisande: ”Ryktet sade att här skulle han berätta om sitt liv, likt Carina Rydberg skulle han ställa ut vänner och fiender i offentlighetens ljus. Och visst, i ’Natta de mina’ berättar han om människor han känt, klasskompisar från Umeå [...] men läsaren är medveten om att de tolkas genom hans temperament.”¹⁰¹

Förutom att markera en distinkt skillnad mellan *Natta de mina*

och *Den högsta kasten*, rymmer dessa yttranden en implicit värdering av de två texterna och deras respektive författare. En värdering som är påtagligt könsmärkt: Rydberg har skrivit en "flickbok", vilket står i kontrast till Larssons mer könsneutralt karakteriserade provokativa "godnattsaga"; *Den högsta kasten* är en "skvallerspegel", vilket alltså inte *Natta de mina* är; Rydberg är en oförsonlig hämnare, som utan pardon lämnar ut folk i sin närmaste omgivning, medan Larsson i första hand lämnar ut sig själv, och skriver ur en strikt subjektiv synvinkel – vilket till skillnad från Rydberg gör honom så gott som oantastlig i moraliskt hänseende. Till detta senare kan läggas hur Widegren konstaterar att Larssons "amoraliska förhållningssätt" till sin omgivning visar prov på "sympatisk brist på politisk korrekthet".¹⁰² Eller hur Stefan Skogelin poängterar att det faktum att Larsson namnger "en del personer – författarkollegor, kritiker, vänner – [...] inte alls gör denna bok till mindre 'litteratur'".¹⁰³

Recensenternas värdering av *Natta de mina* i sig själv, var emellertid mer tvetydig. Av vissa kritiserades den som "[p]rat, prat, prat", som "skittrist", eller som en "konstlös" "struntbok".¹⁰⁴ Andra var betydligt mer positiva. *Natta de mina* karakteriseras då som "restlöst fångslande", eller som innehållande texter som är "bland de bästa i samtidspoesin".¹⁰⁵ Thomas Götselius går till och med så långt som att hävda att *Natta de mina* är ett bevis på att Stig Larsson är "Sveriges avgjort intressantaste författare".¹⁰⁶ Åter andra intog en mer resonerande hållning och var mer återhållsamma i sina värderingar. *Expressens* Per Svensson såg det exempelvis som svårt att överhuvudtaget leverera några värdeomdömen.¹⁰⁷

De flesta av recensenterna iakttog emellertid den förskjutning mot det självbiografiska som ägt rum i Larssons författarskap i och med utgivningen av *Natta de mina*. Som bortblåst är den biografiska bortträngning som tidigare varit vanligt förekommande när det gäller Larssons litterära produktion. Kort sagt tog man det självbiografiska kontraktet på allvar. Magnus Erikssons konstaterande är i detta avseende belysande: "Stig Larsson har ofta lekt med namn och identiteter, men den här gången bedyrar han att så inte är fallet. [---]. Så då får man ta honom på allvar". För Eriksson, som uttryckligen är negativt inställd, är *Natta de mina* emellertid ingenting annat än ett bevis på hur mycket Stig Larsson tar i "för att försvara sitt aningen skamflade rykte som den svenska litteraturens enfant terrible".¹⁰⁸

Särskilt intressant är annars hur det självbiografiska anslaget värderades positivt. Det självbiografiska, betonar till exempel Skogelin, tillför ”texten en särskild tyngd, ett särskilt sorts allvar”.¹⁰⁹ Leif Larsson instämmer och ser Larssons mod att ”hänsynslöst våg[a] sträva efter subjektiv sanning” som något eftersträvansvärt.¹¹⁰ Leif Larsson, och i viss mån Ole Hessler i *Dagens Nyheter*, signalerar dessutom att de förhåller sig igenkännande till det de läser: “[M]an kan känna igen sig, känna igen sig generande väl”, framhåller Leif Larsson, medan Hessler konstaterar att hans reaktioner är kluvna, men att han ”på ett plan” kan tycka: ”så mänsklig? Så mänskligt att bekymra sig om sin texts auktoritet i en avlägsen framtid, att redovisa sin hybris, sitt måttlösa behov av bekräftelse. Vem känner inte så! Vem känner inte igen sig där?”¹¹¹

Men bland recensenterna fanns också en medvetenhet om att *Natta de mina* är en bok som kan få ödesdigra konsekvenser för sin författare. Med tanke på att *Natta de mina* i recensionerna karakteriseras som ”en litterär bomb”, som ”en självmordsbok”, som ”något slags litterärt självmord”, är det dock anmärkningsvärt hur lite man faktiskt dristar sig till att diskutera dess innehåll.¹¹² I stor utsträckning stannade man vid frågan om hur *Natta de mina* skulle karakteriseras – vad var det egentligen för bok Larsson skrivit? Eller så diskuterade man hur Larsson i *Natta de mina* fullföljer ett estetiskt projekt genom att skildra hur han försöker skriva dålig poesi.

Få ställde således den fråga som Rosdahl formulerade i sin recension: ”Vad får man veta om Stig Larsson?” Själv bjöd han dock inte på någon analys. Han konstaterar tämligen knapphändigt att man får veta att Larsson ”tycker om att läsa, särskilt försokratisk filosofi och Thomas Bernhard. Han gillar att gå till sängs med 17-åringar. Han har haft något slags förhållande med en spansk flygvärdinna. Och han har fantiserat om att Tomas Tranströmer läser hans senaste diktsamling.”¹¹³ Särskilt anmärkningsvärt är i detta sammanhang hur Larssons framställning av sitt begär till unga flickor, när det som i detta fall omnämns – vilket endast sker i två recensioner – lämnas okommenterat. Detta kan jämföras med hur Stig Larsson i Leif Larssons recension utan vidare kommentar beskrivs som ”sexualpolitiskt inte riktigt korrekt”.¹¹⁴ Av sammanhanget framgår dock att denna icke-korrekthet värderas positivt, som ett exempel på Larssons skoningslösa strävan att lämna ut sig själv.

I ljuset av Stuelands påpekande om att *Natta de mina* ställer sin läsare inför en möjlig etisk/moralisk förlägenhet, blir just avsaknaden av en moraliserande hållning i mottagandet desto mer påtaglig. Även om flera recensenter, och bland dem kanske i synnerhet *Svenska Dagbladets* Magnus Eriksson, i kritiska ordalag ställde sig frågande till *Natta de mina* som bok betraktad, kom Larsson ändå i stor utsträckning att behandlas med respekt. I det senare fallet var det i mångas ögon hans (hantverks)skicklighet med språket och formen; hans totala kontroll över de stilmässiga uttrycken som i första hand gav honom en poetisk licens att innehållsligt skriva i stort sett vad som helst. Följdenligt uteblev den vidare diskussion och/eller moraliska debatt som man i medierna på förhand hade förutspått genom att dra paralleller till den skandalomsusade utgivningen av *Den högsta kasten*. På hösten 1997 tilldelades Larsson till och med Sveriges Radio Pr:s prestigefyllda lyrikpris, vilket exemplifierar hur institutionellt väl förankrad han vid denna tid fortfarande var.

Uttalandet i Darling

I mars 1998 förändrades denna inställning temporärt efter att Larsson i den feministiska ungdomstidskriften *Darling* hävdade att "alla män tänder på 13-åriga tjejer".¹¹⁵ Detta uttalande genererade omedelbart ett stort medialt intresse i populärkulturella sammanhang. I en finkulturell kontext lyckades Larsson däremot behålla sin höga status.

I *Expressens* bilaga "Eva & Adam", den 10 mars, bereddes Larssons provocativa yttrande i *Darling* på nytt plats under rubriken: "Författaren Stig Larsson vill krossa myten om den jämlika relationen. 'Alla män tänder på 13-åringar.'"¹¹⁶ Som argument för detta bland män allmänt förekommande begär framhöll Larsson bland annat att kvinnors sexuella attraktionskraft blir mindre med åren, medan mäns blir större. I artikeln påpekade han också att han själv gärna skulle ha haft mer sex med unga tjejer, om han bara kunnat vill säga: "Att jag inte har sex med 16-åringar mer ofta beror inte på mig utan på tjejerna."

Redan nästföljande dag, tillika i *Expressens* bilaga "Eva & Adam", bemötte ett flertal kända svenska män – skådespelaren Ernst-Hugo Järegård, författaren Ernst Brunner, regissören Hannes Holm, radioprogramledaren Ulf Elfving, och artisten E-Type – Stig Larssons påståenden från föregående dag.¹¹⁷ Man tog bestämt avstånd från

Larssons bild av mannen i allmänhet och hans analys av den manliga sexualiteten i synnerhet; den får stå för honom konstaterade man unisont. Det Larsson påtalat som ett strukturellt problem gällande *alla män* – inklusive honom själv – diskvalificerades helt enkelt av Järegård, Brunner, Holm, Elfving och E-Type som ett ogrundat och oriktigt påstående. Flera av dem kom till och med att bedyra att de minsann finner äldre kvinnor mycket attraktiva. ”Jag tycker själv att kvinnor runt 50–60 har en enorm attraktionskraft, fastän jag är 47 själv”, sade till exempel Brunner.

Indignationen mot Stig Larsson nådde även ledarplats. I *Svenska Dagbladet*, den 11 mars, kritiserade ledarskribenten Håkan Hagwall den föreställning om manligheten som Larsson målat upp, och kallade den ren ”rappakalja”.¹¹⁸

Även miljöpartiets språkrör Birger Schlaug kände sig föranledd att för männens vidkommande ta upp kampen om vem som egentligen skall tillåtas definiera manlighet. I *Expressen*, den 12 mars, skriver han: ”Jag är så förbannat trött på den sortens låtsasmän som besudlar begreppet man. [---]. Det är dags för ett manligt uppror mot de skitstövlar – med eller utan kulturell glans – som gör att man skäms för att vara man.”¹¹⁹

Också författaren och debattören Jan Guillou, som med böcker som *Stora machoboken* (1990) gjort sig känd som den svenska machomännens förkämpe nummer ett, dundrade i slutet av mars in på debattarenan, i en artikel i *Aftonbladet*.¹²⁰ Guillou beskriver här Stig Larsson utan omsvep som en ”pedofil” och fortsätter med följande karaktärsord: ”Författaren själv är 42 år gammal, luktar illa och ser vanligtvis ut som om han sovit med kläderna på.” Liksom sina manliga debattfränder tar även Guillou fortsättningsvis avstånd från Larssons karakterisering av män i allmänhet: ”Mer betänkligt är förstås att han menar att alla män är som han själv, att det naturligt manliga är att vara pedofil.” Men det som speciellt stör Guillou, framgår det av artikeln, är emellertid det faktum att kulturetablissemangen inte reagerat tillräckligt starkt mot en ”pedofil” som Larsson och detta på grund av att han anses vara en fin författare: ”Eftersom han är en fin författare är också hans pedofili adlad, som om den vore en högre form av pedofili. Han är alltså inte psykiskt sjuk och i behov av vård, ty han är snällrik.” På kultursidorna, framhåller Guillou avslutningsvis, skulle man ”ursäkta även en likskändare, bara han skrev fint och obegripligt”.

Intressant nog var det som vi sett uteslutande manliga skribenter och kändisar som omedelbart, och i relativt hårda ordalag, bemötte Stig Larssons uttalande. Som en parentes kan nämnas att det kom att dröja till mitten av december 1998 innan en reaktion manifesterade sig från ett mer uttalat feministiskt håll. I det TV3 sända programmet *Silikon* konfronterades Larsson vid denna tidpunkt på nytt med sitt sex månader gamla yttrande.¹²¹

Utöver att det överhuvudtaget fick så stort medialt utrymme, är kanske det mest intressanta när det gäller *Darling*-uttalandet med andra ord att det framförallt var männen som grupp som lät sig provoceras av Stig Larssons medieutspel. ”Alla män”, i Larssons initialt formulerade påstående, är i detta avseende en nyckelfras. Det är först när Larsson på detta vis tar sig tolkningsföreträde och i ett medialt sammanhang definierar hela manligheten – och dessutom framställer sig själv och sitt eget begär efter unga tjejer som blott representativt för denna manlighet – som männen på ett närmast reflexmässigt sätt kollektivt (re)agerar och han blir avfärdad och förkastad. Detta kan jämföras med den tystnad som var förhärskande när det gäller hur Larsson endast knappt ett år tidigare framställt sig i *Natta de mina*.

Utblickar

Som redan påpekats fick det offentliga avståndstagandet till Larsson som formulerades i en mer populärkulturell kontext, inte några direkt märkbara konsekvenser för hans status som finkulturell författare. Ytterligare ett tecken på detta är att han under perioden 1996–2006 var en av den exklusiva skara av tjugo författare som tvåfaldigt belönades med stipendier från Svenska Akademien. I hans fall uppgick det totala stipendiebeloppet till 185 000 kronor.¹²²

Den indignerade debatt som *Darling*-uttalandet genererade kom inte heller att spilla över på den litterära värderingen av de självbiografiska böcker som Larsson i tät följd publicerade under de tre återstående åren av 1990-talet – *Wokas Lax?*, *Helhjärtad tanke* och *Avklädda på ett fält*. Överlag är dessa att betrakta som upprepningar av det självbiografiska koncept som Larsson sjösatte med *Natta de mina*, och det var också så som de i hög grad mottogs av kritiken. Även här ikläder

sig Larsson myten och gör den till en sanning. I en av texterna i *Wokas lax?* skildrar Larsson exempelvis sig själv på ett sätt som i stort överensstämmer med det namnlösa berättarjag som vi tidigare sett gestaltas i "Värdet". Här beskrivs hur han minns en kväll "när jag först i vanlig ordning skulle piska henne med min dubbelvikta livrem, som då och då (*för henne går det inte att veta i förväg: om det kom snälla eller plötsligt lite hårdare slag*) vändes, så att spännet av metall klatschade till därnere på tjejen's lår, samt enstaka ströslag uppe på skinkan".¹²³

Ären efter millennieskiftet, när Larsson till sist gjort verklighet av det tidigare formulerade påståendet att han skall sluta skriva litteratur, har han i mediala sammanhang med framgång fortsatt att regissera den offentliga bilden av sig själv, och liksom i författarskapet i övrigt har medierna följt honom tätt i spåren. Det kanske mest uppseendeväckande exemplet på hur aktivt Larsson under 2000-talet fortfarande sökt mediernas uppmärksamhet, och hur medierna gått honom till mötes och berett honom plats, var när *Expressen* i juli 2003 lät publicera en artikel på kultursidan där han under rubriken "Har ni sett min katt?" vädjade till allmänheten att höra av sig till honom ifall de sett hans livskamrat – katten Esset – som försvunnit när han var på resande fot i Moskva.¹²⁴ Artikeln följdes de nästföljande dagarna upp av tre nyhetsartiklar, två i *Expressen* och en i *Svenska Dagbladet*.¹²⁵ Den burdusa uppkäftighet som Larsson tidigare gjort sig känd för, har här ersatts med en mer mjuk och känslösam framtoning. "Författaren i tårar när hans katt sprang bort" tillkännager rubriken till en av dessa artiklar, där journalisten Warda Khaldi tar fasta på hur Larsson efter nyheten om Essets försvinnande satt sig ned för att storgråta. Med stor inlevelse skildrar Khaldi hur han kontaktar Larsson för att delta i sökandet efter dennes bortsprungna katt, och hur allt till sist leder till en lycklig återförening.¹²⁶ "I ett trapphus på Renstiernas gata, i en korridor ut mot bakgården, finns en skrubb. Där hittade de Esset, välbehållen, klockan halv elva i går kväll. – Jag tänkte ingenting, jag bara blev lycklig, säger Stig."¹²⁷

En ny vändning när det gäller hur Larsson under 2000-talet synbarligen aktivt försökt påverka den offentliga bilden av sig själv och hur den kommer att gå till historien utgör artikelsamlingen *Artiklar 1975–2004* (2006), som han, av efterordet att döma, själv redigerat.¹²⁸ Här återfinns, som det står i baksidestexten, "ett rikt urval" av de artiklar som Larsson under närmare trettio år publicerat i "alltifrån exklud-

siva kulturtidskrifter som Kris till kvällstidningen Expressen”. *Artiklar* presenteras alltså som en omfattande *greatest hits*-samling. Liksom en sådan är det även här fråga om ett visst, noga övertänt urval. Genom att lyfta ut artiklarna ur deras ursprungliga publiceringskontext och sätta in dem i en ny, framkallar Larsson en särskild bild av sig själv. Som den danske litteraturforskaren Stefan Iversen skriver i en diskussion om författaren Johannes V. Jensen, har även en artikelsamling karaktären av ett slags självframställning. Att samla ihop och ge ut artiklar som tidigare publicerats vid olika tidpunkter och i olika specifika sammanhang innebär, poängterar Iversen, en form av ”meningstillskrivning. Anderledes formuleret: en genudgivelse innehåller potentiellt ett moment af revision. Den genudgivande författaren kan tilføje, udelade og forandre de tidligere artikler, og processen, hvorigennem artiklerne bliver til en bog, kan derfor producere betydning”.¹²⁹

Det som utifrån detta perspektiv är intressant i *Artiklar*, är alltså urvalet. I stor utsträckning uppehåller sig artiklarna vid Larssons filosofiska och estetiska utläggningar om litteratur, konst och film. En analys av Tomas Tranströmers diktsamling *Sorgegondolen* samsas om utrymmet med läsningar av Gunnar Ekelöf och Gunnar Björling. Men även diskoteksdans, dokusåpor och GB-glassar diskuteras i några av de utvalda texterna, vilka, som recensenten Tomas Larsson konstaterar, för tankarna till ”fransmannen Roland Barthes och hans botaniserande i vardagen”.¹³⁰

Det mediala bokslut som den 341-sidiga artikelsamlingen utgör, kan också ses som ett försök från Larssons sida att på nytt etablera sig i positionen som skarpsynt intellektuell, en position som han hade under framförallt 1980-talet, men som förskjutits i takt med att medialiseringen av hans person kulminerade under 1990-talet.¹³¹ Till skillnad från de självbiografiska böckerna är det här mer fråga om att återinstallera myten om det manliga, romantiska geniet än om att bekräfta den lika könade mytbilden av Larsson som den svenska litteraturens *bad boy*. Bortretuscherade är så gott som alla spår av de provokativa, mediala utspelen. Som ett led i denna återinstallering kan man även se den kanonisering av Larsson som nytugivningen av hans debutroman *Autisterna*, 2004, och genombrottsromanen *Nyår*, 2007 inneburit, då de givits ut i Modernistas respektive Albert Bonniers förlags klassikerserier.

Det var också recensenternas i många fall nostalgiska lycka över att

på nytt möta den i deras ögon geniale och ofta briljante tänkaren och stilisten Larsson från 1980-talet, som kom att prägla artikelsamlingens mottagande. *Aftonbladets* Pelle Andersson framhöll exempelvis i sin recension hur befriande det är att återvända till den gamle gode Larsson, som han saknat i de senare böckerna.¹³² Efter att Eva Ström i *Sydsvenska Dagbladet* dröjt vid Larssons betydelse för 1980-talets kulturella klimat, prisade hon artikelsamlingen som en ”bok som både är existentiellt uppfordrande och oavslåeligt underhållande”, och ”där varken språk eller tanke har åldrats”.¹³³ Av en liknande åsikt var *Norrländska Socialdemokraternas* Maria Vedin, som vid sidan av att poängtera Larssons betydelse för den svenska kulturdebatten, noterade artikelsamlingens självframställande aspekt: ”Det är framförallt som estet, tänkare och konstnär Stig Larsson framträder i denna klippbok. Viktighet i det han säger är fortsatt konstant”.¹³⁴ I *Svenska Dagbladet* berättade Jesper Olsson i sin tur om hur han under årens lopp läst allt han kunnat komma över av Larsson. I fråga om artikelsamlingen imponerades han först och främst av artiklarnas bredd och mångfald – även om han själv i synnerhet uppehöll sig vid Larssons läsningar av högmodernisterna Ekelöf och Björling.¹³⁵ Särskilt mångfalden, den säregna stilen, och ”det egensinniga larssonska tänkandet”, tog även Petter Bengtsson fasta på i *Borås Tidning*.¹³⁶ Bland dem som gick längst i sitt beröm var Jan Karlsson, som i *Östgöta Correspondenten* framhöll artikelsamlingen som ett bevis på Larssons betydelse som ”arkeolog och termometer, klassicist och romantiker, ständigt beredd att anta de etymologiska och filologiska utmaningarna”. ”Artiklarna”, skriver han, ”lever i kraft av historiemedvetenhet och samtidsblick. De ruskar om och skärper uppmärksamheten. Framtvingar seendet. Ingen har i postmodern tid betytt så mycket som Stig Larsson.”¹³⁷

4. Att spela det biografiska kortet

Som vi tidigare sett menar Thompson, Meyrowitz och Haarder att medieutvecklingen inneburit att gränsen mellan det privata och det offentliga luckrats upp, vilket fått stora konsekvenser för den som ställer sig på mediernas scen och uppträder i offentligheten. I deras beskrivningar framstår denna gränsupplösning som i det närmaste total. Men de betonar också att det i en medierad offentlighet präglad av att vara *middle region* fortfarande finns gränser som man inte kan tänja alltför mycket på utan att det får konsekvenser. Även om det privat-biografiska stoffet är valutan för dagen för att erhålla utrymme på den mediala scenen gäller det i ett mediesamhälle, som Thompson beskriver som fullkomligt präglat av "the new visibility", att ha kontroll över sin personliga framtoning och styra representationen av sin tillblivelse på scen. Kort uttryckt gäller det att spela det biografiska kortet rätt, annars riskerar man att skandaliseras och framstå som en förlorare.¹ "Vindere bliver de, der kan håndtere deres privatheds tilstedeværelse on-stage", skriver Haarder angående denna i mediesamhället svåravvägda problematik.² Vidare betonar han att den nya mediesituationen för författarnas vidkommande inneburit att de aldrig kan ha full kontroll över representationen eller framställningen av sig själva, hur mycket de än önskar det. "Författaren", framhåller Haarder, "är på så sätt aldrig ensam om att berätta sig själv, han eller hon kämpar alltid med andras berättelser, är alltid också förtalad."³ Detta är ett faktum som också Thompson berör i sin diskussion om samtida politikens verklighet: "Hur mycket de politiska ledarna än kan försöka styra sin synlighet kan de inte kontrollera den helt; de kan förlora greppet om synlighetens fenomen så att det till och med verkar mot dem."⁴

Vad den föregående diskussionen om Larsson och Rydberg framvisar är dock inte bara det faktum att författaren i det nya medieklimat

som Haarder, Thompson och Meyrowitz beskriver, tvingas navigera bland mediernas berättelser. Vad fallstudierna visar är hur ojämlig denna kamp är i könsmässigt hänseende. Det är tydligt att både Larsson och Rydberg går de nya villkor som man i teorin framhåller som resultatet av medieutvecklingen till mötes. De ställer sig i *middle region*, på den mediala scenen, och de underkastar sig ”den tvingande synlighetens lag” som Thompson menar utmärker senmodernitetens medierade offentlighet.⁵ De gör detta genom att till viss del blotta sig i medierna, samt genom att på olika sätt använda det biografiska som lockbete i sina litterära texter. Men på samma gång är det uppenbart att detta deras agerande långt ifrån får likartade konsekvenser. Larsson och Rydberg kan inte efter att de väl synliggjort sig kontrollera och styra sin synlighet på samma sätt. Det biografiska kan därmed inte enbart sägas vara medieevalutan för dagen, det kan även sägas ha helt olika växelkurs beroende på vem det är som köpslår med den mediala diskursen, och vilken position han eller hon har.

Av Rydberg och Larsson är det den sistnämnde som bäst överensstämmer med den bild som Thompson och Haarder ger av vinnaren i *middle region*. Larsson kan röra sig relativt fritt på den mediala scenen, och växlar i sitt mediala agerande nästintill obehindrat fram och tillbaka mellan *backstage* och *onstage*-områdena. Det spelar ingen roll att han bjuder in medierna till det som brukar anses som det mest privata och intima genom att göra så gott som samtliga intervjuer i det egna hemmet, i enrumslägenheten på Lilla Essingen i Stockholm. Den privat-biografiska dimensionen tar i hans fall ändå inte över. Även om man från mediernas sida säger sig vara intresserade av frågan om mannen bakom verket, av frågan om vem Stig Larsson egentligen är, vilket i sin tur genererar myten ”Stig Larsson”, fastnar Larsson inte i det biografiska. I de mediala sammanhang han framträder i utmanas gränsen till hans privatliv sällan. I centrum står istället frågeställningar som rör konst, film och litteratur, tillsammans med frågor av mer abstrakt, filosofisk natur. I medierna kan Larsson också likt en kamelont byta skepnad och omdirigera och styra fokus angående sin person. Med Grans terminologi kan han vara *me*, *not me* och *not not me* när han vill. På olika sätt bereder medierna honom plats och möjlighet att under författarskapets gång förändra den mediala berättelsen om sig själv.

De biografiska utspelen får i Larssons fall inte alls den irreversibla karaktär som Haarder menar vara en viktig aspekt av den performativa

biografismen. Haarder definierar vad han kallar ”biografisk irreversibilitet” som ”betegnelse for det fænomen, at biografiske problemstillinger ikke lader sig holde ude af tekstanalysen”.⁶ I ett annat sammanhang konkretiserar han denna definition och belyser den biografiska irreversibiliteten med ett illustrativt exempel: Låt säga att vi vet att regissören och skådespelaren Mel Gibson har vuxit upp med en far som var antisemit, då kan vi inte när vi ser hans film om Jesu korsfästelse, *The Passion of the Christ* (2004), i vår förståelse tänka bort denna biografiska aspekt och låtsas som att vi inte hade någon kännedom om den. ”Heri”, konstaterar Haarder, ”ligger det irreversible”.⁷ Det intressanta i Larssons fall är dock att de mediala föreställningar om hans person som cirkulerat i offentligheten *inte* på ett liknande sätt blivit till oåterkalleliga faktum i förhållande till tilläggnelsen av hans litterära texter. Som framgått var man fram till den självbiografiska vändningen med *Natta de mina*, 1997, i stort sett obenägen att sätta Larssons texter i samband med den biografiska legend som under 1980-talet och i början av 1990-talet växt fram kring hans person. Det har inte spelat någon större roll att Larsson, i exempelvis *Komedin I* och *Matar*, öppnat för biografiska läsningar genom att spegla sig i myten och investera sin biografiska person. Återigen kan Karl Steinicks tidigare citerade ord om *Matar* framhållas som ett exempel på den biografiska bortträngning som inneburit att man från kritikerhåll konsekvent gjort skillnad på dikt- och författarjag när det gäller Larsson: ”[V]em har sagt att diktjaget skulle vara samma figur som författaren. Så primitivt.”

I Larssons fall har det biografiska alltså inte blivit till ett irreversibelt faktum som spelar med i läsningen. Inte heller när det gäller medialiseringen i stort har den biografiska dimensionen fått karaktären av att vara oåterkallelig. Snarare framstår den som vore den hela tiden förhandlingsbar. Med jämna mellanrum, och med mediernas assistans, har Larsson lyckats omskapa och remediera den offentliga bilden av sig själv, och detta även efter utgivningen av *Natta de mina* där han i så hög grad bekräftar att de mytologiska föreställningar som omgivit honom är sanna. Medialiseringen av Larsson understryker följaktligen vikten av Henrik Skov Nielsens polemiska fråga, som är direkt riktad mot Haarders definition av den biografiska irreversibiliteten: ”Hvordan afgøre om biografiske problemstillinger lader sig holde ude eller ej – og af hvem hvornår?”⁸

En del av svaret på denna fråga uppenbarar sig i medialiseringen av Carina Rydberg. Som framgått tog det biografiska överhanden så gott som omedelbart efter att hon ställt sig på den mediala scenen och med *Den högsta kasten* gjort anspråk på att beskriva sitt liv. Utifrån den vinnar/förlorar-metaforik som Thompson och Haarder begagnar sig av framstår Rydberg härigenom ofrånkomligen som en förlorare. Hon fastnar *backstage*, och detta trots att hon såväl i sina medieframträdanden som i *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* problematiserar förhållandet mellan liv och dikt, fakta och fiktion på ett lika, för att inte säga ännu mer, elaborerat sätt än Larsson. Hon förlorar kontrollen över medialiseringen och blir fångad i det privat-biografiska facket, i *me*-positionen. Teoretiseringen av den mediala upplösningen av gränsen mellan det privata och det offentliga har sålunda inte samma bärkraft i hennes fall som i Larssons.

I medierna har Rydberg kommit att snärjas in i berättelsen om henne som ett kvinnligt kärleksoffer, som en kvinna som gång efter annan misslyckats med att etablera nära och kärleksfulla relationer till män. Detta var en berättelse som hon förvisso själv installerade i de tre krönikor hon publicerade i *Dagens Nyheter* hösten 1996, och som hon också underströk i de förhandsintervjuer som hon gav i samband med utgivningen av *Den högsta kasten*, följande vår. Men det var också en berättelse som direkt drog mediernas uppmärksamhet till sig, och som de beredvilligt hjälpte till att bygga ut och förmera i såväl diskussionen om *Den högsta kasten*, våren 1997, som när det gäller *Djävulsformeln*, tre år senare.

Ännu tiotalet år efter att *Den högsta kasten* gavs ut har Rydberg inte kunnat frigöra sig från föreställningen om henne som ”en i kärlek sårad kvinna”, för att återknyta till Magdalena Nordensons beskrivning i en intervju 1997. Det har inte spelat någon roll att hon, som vi sett i analysen av *Djävulsformeln*, försökt montera ned mediernas sanningsanspråk rörande denna seglivade föreställning om henne. Det har inte spelat någon roll att hon försökt återupprätta distinktionen mellan ”huvudpersonen Rydberg” och ”författaren Rydberg”, som i den tidigare citerade intervjun som publicerades i samband med att *Djävulsformeln* gavs ut. Inte heller har Rydbergs konsekvent fullföljda ambition att, som hon uttryckte det 2000, lämna livet och den självbiografiska genren bakom sig och enbart skriva fiktion, eller det faktum att hon under sex år efter utgivningen av *Djävulsformeln*

höll sig borta från mediernas rampljus, resulterat i någon förändring. När Rydberg 2006 på allvar återvände till litteraturen med den fiktiva thrillerromanen *Den som vässar vargars tänder* startades medieberättelsen om henne upp på nytt. Även om man som Caroline Ringskog Ferrada-Noli markerade att hon med *Den som vässar vargars tänder* "letat sig tillbaka till fiktionen" inriktade journalisterna likafullt sina frågor på i vilken grad denna nya bok var att betrakta som självbiografisk.⁹ Från mediernas sida förhörde man sig om hur hon i efterhand egentligen såg på medieuppståndelsen som kantade utgivningen av *Den högsta kasten*. Man intresserade sig helt ogenerat för hur hon egentligen hade det med kärleken – levde hon fortfarande ensam utan en man vid sin sida? Istället för att få diskutera den nya bok hon skrivit, fick Rydberg i stor utsträckning berätta om det liv hon levte, och det liv hon lever.¹⁰ I Rydbergs fall får alltså den biografiska dimensionen den irreversibla karaktär som Haarder beskriver angående den performativa biografismen, och som när det gäller Larsson i stort sett har lyst med sin frånvaro.

I förlängningen av detta skulle man kunna hävda att den risk som Thompson och Haarder framhåller som intimt förknippad med att på mediernas scen spela det biografiska kortet, framstår som betydligt större för en kvinna än för en man. Det som är särskilt intressant givet denna iakttagelse är dock att det är Larsson, det vill säga mannen, som trots allt kommit att framställas som den store risktagaren genom det sätt han i *Natta de mina* skriver om sig själv och andra. Detta framgår både i recensionerna av *Natta de mina* och i de kommentarer som i efterhand berört den självbiografiska vändning som denna bok innebär i Larssons författarskap. Man kan erinra om hur man i mottagandet 1997 bland annat beskrev *Natta de mina* som en "självmondsbok", som en "litterär bomb" som skulle kunna få ödesdigra konsekvenser för sin författare. Man kan också observera hur Eirik Vassenden sju år senare, i essän "Risiko i poesin", vidhåller denna bild av Larsson som en modig risktagare. Vassenden framhåller här Larssons val att publicera *Natta de mina* som del av en konstnärlig strömning i samtiden där poeter och romanförfattare tar risker genom att

tilsmusse litteraturen med ens egen biografi og ens eget levde liv, å la overlappingene være så synlige och uakseptable, så belagte med personlige, intime erfaringer, at det virker tilbake på den som skriver.

Det dreier seg om å utøve skade på *verket*, i en streng forstand, men også om skade på kunstneren.¹¹

Vad gäller Larsson exemplifierar Vassenden det personliga risktagandet med hur han i *Natta de mina* offentliggör ”sine mord- og lemlestelsesfantasier om Torkel Rasmussen og Åsa Beckman”.¹² Även Stueland är inne på samma linje angående just dessa i *Natta de mina* förekommande mordfantasier. Efter att ha slagit fast att ”[d]et uppseendeväckande är att ingen har skrivit så förr”, skriver han: ”Att stå för nåt sånt är modigt. Bekännelsen balanserar på kanten av slaktbänken”.¹³ Men som den föregående diskussionen framvisat, är det risktagande som Vassenden och Stueland på dessa sätt målar upp bilden av i själva verket i det närmaste obefintligt.

En slutsats man kan dra är att Haarders teori om den performativa biografismen och den biografiska irreversibiliteten har ett alltför generaliserande anspråk. Det utgår helt enkelt från en föreställning om subjektet som en universell människa bortom kategorier som kön, klass, etnicitet och position. Framförallt visar sig Haarders diskussion om den performativa biografismen vara otillräcklig för att ringa in den genusasymmetri som medialiseringen av Rydberg och Larsson uppvisar. Detta är särskilt anmärkningsvärt eftersom Haarder har den feministiska filosofen Judith Butlers teori om kön och performativitet som en central utgångspunkt. Förvisso nämner han i förbifarten att den performativa biografismen härmed ”per definition är involverad i identitetspolitiska spörsmål om kön, etnicitet m.m.”, men detta är ingenting som han uppmärksammar i sina analyser.¹⁴

Vid närmare påseende visar sig inte heller Butlers teori bygge vara helt applicerbart på medialiseringen av Larsson och Rydberg. Om Haarder betonar mediaspekten på bekostnad av genusdimensionen – vilket han inte är ensam om att göra i dagens kulturinriktade forskning – fokuserar Butler på konstruktionen av könsidentiteter på ett sätt som innebär att hon förbiser mediernas betydelse i denna process. Detta gör dock inte Butler ointressant att diskutera i samband med medialiseringen av Rydberg och Larsson. I ljuset av hennes teori framkommer tvärtom hur central könsapekten är när det gäller medialiseringens utformning och konsekvenser.

Produktionen av könsidentiteter

Enligt Butler är könsidentiteter resultatet av en performativ process. I böcker som *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993), och *Excitable Speech* (1997) har hon med talaktsteorin som utgångspunkt argumenterat för att könsidentitet innebär ett ständigt pågående ”görande”.¹⁵ Litet förenklat handlar Butlers performativitetsteori om att könet endast existerar i det upprepade iscensättandet av det. Eller som hon själv uttrycker sig: ”the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time”.¹⁶ De traditionella könsrollerna man och kvinna är utifrån detta perspektiv instabila kategorier vilkas existens förutsätter subjekt som upprepar och iscensätter dem. De har, menar Butler, ingenting naturligt över sig, utan är effekter av ett visst sätt att vara, ett visst sätt att framträda och handla. En kvinna blir ’Kvinna’ först när hon agerar i enlighet med vad som i samhället och kulturen kodas som kvinnligt. En man blir ’Man’ när han agerar i enlighet med vad som föreskrivs som manligt. Genom att könsidentiteterna har denna provisoriska karaktär finns det, enligt Butler, en öppning, en frihetsstrategi. Ty detta innebär, menar hon, att den förtryckande könsdiskursen – eller vad hon kallar den heterosexuella matrisen – kan förändras genom att man i förhållande till den upprepar och härmar fel.¹⁷ Det är denna överskridandets strategi som Butler benämner att vara ”critically queer”, och som hon framhåller som särskilt frigörande.¹⁸ I hennes teori blir den liktydig med dragshowens praktik; en praktik som Butler i *Gender Trouble* exemplifierar med *the drag queen* som genom att ikläda sig och överdriva de typiskt kvinnliga attributen överträder de gängse könsgränserna, samtidigt som han härigenom uppvisar att kön är en kopia utan original.¹⁹

Sätter man Butlers teori i relation till medialiseringen av Rydberg och Larsson uppenbarar det sig strax att den får helt olika utfall, eller rättare sagt, att den stämmer bättre överens med Larsson än med Rydberg. Den som i medierna framgångsrikt kan sägas agera i enlighet med föreställningen om ett subjekt befriat från könets bojar är utan tveivel Larsson, det vill säga liksom i Butlers teori mannen. I medierna ges han möjligheter att testa och överskrida gränser. På ett till synes lekfullt sätt konstruerar och prövar han olika identiteter; han går in i och ut ur olika roller och han draperar sig i olika förklädnader.

Kort sagt uppträder och rör han sig på ett till synes gränslöst sätt på mediernas scen. Även om han emellanåt förefaller närmast *typecastad* för att spela rollen av exempelvis outsiders, den upproriske avantgardisten eller det romantiska konstnärsgeniet – vilka alla ytterst är att betrakta som manligt kodade – illustrerar han ändå i stor utsträckning den dröm om en människa utan begränsningar som ligger inbäddad i Butlers teori.²⁰

Jämfört med Rydberg visar sig Larsson vara en starkare aktör som i kraft av sitt kön besitter ett större rörelse- och handlingsutrymme i den mediala diskursen. I motsats till Butler skulle man alltså kunna hävda att kön i medierna inte bara är en effekt av ett visst handlande, det är en förutsättning, ett villkor för att handla i sig. I mediematerialet framkommer att Rydberg direkt när hon beträder den mediala scenen anropas, eller för att tala med en mer butlersk vokabulär, blir *interpellerad* på ett särskilt sätt som kvinna, och detta utifrån en könsdiskurs som framstår som starkt normativ. Teoretiskt skulle man kunna uttrycka det så att hon som kvinna, för att alls få tillträde till mediernas scen, måste gå i förhandling med i medierna på förhand föreskrivna och strikt stiliserade roller. Med andra ord innebär medialiseringen för henne att förhandla med den i medierna förekommande representationen av Kvinnan, vilket Teresa de Lauretis framhållit som en grundläggande del av en kvinnas erfarenhet i en patriarkalisk kultur.²¹ Men som diskussionen om Larsson framvisar är den förhandling som de Lauretis betraktar utifrån ett strikt kvinnligt perspektiv i allra högsta grad verksam även för en man. Även en mans erfarenhet av att befinna sig på den mediala scenen präglas av att han måste mäta sig mot den i medierna förekommande representationen av Mannen. Men detta innebär inte att denna förhandling ser likadan ut för en kvinna och en man. Medialiseringen av Larsson och Rydberg uppvisar tvärtom att den för en man på många sätt är positivt laddad, medan den för en kvinna har mer negativa förtecken, vilket bland annat blir synligt då Rydberg får medial uppmärksamhet genom att gå i förhandling med den i mediala sammanhang dominerande och starkt könade berättelsen om Kvinnan som ett offer.²²

Den kvinnliga offerrollen är dock inte enbart en roll Rydberg blir tillskriven av medierna. Det är också en roll som hon själv intar. Genom att i sina mediefamträdanden så starkt insistera på att hon är en i kärlek försmädd kvinna kan hon *samtidigt* som hon bekräftar

en i medierna förefintlig bild av Kvinnan, sägas överdriva denna bild på ett sätt som gör att dess rollkaraktär accentueras. Hennes agerande uppvisar därmed att kvinnor tvärtemot vad mediernas framställningar gör gällande inte på något entydigt sätt *är* offer, utan de *görs* till offer – ett görande som Rydberg alltså också åtminstone delvis kan sägas vara delaktig i själv.

Enligt samma logik skulle man kunna säga att Rydberg i samband med utgivningen av *Den högsta kasten* både tillskrivs och på ett överdrivet sätt självmant placerar sig i den roll Kvinnan är satt att spela i en mediedramaturgi i vilken, som Gunilla Jarlbro påpekar, kvinnor som utmanar de patriarkaliska strukturerna framställs som orimligt aggressiva.²³ Överdriften ligger i detta fall i att Rydberg själv så demonstrativt ställer sig i det kvinnliga monstrets position, och såväl i medierna som innanför *Den högsta kastens* pärmar framställer sig som en hänsynslös och blodtörstande hämnerska.

På dessa sätt går Rydberg mediernas berättelse till mötes, *samtidigt* som hon i butlersk mening är ”critically queer”. Även om det hos Rydberg inte är frågan om att överskrida den heterosexuella matrisen genom att som kvinna agera manligt, kan hon likväl sägas denaturalisera den i medierna föreskrivna normen för hur man skildrar Kvinnan genom att överdriva den, och därigenom uppvisa dess drag av konstruktion. Men i Rydbergs fall visar sig överdriftens strategi föga framgångsrik. Den leder inte till den subversiva frigörelse som Butler i så hög grad förbinder den med. Även om Rydberg överdriver, är det uppenbart att hon enligt mediernas sätt att se verkligen *är* ett offer, verkligen *är* ett monster. Rydbergs denaturalisering av mediernas framställningar av Kvinnan renaturaliseras helt enkelt av den mediala könsdiskursen. Detta framgår inte minst i den publicitet som föregick utgivningen av *Den högsta kasten*.

Även när det gäller Rydbergs så kallade uthängning av advokaten Rolf kommer en liknande rörelse till uttryck. I medierna gavs den som vi har sett ofantliga proportioner. Såväl i den rikliga förhandspubliciteten som i den omfattande debatt som *Den högsta kastens* utgivning föranledde var frågan om hur man egentligen skulle ställa sig till Rydbergs skildring av Rolf, och särskilt hennes val att utan minsta tillstymmelse av ånger namnge honom, särskilt akut. Sammanfattningsvis fick diskussionen närmast karaktären av en moralpanik. På ett plan kom Rydbergs agerande således att åskådliggöra under vilka

villkor en kvinna uppträder i den medierade offentligheten, var gränsen för vad en kvinna får – och bör – yttra sig om går när det gäller en i många ögon värnlös man. Men på ett annat plan föll detta Rydbergs överskridande knappast i god jord. Även de som i mottagandet och debatten försvarade Rydberg markerade att de ansåg hennes skildring av Rolf som befinnande sig farligt nära gränsen för det acceptabla.

Detta kan jämföras med Larsson som även han kan sägas ha överskridit den rådande könsdiskursen i *ett* avseende som väckte starka reaktioner, nämligen när han i den feministiska tidskriften *Darling* 1998 hävdade att ”alla män tänder på 13-åriga tjejer”. De kraftfulla reaktioner och den debatt som detta uttalande kom att generera i medierna indikerar att Larsson i egenskap av man överträdde vad som var kodat som uttalbart när det gäller manlighet. Inte minst Birger Schlaugs och Jan Guillous indignerade artiklar bar tydligt vittnesmål om att så var fallet. Blott Larssons uttalanden gör honom i deras ögon till pedofil, och i förhållande till den ’riktige mannen’, till någonting perverst.

Oavsett om detta medieutspels effekter var avsiktliga eller inte – vilket Larsson i debattens slutskede hävdade att de var – intog han synbarligen provokativt den roll som snuskgubbe som sedan tidigare varit en integrerad del av hans biografiska legend.²⁴ Detta medan Guillou, Schlaug och andra män bemötte detta rolltagande genom att tolka det som ett autentiskt framträdande, inte som *not me*, utan som *me*. I förlängningen resulterade detta i försök att utdefiniera Larsson som tillhörande kategorin icke-man. Med maskulinitetsforskaren R.W. Connells terminologi kan man säga att den position som Larssons belackare försökte inta var som förespråkare för en ”hegemonisk maskulinitet”. De försökte inta en överordnad maskulinitetsposition, och härigenom ta makten att definiera hur en ’riktig’ man skall vara och bete sig. I förhållande till denna hegemoniska maskulinitetsposition kan Larsson av Guillou och Co. sägas ha tillskrivits vad man med Connell kan kalla en ”underordnad” maskulinitetsposition. Av de sistnämndas uttalanden att döma är det tydligt att de såg Larsson som en representant för en avvikande maskulinitet som faller utanför den i förhållande till den hegemoniska maskuliniteten accepterade synen på en ideal manlighet.²⁵

När det gäller Larsson misslyckades emellertid detta utdefinieringsförsök, som ägde rum i det populärkulturella kretsloppet. Larsson fastnade inte i den underordnade position som man försökte tillskriva

honom. Tvärtom förblev hans ställning som en stor och betydande författare till synes oanfäktad i det finkulturella kretsloppet. Detta framgår såväl i mottagandet av hans samlade artiklar 2006, som i det faktum att hans romaner *Autisterna* och *Nyår* på 2000-talet kanoniserats som moderna klassiker. Det visar sig också i de många prestigefyllda priser som Larsson tilldelats sedan 1997. Liksom när det gäller litterära priser generellt kan dessa både sägas ha bidragit till och speglat hans anseende som författare.²⁶ År 1997 tilldelades han Doblougska priset och Sveriges Radios lyrikpris; 2001 Gerard Bonniers pris; 2006 Bellmanpriset, samt 2008 ett av Samfundet De Nio särskilt inrättat pris. Sammanlagt har dessa priser inbringat Larsson både kulturellt kapital och finlitterär status, och en rejäl ekonomisk avkastning. Vidare är det intressant att tre av dessa priser – Doblougska priset, Gerard Bonniers pris och Bellmanpriset – utdelats av Svenska Akademien, det vill säga den svenska kulturens absoluta högberg. Samma Akademi i vilken som av en händelse en av Larssons närmaste vänner sedan *Kris*-tiden, Horace Engdahl, suttit alltsedan Larsson fick sitt första pris 1997, samma år som *Natta de mina* gavs ut.

Att Larsson och Rydberg bemöttes så olika då de 1997 explicit använde sig av ett självbiografiskt skrivsätt kan också ha sin grund i de olika positioner de hade i Kultursverige vid denna tidpunkt. Medialiseringens betydelse kretsar *både* kring kön *och* position, vilka i sin tur är intimt sammanlänkade. Som konstaterades inledningsvis hade Rydberg före utgivningen av *Den högsta kasten* varit verksam som författare under ett decennium. Hon hade sedan den litterära debuten med *Kallare än Kargil*, 1987, publicerat romanerna *Månaderna utan R*, *Osalig Ande*, och *Nattens Amnesti*, för vilka hon successivt vunnit kritikernas uppskattning. Framförallt ansågs hon vara en intressant och skicklig berättare med ett särskilt sinnelag för att bygga upp spänningsfyllda intriger. Att Rydberg figurerar i flera av de litteraturhistoriska standardverken understryker att hon vid tiden för *Den högsta kastens* utgivning var en aktad författare. Men likväl är det tydligt att hon i dessa inte tillmäts någon större betydelse som enskild författare. I den mån hon behandlas betraktas hon uteslutande som en representant för en yngre författargeneration på frammarsch.

När Rydberg 1997 spelade ut det biografiska kortet hade hon sålunda fått ett visst erkännande från kritikerhåll och hon spåddes en lysande författarkarriär. I jämförelse med Larssons position i den

kulturella offentligheten vid denna tidpunkt, framstår dock Rydbergs som svagare.

Som redan framgått hade Larsson mellan debuten 1979 och utgivningen av *Natta de mina* 1997 publicerat ett trettiotal verk inom genrer som prosa, lyrik, dramatik och film. Han hade även arbetat som film- och teaterregissör, varit verksam som kritiker, och suttit i redaktionen för de prestigefyllda kulturtidskrifterna *Kod* och *Kris*. Före utgivningen av *Natta de mina* hade han också tagit emot en Guldbagge, samt *Göteborgs-Postens* litteraturpris.

Även i de litteraturhistoriska standardverken hade Larsson en stark position. Unisont lyfts han fram som en litterär förgrundsfigur under i första hand 1980-talet. Han ses som en avantgardistisk och egensinnig författare, ständigt upptagen med att såväl i sina romaner, som i sin lyrik och i sin dramatik, tänja på de vedertagna konventionerna för hur och vad man kan skriva.

Även om både Larsson och Rydberg var etablerade författare 1997 hade Larsson den starkare positionen av de två, för att inte säga en exceptionell position i svenskt kulturliv överhuvudtaget. Detta spelade med all säkerhet in på de olika sätt som *Natta de mina* respektive *Den högsta kasten* bemöttes. Man kan också notera att Larsson spelade ut det biografiska kortet först vid en tidpunkt då han redan var så pass etablerad och uppbyren att det skulle krävas mycket för att på allvar svärta ned hans konstnärliga rykte. Dessutom hade han sedan mitten av 1980-talet etablerat ett dubbelkontrakt, vilket skulle göra det lätt för honom att i efterhand framställa det självbiografiska projektet som ytterligare ett led i hans lek med identiteter.

När det gäller Rydberg var situationen en annan. För henne kom den självbiografiska vändningen vid en relativt tidig punkt i författarskapet. Hon hade inte heller en offentlig mytologi om sin person att tillgå för att minimera det risktagande som det att göra anspråk på att skriva sitt liv innebär.

”Mediet är budskapet!”

”In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be

reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message”, skriver kommunikationsforskaren och litteraturprofessorn Marshall McLuhan i sin kulturförklarade studie *Understanding Media* (1964).²⁷ Citatet riktar uppmärksamheten på att mediet i sig är det betydelsebärande. Det centrala är hur innehållet paketeras, designas och ges en medial form, för det är denna paketering, denna design, som signalerar eller rent av är ett visst budskap. Eller för att överföra detta mcluhanska resonemang till ett exempel hämtat från ett för denna undersökning aktuellt sammanhang: tidningsvärlden. Enbart att beredas utrymme i en intervju på exempelvis kultursidan i Sveriges största morgontidning, *Dagens Nyheter*, skänker den intervjuade en anseelig kulturell glans, och indikerar att han eller hon är en betydelsefull person i kulturkretsar. Att intervjuas eller galapremiärfotograferas i veckotidningen *Hänt i Veckan* ger däremot inte något högkulturellt kapital, det förbinder snarare personen med den form av glamour och kändisskap som denna tidskrift anses representera och ge uttryck för.

När det gäller medialiseringen av Larsson och Rydberg fungerar emellertid inte mediet entydigt som ett budskap enligt McLuhans berömda slagord. Trots att de båda uppträder och deltar i mediala sammanhang som både har ett högt och ett lägre anseende, är det framför allt Rydbergs agerande i vad som utan vidare problematisering benämns massmedier, som gör att hon får stå som symbol för litteraturens urartning och den samtida författarrollens moras. Var det någonting som man i diskussionen om *Den högsta kasten* särskilt tog fasta på var det hennes etikettsbrott att ställa sig framför sitt verk genom att villigt uppträda och låta sig intervjuas i medierna. Detta var ett uppträdande som inte ansågs värdigt en ’riktig’ författare, och som man från recensenternas sida på ett eller annat sätt bestämt markerade avstånd till. Även i den månadslånga debatten kom fördömandet av Rydbergs medieutspel att förena den (manliga) åklagarsida och det (kvinnliga) försvarsläger vars representanter i övrigt hade diametralt olika uppfattningar om Rydbergs moraliska rätt att skriva sitt liv.

Lite tillspetsat skulle man kunna säga att Rydbergs massmediala agerande av ett i stort sett samstämmigt kulturellt etablissemang betraktades som ett tecken på att kulturen trivialiserats, vulgariserats och tabloidiserats, på att marknadskrafterna nu också fullständigt infiltrerat litteraturens värld, på att författaren blivit en vara till försäljning bland andra varor på den senkapitalistiska marknadens slag-

fält, och så vidare. Men man skulle också kunna säga att Rydberg i sitt mediala agerande öppnade för och skapade underlag för denna kritik. I förhandspubliciteten om *Den högsta kasten* underströk Rydberg i flertalet intervjuer att hennes drivkraft i skrivandet i lika hög grad varit ekonomisk som konstnärlig. Kort uttryckt att hon skrivit boken för att tjäna pengar. Men det vore ändå inte korrekt att endast på grundval av dessa uttalanden lägga hela skulden på Rydberg. I mediematerialet framgår tvärtom hur föreställningen om Rydberg som en slug och beräknande marknadsförfattare snabbt slog rot och accentuerades i medierna, och det på ett sätt som erinrar om den föregående diskussionen rörande bilden av henne som kärleksoffer och monster. Den diskussion som förekom i kölvattnet av utgivningen av *Djävulsformeln*, och som också den mer eller mindre hade en kritisk underton, utmärktes av att den i så hög grad uppehöll sig vid Rydberg som en manipulativ mediestrateg som efter *Den högsta kasten* ännu lite mera dragit fördel av de rådande medietrenderna. ”I dokusåpans folkhem råder en perverterad lust att synas och förnedras och Carina Rydberg vet exakt hur man slår mynt av detta”, skrev, som vi sett, exempelvis *Expressens* Petter Karlsson.

På detta sätt kom Rydberg med *Den högsta kasten* och framförallt *Djävulsformeln* att förbindas med det som av många ansågs, och fortfarande anses, som något av det lägsta i kulturellt hänseende: dokusåpan. Hon kom att kallas en av ”Sveriges durkdrivna dokusåpaskreatörer”, och hon ansågs erbjuda en publik uppförd på *Expedition Robinson* exakt den vara den så hett eftertraktade. Ur ett större perspektiv ter sig denna sammanlänkning av Rydberg med masskulturen, och vad som anses vara dess förstörande inverkan, inte heller som slumpmässig. Den kan betraktas i skenet av hur masskulturen under moderniteten negativt kommit att könas som en kvinna, medan den ”riktiga”, ”autentiska” kulturen könats som en man.²⁸

Till skillnad från Carina Rydberg visar sig Stig Larsson i det närmaste obefläckad av sina massmediala framträdanden. Även om han till följd av sina många provokativa medieutspel kommit att gå under beteckningar som den svenska litteraturens *enfant terrible* eller *bad boy*, har hans position i det högkulturella kretsloppet förblivit oanfäktad. Liksom han i medierna rör sig obesvärat mellan det privata och det offentliga, har hans massmediala image kommit att inverka ytterst lite på bedömningen av hans texter.

I förhållande till Larsson blir mediet när det gäller Rydberg även i ett annat avseende budskapet. De mediala sammanhang hon uppträder i är ofta könade. Det är på *Aftonbladets* avdelning "Kvinna" som Rydberg vid upprepade tillfällen bereds plats att uttala sig i samband med utgivningen av såväl *Den högsta kasten* som *Djävulsformeln*. Hon intervjuas därutöver – och skriver också själv – i månadsmagasin som *Femina* och *Elle*.²⁹ Hon får sitta med i morgon-tv:s soffprogram och delta i tv-sända pratshower som Kanal 5:s kvinnliga magasin *Lotta*, och i enlighet med det intimitetskrav som dessa tv-format brukar förknippas med, prata om sitt liv.³⁰ Kort uttryckt utmärks de massmediala kontexter som Rydberg uppträder i av att de behandlar kvinnofrågor och är riktade till en kvinnlig publik. Något som påminner om hur kvinnliga författare i litteraturhistorieskrivningen marginaliserats genom att behandlas under rubriker och avsnitt som "Kvinnokamp och kvinnolitteratur".³¹ Som konstaterats tidigare är det i förhandspubliciteten kring *Den högsta kasten* också tydligt att medierna bedömde dess nyhetsvärde utifrån ett könsperspektiv: att den är skriven av en kvinna för kvinnor. Detta manifesterade sig även i det faktum att det nästan enbart var kvinnliga journalister som fick i uppdrag att intervjua Rydberg, och som i övrigt fick kommentera utgivningen.

De mediala kontexter som Larsson uppträder i är inte könsbestämda på detta sätt. Istället bereds han plats i könsneutralt definierade sammanhang där det som dryftas inte är liv, utan kultur och litteratur, eller enkelt uttryckt: estetik. Inte heller betraktas Larssons explicita vändning till den självbiografiska genren med *Natta de mina* som ett tecken på vad man anser vara den kulturellt utbredda narcissismens förkastliga inverkan, eller den 'rena' fiktionsberättelsens marginalisering. Närmast omvänt ses den självbiografiska vändningen i Larssons fall som en naturlig konsekvens av en i hans författarskap inneboende estetisk logik. Den betraktas som hans aktiva försök att närma sig litteraturens nollpunkt, eller, som Peter Berglund avslutningsvis hävdar i sin avhandling om Larssons romaner, som ett led i hans sökande efter ett alltmer autentiskt uttryck.³²

Medialiseringen av Larsson utmärks följaktligen av att han konsekvent läses och diskuteras inkännande och bekräftande. I likhet med Berglund har kulturjournalister och kritiker i artiklar, intervjuer och recensioner genomgående visat upp en lojal attityd i förhållande till vad man sett som Larssons konstnärliga projekt. Ett undantag som

bekräftar regeln är Kay Glans artikel om vad han kallade ”skräckel-litteraturen”, 1991. I kritiska ordalag tar Glans här Stig Larsson, i sällskap med Magnus Dahlström och Carina Rydberg, som exempel på en större tendens i den samtida litteraturen att hemfalla åt en spekulativ våldsexcess som utan kritisk distans speglar och reproducerar vad Glans ser som en under 1980-talet utbredd nihilism.³³ Men i övrigt har Larsson och hans författarskap ansetts tillräckligt intressant att diskutera utifrån dess egenart, vilket gjort en vidare kulturell eller samhällelig kontextualisering överflödigt. Många av de manliga kritikernas recensioner utmärks också av en starkt könsanalog, identifikatorisk och föga distanstagande läsarhållning som avslöjar att man förhåller sig till Larsson på ett sätt som liknar idoldyrkan. I detta sammanhang är det även intressant att det inkännande och identifikatoriska förhållningssätt som ur ett historiskt perspektiv nedvärderats och förknippats med kvinnors läsning, snarast omhuldas när det gäller Larsson.³⁴

Där medialiseringen av Larsson utmärks av en bekräftande inställning, karakteriseras medialiseringen av Rydberg av det omvända. Såväl hennes mediala agerande, som hennes föregivet självbiografiska böcker, lästes i stor utsträckning som tecken för någonting problematiskt. Den mediala uppståndelse som aktualiserades i Rydbergs fall var till stor del genomsyrad av vad man med den franske filosofen Paul Ricœur kan kalla en ”misstankens hermeneutik”.³⁵ I likhet med denna tolkningsstrategi tog man inte Rydberg på orden, utan man intresserade sig mer för de dolda budskap som man ansåg gömma sig under den manifesta ytan. Genom detta förhållningssätt frånskrevs hon i hög grad förmågan att handla. Medierna framställde henne som ett rö för vinden, som ett tecken på det stora genomslaget för det som Richard Sennett kallar intimitetstyranniets herravälde.³⁶

Att Larsson och Rydberg behandlas på dessa olika sätt bekräftar den slutsats som Lisbeth Larsson presenterar i *Sanning och konsekvens* angående de självbiografiska berättelser hon undersöker: ”Medan männens självbiografiska berättelser bemöts med acceptans i fråga om såväl anspråk som utsagor sätts kvinnornas i tvivelsmål. Med litteraturteoretiska termer skulle man kunna säga att de förra läses ’sympatiskt’ och de senare ’symptomatiskt’. De förra kommenteras utifrån ett inkännande perspektiv medan de senare läggs under misstänksamhetens lupp.”³⁷

Men när det gäller den mediala lanseringen av *Den högsta kasten*

och *Djävulsformeln*, som många ställde sig mycket kritiska till, framställdes Rydberg paradoxalt nog också som synnerligen aktiv och i högsta grad pådrivande. I detta avseende satte man inte vad man såg som hennes medvetet överlagda intentioner i tvivelsmål, utan de förstärktes, vilket skapade ytterligare underlag för kritik.

Mottagandet revisited

Rydberg och Larsson skriver som vi sett på olika vis in sig i den tomma ruta som Lejeune i sin teori om den självbiografiska pakten såg som en omöjlighet, det vill säga att en litterär text både kan upprätta ett självbiografiskt och ett fiktivt kontrakt. Såväl i sina böcker som genom sina mediala framträdanden erbjuder de läsaren dubbla kontrakt. De involverar läsaren i vad man med Behrendt kan kalla ett dubbelkontraktligt spel genom att i ena stunden hävda att det de skriver är fakta, för att i nästa hävda att det de skriver skall betraktas som fiktion. Man skulle därmed även kunna säga att de befinner sig mer eller mindre uttalat i den gränsszon mellan fakta och fiktion som Doubrovsky och många i hans efterföljd diskuterat i termer av autofiktion. Men även om Rydberg och Larsson arbetar med och använder sig av liknande strategier och grepp, bedöms de inte utifrån samma måttstock. Detta framkommer inte minst om man kontrasterar mottagandet av *Den högsta kasten* och *Natta de mina*.

Som vi sett resulterade utgivningen av *Den högsta kasten* för Rydbergs del omedelbart i vad som skulle kunna beskrivas som en kulturell oro. Publiceringen, den ryktesspridning och de spekulationer som föregick den, ledde bildligt talat till en genrepanik som väckte obehag och som man direkt försökte få kontroll över. Att komma underfund med, nagla fast och stabilisera hennes berättelses tvetydighet angående huruvida den är fakta eller fiktion blev ögonblickligen en angelägen och av allt att döma akut uppgift bland journalister, kritiker och debattörer. Det som stod på spel var den etiska frågan om vad man egentligen får skriva om livs levande människor som omnämns med sina riktiga namn. Denna fråga var central i förhandsskriverierna, i recensionerna, och framförallt i den rättegångsliknande diskurs som aktualiserades redan dagen efter utgivningen, och där de som var kritiskt inställda

läste *Den högsta kasten* utifrån det självbiografiska kontraktet, medan de som gick till Rydbergs försvar tog fasta på fiktionskontraktet. Det erbjudna dubbelkontraktet bemöttes i Rydbergs fall således inte med en dubbel läsning som tog fasta på motstridigheterna. Tvärtom fastnade diskussionen i vad man med Arne Melberg skulle kunna beskriva som en litterär "antingen-eller"-metafysik – en metafysik som han menar fullständigt kommit att prägla hur man inom forskningen närmat sig självbiografiska framställningar överlag: "Metafysiken består i att sortera sina tankar i absoluta motsatser, som gör världen *antingen* god *eller* ond, kunskapen *antingen* sann *eller* falsk och litteraturen *antingen* ordentlig litteratur (alias: fiktion) *eller* icke."³⁸

Detta står i skarp kontrast till mottagandet av *Natta de mina*, som varken utmärks av en rättegångsliknande diskurs eller av en utdragen diskussion om faktas förhållande till fiktion. Även om flertalet recensenter uttryckte en viss svårighet när det gällde att genrestämman *Natta de mina* så bedömdes detta inte som ett problem. Denna svårighet gjorde snarare boken ännu lite mer konstnärligt och estetiskt intressant. Den "antingen-eller"-metafysik som Melberg beskriver som förhärskande, och som manifesterade sig i Rydbergs fall, kommer alltså inte till uttryck när det gäller Larsson. Mottagandet av *Natta de mina* överensstämmer mer med Melbergs argumenterande för att de självframställningar han undersöker bör betraktas utifrån ett "både-och"-perspektiv – det vill säga som *både* fakta *och* fiktion, *både* konstruktion *och* verklighet.³⁹

En annan intressant aspekt av mottagandet var hur man förhöll sig till den starka självbiografiska auktorisering som Larsson gör i *Natta de mina*. Även om de manliga kritikerna framförallt uppehöll sig vid estetiska aspekter och ägnade lite utrymme åt vad Larsson på ett innehållsligt plan berättar om sig själv, uttryckte de likafullt sin beundran för hans mod att i *Natta de mina* öppenlydande och hänsynslöst berätta den subjektiva sanningen om sitt liv. Till skillnad från mottagandet av *Den högsta kasten* lovsjöng man alltså det sanningsanspråk som många i Rydbergs fall ansåg som särskilt problematiskt och dubiöst.

I mottagandet upphöjs Larsson dock inte bara som sanningsägare. Detta sker också uttryckligen på Rydbergs bekostnad. Som vi tidigare sett markerade flera av *Natta de minas* recensenter den avgrundsliga skillnad som de ansåg föreligga mellan Larssons och Rydbergs självbiografiska projekt. Med beskrivningar av *Den högsta*

kasten som en "flickbok" eller "skvaller spegel" förminskades Rydbergs auktoritet. Detta medan Larssons auktoritet förstärktes genom att kritikerna dels bestämt tog avstånd från föreställningen om *Natta de mina* som skvaller, dels i positiva ordalag karakteriserade den som en starkt subjektiv och synnerligen provokativ "godnattsaga". *Natta de mina* sågs också ännu en gång, och har även fortsättningsvis betraktats, som exempel på hur Larsson hela tiden sökt förnyelse genom att i sitt skrivande ihärdigt testa var litteraturens gränser går.

Men man skulle också kunna hävda att den stora förnyaren av de två egentligen är Rydberg. Medan *Natta de mina* i Larssons fall utgör ett slags slutpunkt i författarskapets sedan länge grundlagda spel med identiteter, med gränsen mellan fakta och fiktion, etablerar Rydberg detta spel med *Den högsta kasten*, för att utveckla och driva det vidare i *Djävulsformeln*. Om Rydberg tidigare betraktats som en av de författare i en yngre författargeneration som alltsedan debuten i slutet av 1980-talet gått i Larssons fotspår, skulle man kunna säga att hon med *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* går om honom. Ändå, av mottagandet att döma, är det tydligt att det var Larsson och inte Rydberg som kom att anses som nydanaren av de två.

Att *Den högsta kasten* uppmärksammades som en kvinnas biografiska skildring av en man, vilket var frekvent förekommande i förhandspubliciteten och i debatten, exemplifierar också att Rydberg och *Den högsta kasten* redan i samband med själva utgivningen kom att förminskas. Det medierna intresserade sig för var inte i första hand hennes skildring av sitt liv, utan hennes skildring av mannen, det vill säga Rolf. Därmed kan Rydberg sägas ha gått ett för en kvinnlig självbiografiker välbekant öde till mötes. Som Leigh Gilmore poängterar har kvinnors självbiografier historiskt sett ofta behandlats och arkiverats som biografier över män, och inte som självbiografiska utsagor om den kvinna som fört pennan.⁴⁰ I ett framtida perspektiv kan man också befara att såväl Rydberg som *Den högsta kasten* så småningom kommer att införlivas i litteraturhistorien på ett liknande sätt. Två starka indikationer på detta är följande summariskt hållna marginalanteckningar i *Den svenska litteraturen* respektive *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*: "Spektakulär uppmärksamhet väckte [Carina Rydberg] med romanen *Den högsta kasten* (1997), där en identifierbar advokat fick vidkännas vitter hämnd."⁴¹ "Med Carina Rydbergs *Den högsta kasten*, 1997, kom den kvinnliga självbiografen åter i fokus. Inte sedan

1970-talet hade en kvinnas berättelse om sitt liv väckt så starka reaktioner på kultursidorna. Vintern 1997 fördes en intensiv debatt om huruvida författarinnan gjort rätt eller borde åtalas för att ha lämnat ut namnet på den man som svikit henne.⁴²

Medialiseringens betydelser

Ställer man, som jag gjort i detta kapitel, fallstudierna av Rydberg och Larsson sida vid sida kan det vid en första anblick förefalla som om de är varandras jämlikar på den mediala scenen. Som framgått räcker det dock med att skrapa lite på ytan för att det skall visa sig att Rydberg och Larsson varken arbetar eller behandlas på lika villkor. På en rad punkter får medialiseringen i deras fall helt olika betydelser, vilket ytterst kan sägas bero på faktorer som kön och position.

Generellt stämmer de teorier som diskuterades i kapitel två bättre in på Larsson än på Rydberg. Detta indikerar att inte bara medialiseringen är genuskodad. Även de teorier med vars hjälp man kan närma sig den uppvisar en genusasymmetri. Nästintill uteslutande utgår dessa teorier från manliga författare och manligt skrivande, vilket ger en förklaring till varför de i högre grad stämmer in på Larsson än på Rydberg.

En annan förklaring till varför man inom teorin förbiser könets och positionens roll när det gäller medialiseringens betydelser är att man alltför närsynt koncentrerar sig på en eller flera komponenter av den grafiska figur som inledningsvis fick illustrera medialiseringens processen:

FÖRFATTAREN



LITTERATUREN

MEDIERNA

Ur autofiktionsteoretikerna, Muncks och Janssons synvinkel är det den litterära texten som står i centrum för intresset. Man är överhuvudtaget inte intresserad av exempelvis mediernas bild av för-

fattaren, eller av vem författaren som skrivit texten är. Även hos Melberg och i antologin *Selvskrivet* riktas intresset på ett liknande sätt i första hand på texten, men också, i viss mån, på relationen mellan författaren och texten. I Behrendts teori om dubbelkontraktet är det relationen mellan det litterära verket och dess läsare som företrädesvis diskuteras, även om han också berör hur kontrakten ingås genom författarens uttalanden i medierna. Den enda av teoretikerna som i egentlig mening intresserar sig för alla instanser i figuren är Haarder. I diskussionen om den performativa biografismen intresserar han sig dels för författarens strategier att framställa ett jag i text, dels för författarens agerande i medierna, och dels för mediernas roll. I skenet av undersökningen av Rydberg och Larsson blir det likväl tydligt att inte heller Haarder tillräckligt beaktar medialiseringsprocessens komplexitet och den spänningsfyllda dynamik som den samtida författarens medialisering innebär, och vad den får för konsekvenser.

Men ännu mer uppseendeväckande än denna närsynthet är att samtliga dessa teoretiker strikt håller sig inom figuren som vore den universellt giltig för alla och envar. Oavsett vad man tar fasta på, tenderar man att betrakta författaren, litteraturen och medierna som abstrakta, generaliserbara storheter bortom kategorier som kön, position, klass och etnicitet. Om det är någonting undersökningen av Rydberg och Larsson åskådliggör är det hur problematiskt ett sådant universaliserande förhållningssätt är då det ofrånkomligen resulterar i ett reducerande av olikheter. Kort sagt visar de föregående fallstudierna på faran av att abstrahera och generalisera och nödvändigheten av att revidera dessa teorier genom att integrera de insikter om det partikuläras och skillnadernas betydelse som i det föregående kommit upp på bordet. Annars riskerar de stora berättelserna, som vi i postmodernitetens tidevarv fått lära oss att betrakta som fullständigt nedmonterade, alltjämt att reproduceras och löpa på med full kraft i det fördolda.

Epilog

Relationen mellan författaren, litteraturen och medierna är under ständig omförhandling. Bara under de fem år som gått sedan jag 2004 började arbeta med denna avhandling om författarens medialisering har mycket hänt på det litterära fältet. Parallellt med att det kulturella utbudet överlag kommit att utmärkas av ett allt intensivare och mer allomfattande intresse för "the real thing", efter verkligheten med stort V, har författare efter författare övergivit den rena fiktionen för att i sin litterära verksamhet på olika sätt utforska glappet mellan fakta och fiktion. Med Poul Behrendt skulle man kunna tala om en "invasion" av litterära texter som laborerar med dubbla fakta- och fiktionskontrakt under det begynnande 2000-talet.¹ Mängder av nya, intressanta genrehybrider har utvecklats genom de rikliga korsbefrukningarna mellan fiktivt och faktiskt, faktiskt och fiktivt. Estetiskt har utvecklingen visat sig vara i högsta grad produktiv, och det är också, som framgått, framförallt de estetiska aspekterna som man inom teorin tagit fasta på och försökt beskriva.

Men den litterära trenden mot alltfler texter som rör sig i gråzonen mellan verklighet och fiktion, har också medfört att frågan om litteratur och etik blivit alltmer akut. Det är den som allt oftare diskuterats. Samtliga av de senaste årens stora litterära debatter på svensk botten har de facto handlat om den etiska betydelsen av litteraturens estetiska förändring: "Vad får man egentligen skriva i en litterär text om verkliga personer?" "Det måste väl trots allt finnas moraliska gränser för hur långt man kan gå i utlämnandet av andra människor?" De frågeställningar som vi såg aktualiseras i samband med *Den högsta kasten* har varit de man från mediernas sida återkommit till gång på gång.

Två illustrativa exempel är de omfattande skrivelser som föregick

utgivningen av 2000-talets kanske mest omtalade böcker i en svensk kontext: Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* och Lars Noréns *En dramatikers dagbok*.² Under stor medial uppståndelse gavs de ut med ett halvårs mellanrum hösten 2007 respektive våren 2008. Båda är på många sätt intressanta som estetiska objekt, men det medierna siktade in sig på var inte den estetiska dimensionen. Man intresserade sig inte för hur Lundgren och Norén i dessa självbiografiska texter framställer sig själva, eller hur de i dem utmanar gränsen mellan fakta och fiktion genom att erbjuda dubbla kontrakt och laborera med olika estetiska strategier – exempelvis att medvetet skriva ”dåligt” (Lundgren) eller behavioristiskt (Norén).

Den problematik som genomgående uppmärksammades i förhandspubliciteten handlade om självbiografin som biografi, som en berättelse om andra än om det jag som skriver. Tämligen ensidigt siktade man in sig på det faktum att Lundgren och Norén skriver om verkliga personer, och nämner dem vid namn. Spaltmeter efter spaltmeter fylldes av hur Lundgren i *Myggor och tigrar* hänger ut forna älskare, mer eller mindre kända kulturskribenter och författarkollegor. ”Myggor och tigrar’ [...] är inte bara en verklighetsbaserad roman om maffian i Neapel, camorran, och om kulturlivet i Sverige, särskilt Aftonbladets kulturredaktion. Maja Lundgren namnger alla verkliga personer som förekommer i boken, och många beskrivs synnerligen nedsättande. Det är otrohet, negativ kvinnoosyn och allmänna personangrepp om svartnat”, stod det exempelvis att läsa i *Dagens Nyheter*.³

Norén påstods i förhandsartiklarna till *En dramatikers dagbok* till och med gå längre än Lundgren i utmanandet av moraliska gränser när han lämnar ut nära och kära, eller när han i dagboken spyr galla över i hans ögon illvilliga kritiker och mediemänniskor. *Myggor och tigrar*, som attackerades mycket häftigt, sades i förhandspubliciteten om *En dramatikers dagbok* blekna vid en jämförelse:

Förra året var det Maja Lundgrens ’Myggor och tigrar’ som väckte rabalder genom författarens ohämmade omdömen om kulturpersonligheter, som nämndes vid namn. Den skildringen bleknar i jämförelse med Lars Noréns 1600 sidor tjocka bok som satts ihop av dagsboksanteckningar för åren 2000–2005. [---]. Boken har redan före publiceringen väckt uppmärksamhet på grund av de många personangreppen, även på nära medarbetare.⁴

I den mediala receptionen av den estetiska förändringen har den etiska problematiken under 2000-talets inledning fått företräde. I skenet av en medielogik och en nyhetsvärdering styrd av en stark personfixering och ett outtröttligt sökande efter moraliska övertramp förefaller detta som följdriktigt. Att Lundgren i *Myggor och tigrar* och Norén i *En dramatikers dagbok* till viss del uttryckligen attackerar mediernas egna representanter spelade med all säkerhet också en viss roll.

Samtidigt har mediernas fokusering på etiken bara varit den ena sidan av myntet. I de diskussioner som följde på utgivningen av *Myggor och tigrar* och *En dramatikers dagbok* smög sig estetiken oförmärkt in bakvägen. Eller rättare sagt, de sätt som kritikerna handskades med den etiska problematiken i mottagandet gjorde gränsen mellan etik och estetik ytterst svävande.

I mottagandet av *Myggor och tigrar* formulerar flera av recensenterna en etisk kritik genom att slå ned på vad man ser som dess bristande estetiska kvaliteter. Denna strategi kommer bland annat till uttryck i Ulrika Kärnborgs recension i *Dagens Nyheter*.⁵ Även om hon här inte direkt dryftar sina moraliska betänkligheter andas recensionen ett moraliskt avståndstagande grundat i att *Myggor och tigrar* inte anses leva upp till de estetiska kriterier man kan ställa på en roman. Den avfärdas sålunda som varande totalt spänningslös: "[D]et händer ju ingenting!" Vidare menar Kärnborg att "det räcker med att konstatera att det över huvud taget inte är någon roman, utan något som liknar skrivkramp".

Samma negativa bedömning av *Myggor och tigrars* estetik, som inbegriper ett fördömande av den som moralisk handling, framkommer i Åsa Linderborgs recension i *Aftonbladet*, i Curt Bladhs recension i *Sundsvalls Tidning* och i Crister Enanders recension i *Tidningen Kulturen*. Alla kännetecknas av att en moralisk indignation puttrar under ytan; en indignation som ger sig tillkänna i det uppskruvade tonläget och i den ironiserande hållning som framförallt utmärker Bladhs och Enanders recensioner. Men den etiska kritiken formuleras även här i estetiska termer. Det är det faktum att *Myggor och tigrar* anses vara ett litterärt misslyckande som man siktar in sig på. Linderborg menar att *Myggor och tigrar* är "rastlös och okoncentrerad" och att den med få undantag helt saknar "den utsökta stilistik som annars utmärker författaren".⁶ Liksom Kärnborg anser hon också att "berättelsen saknar utveckling", vilket gör den "långtråkig". Bladh

menar å sin sida att det ur estetisk synpunkt är frågan om en ”underlig bok” och att ”hälften kunde varit nog.”⁷ En bedömning som Enander delade till fullo.⁸ Han avfärdar texten på grundval av vad han ser som dess fullkomliga estetiska undermålighet: ”Det är rörigt och självupptaget.” Liksom i mottagandet överlag framgår det också i Enanders recension att han genom att beteckna *Myggor och tigrar* som ”skvaller” markerar ett etiskt avståndstagande genom att ta fasta på att texten överhuvudtaget inte kan betraktas som ett litterärt verk med konstnärliga kvaliteter.

Ett annat förhållningssätt var att uttryckligen betrakta *Myggor och tigrar* som både etiskt och estetiskt dubiös, men att till syvende och sist låta estetiken fälla avgörandet. Sitt tydligaste uttryck fick detta i Carl-Johan Malmbergs recension i *Svenska Dagbladet*.⁹ Malmberg pendlar här oavbrutet mellan att ta fasta på det etiskt tivelaktiga i Lundgrens företag – ”namngivandet av ’fienderna’”, som han formulerar det – och att reflektera över *Myggor och tigrar* som estetiskt projekt. Genom uttalanden som att boken hade varit mer än ett revan-schistiskt utspel om Lundgren ”gått i den litterära bearbetningens riktning, bemödat sig om att forma fiktiva personer, låt vara på verklighetsgrund”, vittnar recensionen om att det är i estetiskt hänseende *Myggor och tigrar* anses brista. Det är också på estetiska och inte etiska grunder som Malmberg avslutningsvis markerar sitt avståndstagande: ”Boken är underligt cirkulär, ältar utan insikter, utför en tröstlös på-stället-marsch.”

Även om mottagandet av *En dramatikers dagbok* inte var tillnärmelsevis lika kritiskt som mottagandet av *Myggor och tigrar*, framgår även här hur estetiken på ett liknande sätt överordnas etiken både bland dem som var negativt inställda och bland dem som hyllade boken. *Dagens Nyheter*s Leif Zern, som är en av dem som Norén angriper i dagboken, och vars recension sålunda av förklarliga skäl genomsyras av en långt driven moralisk upprördhet, menade exempelvis att *En dramatikers dagbok* helt saknar de litterära kvaliteter man kan möta hos en dagboksskrivande Olof Lagercrantz eller en Witold Gombrowicz.¹⁰ Det är i Noréns fall, konstaterar han kritiskt, frågan om ”bloggprosa, korta sms-meningar” som gör att texten endast ”någon gång lyfter och låter vackert”. Detta var en bedömning som *Expressens* Nils Schwartz delade.¹¹ Även om han i sin recension gör en poäng av att inte närmare gå in på vilka Norén lämnar ut eller vad

han skriver, vilket röjer en moraliserande hållning, var det i den estetiska gestaltningen han ansåg att *En dramatikers dagbok* misslyckades. Hade Norén bara stramat upp dagboken och reducerat den till en tredjedel hade den, menar Schwartz, blivit en ”magnifik bok”:

[D]e 3–400 sidor skarpa, såriga, inkännande och kloka formuleringar som går att stryka fram ur textmassorna skulle bli en märklig, mörkmelerad och magnifik bok. När Lars Norén är som bäst har han få övermän i Sverige, när han är som sämst låter han bara som ännu en röst i en jämnrå, pladdrande och självupptagen bloggsofär.

Mottagandet av *En dramatikers dagbok* utmärktes annars av att kritikerna försvarade Norén från de moraliska anklagelserna han utsatts för i förhandspubliciteten genom att framhålla honom som en författare med de konstnärliga medlen under kontroll.¹² En strategi var att, som Carl-Johan Malmberg i *Svenska Dagbladet*, uttryckligen understryka vad man såg som dagbokens estetiska kvaliteter. Efter att i förbifarten ha nämnt förhandsryktena om *En dramatikers dagbok*, samt något motvilligt medgivit att publiceringen av dagboken kanske inte är helt moraliskt renhårig, skriver Malmberg: ”Det väsentliga i ’En dramatikers dagbok’, det som skandaletiketten skymmer, är dess exakta, vackra och intelligenta gestaltning av ett medvetande, det som tillhör vår störste samtidsdramatiker”.¹³ Liksom i recensionen av *Myggor och tigrar* framkommer även här att det är författarens estetiska hållning till sitt material som Malmberg i etiskt hänseende ser som avgörande. Det är, konstaterar han, ”när [Norén] skriver med kyla och distans, obönhörligt som en skalpell, bortom alla lojaliteter, också dem till sig själv, som han är som bäst”. Av en liknande åsikt var *Sydsvenska Dagbladets* Eva Ström. Samtidigt som hon förminskade den etiska problematiken uppförstörde hon de estetiska kvaliteterna. Hon drog paralleller mellan *En dramatikers dagbok* och ”ett storslaget musikstycke som Bachs Matteuspassion”, och ansåg att dagboken ”trots sin dokumentära konstlöshet är bland det vackraste jag har läst”.¹⁴

Att ta fasta på och uppvärdera estetiken var också strategin bland det fåtal som gick till Lundgrens försvar i den utdragna debatt som följde på utgivningen av *Myggor och tigrar*. Lundgrens förläggare Magnus Bergh insisterade konsekvent på att det var *Myggor och tigrars* konstnärliga kvaliteter, och att det i första hand var frågan om en romangestaltning, som rättfärdigade dess utgivning.¹⁵ Och i den

enda debattartikel som gick på Berghs linje och på allvar försvarade utgivningen av *Myggor och tigrar* framhårdade författarna Christer Hermansson, Anneli Jordahl, Marie Peterson och Mats Söderlund att ”Maja Lundgren har skrivit en fullkomligt lysande roman som smälter samman form, innehåll och avsikt”.¹⁶

Av de mediala diskussionerna om *Myggor och tigrar* och *En dramatikers dagbok* framgår hur etiken genomgående estetiseras. Anses hantverket gott är också berättelsen etiskt försvarbar och omvänt. Så skulle man lite tillspetsat kunna formulera den moraliska logik som brett ut sig i 2000-talets kulturklimat. Samma logik utmärkte även diskussionen om *Den högsta kassen* och *Natta de mina*. Den präglade också de stora debatter om Per Gunnar Evanders självbiografiska roman *I min ungdom speglade jag mig ofta* (2005) och Alexander Ahndorils biografiska fiktion *Regissören* (2006), som föregick debatterna om *Myggor och tigrar* och *En dramatikers dagbok*. Det som väckte upprörda känslor i medierna var här den etiska problematiken rörande vad en författare egentligen får skriva om döda eller levande människor under den fiktiva täckmantel som *romanbeteckningen* utgör – en förolyckad dotter (Evander) samt filmregissören Ingmar Bergman (Ahndoril). ”[E]n moralisk gräns har passerats när författare ockuperar levande människors liv och tar sig rätten att snylta på deras konstnärskap och berömmelse”, skrev exempelvis Maria Bergom-Larsson i en kommentar till *Regissören*.¹⁷ En majoritet av kritikerna och debattörerna frikände tillika Evander och Ahndoril från att ha överskridit moralens gränser genom att anföra estetiska argument. Man ansåg att det i dessa böcker var frågan om skickligt genomförd romangestaltning och inte ren verklighetsavbildning.

Man skulle kunna se denna etikens estetisering, så som den kommit till uttryck i bedömningen av den nya fakta- och fiktionslitteraturen, som en typisk postmodern företeelse. Betraktad på detta sätt blir den ett pregnant uttryck för den upptagenhet vid yta och design, kort sagt vid det estetiska, som ansetts utmärkande för vår tid.¹⁸ Men upphöjandet av estetiken på etikens bekostnad är inte ett helt nytt fenomen när det gäller bedömningen av litteratur och konst. Som David Gedin framhåller i en kommentar till Lundgren- och Norén-debatterna har detta förhållningssätt sina rötter vid sekelskiftet 1900. Från att det etiska varit överordnat det estetiska som värderingskriterium, överordnades nu det estetiska det etiska: ”[N]är det estetiska värdet

fick försteget i och med sekelskiftet tvingades moralen att bjäbba efter".¹⁹

Det som de senaste årens debatter är uttryck för är snarast att etikens estetisering i värderingen av litteraturen förstärkts så kraftigt att den ter sig som ny. Som jag visat har den samtida medialiseringen av författaren inneburit att författaren investerar sin biografiska person i medierna och i texten på ett sätt som gjort att motsättningen mellan fakta och fiktion, privat och offentligt imploderat. I enlighet med den postmoderna stilfiguren framför andra, oxymoronen, utmärks det litterära fältet idag av berättelser som marknads- och saluförs i termer av *sanna lögner*. Detta har i sin tur fått konsekvenser för synen på både text och författare. På samma sätt som fakta och fiktion, sanning och lögn, blivit synonyma begrepp i den konstnärliga sfären, har etik och estetik blivit det bland recensenter och debattörer. Oavsett om de senare är negativt eller positivt inställda blir, eller kanske bättre, görs frågan om etik genomgående till ett spörsmål om form, stil och språk, mer än om innehåll. Den görs till en fråga om *hur* det som berättas är gjort – om språket är vackert, om gestaltningen hänger ihop, om berättelsen har utveckling, etcetera – mer än till en fråga om *vad* som berättas. Det som anses estetiskt högkvalitativt bedöms närmast per automatik som etiskt gott, medan det som anses vara i avsaknad av estetiska kvaliteter bedöms som etiskt förkastligt.

Summary

True Lies

Carina Rydberg, Stig Larsson and the Mediatization of the Author

In recent decades, the mass media have come to play an increasingly important role in society and culture. Media of every kind permeate not only our politics but our private lives as well. This development has had a great impact on the position of literature and the role of the author. To a much greater extent than in earlier times, the author now has to make him/herself visible both in the literature s/he writes and in an intimate, sometimes symbiotic relationship with the media.

The aim of this dissertation is to investigate the dynamic interplay between author, literature and mass media – here represented by newspapers, radio and television – that has manifested itself around the year 2000. In what ways do the media produce the image of the author? How does the author him/herself produce the image of a self through his/her writing and through participation in various media contexts? How do these images relate to one another, and what literary effects do they have on aesthetics and content? In what ways have critics and theorists reacted to this set of problems?

In this dissertation these issues are discussed in relation to two authors, Carina Rydberg and Stig Larsson. In Sweden, indeed throughout Scandinavia, they should be regarded as pioneers when it comes to the mediatization of the author in the so-called postmodern era. In the years around 2000 Rydberg and Larsson entered the media scene and in their literatures examined the border zone between life and text, fact and fiction, private and public. This became especially

apparent in Rydberg's work when she published *Den högsta kasten* [The Highest Caste, 1997] and *Djävulsformeln* [The Devil's Formula, 2000]; two of the most media-exposed books released in Sweden on the threshold to the new millennium. Larsson's exploration of this zone became apparent in close connection to the publishing of *Natta de mina* [Put Mine to Sleep, 1997], even if, as is shown in the dissertation, he has been occupied with these concerns since the beginning of the 1980s.

The dissertation consists of four chapters. Chapter one and three are case studies in which Rydberg and Larsson are analyzed in turn. Chapter two and four are of a more theoretical nature and are designed to illuminate and provide further perspectives on the results from the foregoing chapters.

The first chapter, "The Mediatization of an Author – Carina Rydberg", opens with a discussion of the enormous media interest surrounding the publishing of *Den högsta kasten* when it was released in the spring of 1997. This interest was so great that it almost became an integral part of the literary text: a dimension whose influence more or less trapped the contemporary reader. The chapter continues by analyzing the way Rydberg entered the public arena and presented an image of herself with *Den högsta kasten*, marketed as it was as openly autobiographical. The starting point for this discussion is the autobiographical authorization established through the book's cover and through Rydberg's declarations in interviews and self-written articles. This does not, however, imply that *Den högsta kasten* is to be understood simply as a transcription of life. On the contrary, the discussion demonstrates how Rydberg in the text continually challenges the border between fact and fiction, private and public. The first section of the chapter concludes with an investigation of how the media reacted to all this, focusing especially on the month-long debate that erupted immediately after *Den högsta kasten's* official release date, and which concerned the moral question of how much is decent and acceptable to write about other people.

The second section of the first chapter deals with *Djävulsformeln*, which genre-wise differs from *Den högsta kasten* by being explicitly labelled as a novel. Although appearing three years later, *Djävulsformeln* was surrounded with nearly as much media attention as *Den högsta kasten*. This time, Rydberg herself took a more distant posi-

tion vis-à-vis the media. Besides presenting how this more controlled media performance came about, the analysis of *Djävulsformeln* aims to expose how the play at the border between fact and fiction, private and public, begun in *Den högsta kasten*, was driven one step further. Whereas *Den högsta kasten* dwells on the problem of transcribing lived reality to text, *Djävulsformeln* largely deals with the opposite problem: how the written word becomes reality. The discussion of *Djävulsformeln* also investigates how Rydberg in this book for the first time contested the story of her life that had been established in the media in the spring of 1997 and had followed her ever since. Thus, *Djävulsformeln* clearly illustrates how conflictive the relationship between the author, the literature and the mass media can be in today's media society.

In the second chapter, "On the Border of Fact and Fiction", the new kind of literature that *Den högsta kasten* and *Djävulsformeln* represent is discussed from a theoretical point of view. These texts are seen in the light of the literary development concerning the relationship between fact and fiction that has taken place during the period from about 1965 to the present. It is shown that, contrary to the conclusions readily drawn from the media debate, *Den högsta kasten* and *Djävulsformeln* should not simply be regarded as a return to the confessional literature of the 1970s. Rather, they should be viewed as part of an ever-increasing hunger for reality that has been displayed in the 1990s and the beginning of the 21st century, in literature, film, art and media. Among other things, this hunger for reality, and the mixing of fact and fiction that has been formulated as an answer to it, have resulted in a reconsideration of the terms *realism* and *autobiography*, particularly stressing performative dimensions.

On the basis of this broader contextualization, the chapter continues with a critical study of the theoretical discussion launched in the wake of this new hybrid literature. The theories of *auto fiction*, *the double contract*, *faction*, *self-fashioning* and *performative biografism*, all of which relate to Philippe Lejeune's 1970s construct "the autobiographical pact", are examined in detail and related to the previous case study of Rydberg.

The theoretical discussion in chapter two also functions as a bridge to the third chapter, "A Media Chameleon – Stig Larsson". In May 1997, only two months after the release of *Den högsta kasten*, Larsson

published *Natta de mina*. From his first novel *Autisterna* [The Autistic, 1979] until the appearance of this collection of texts, Larsson had unequivocally maintained his inability to write in an autobiographical manner. However now, in connection with the publishing of *Natta de mina*, Larsson explicitly asserted that he would give a truthful account of his life. The third chapter, although focusing *Natta de mina* as its main object of literary analysis, begins by investigating how a biographical legend of Larsson was constructed in the media during the 1980s and 1990s. Subsequently the discussion concerns how Larsson in texts which are defined as fictional – such as *Komedin I* [The Comedy I, 1989] and “Värdet” [“The Worth”] from the poetry collection *Matar* [Feeds, 1995] – plays with and adds to his biographical legend in ways that blur the boundaries between fact and fiction, private and public, life and text. In *Natta de mina*, which is examined at the end of the chapter, this play is shown to be driven even further, but now in an autobiographical setting defined by Larsson. Besides focusing the above-mentioned texts themselves, the analysis considers how they have been received; with special attention paid to Larsson’s constant problematization of the relationship between his media image, his textual self and his private self.

In much the same way as in the first chapter, the case study of Larsson is intended to illustrate how the thin line between fact and fiction, private and public, is challenged in a literary context and by the author’s media appearances on the one hand, and to scrutinize its consequences on the other. Methodologically, however, the case studies of Rydberg and Larsson diverge. In the former my way of working is inductive in the sense that the discussion is not anchored in a theoretical framework a priori. In the latter the method is more deductive, that is, the analysis takes the theoretical discussion of the second chapter as its starting point, and in so doing tests the theoretical findings on an empirical example.

In the fourth chapter, “Playing the Biographical Card”, observations from the previous chapters are brought together. The case studies are placed side by side, at the same time as they are confronted with the theory introduced in the second chapter and advanced in the third. The questions addressed are: What are the consequences of the mediatization of Rydberg and Larsson on their authorships? What does it mean to play the biographical card in a media climate in which

the categories of fact and fiction, private and public are dismantled?

At first glance it could seem as if Rydberg and Larsson in these regards are each other's equals. By exposing themselves in the media and in their literature they both in varying ways submit to the law of visibility that to such a large extent characterizes today's media society. The chapter shows, however, that they could not be said to work on the same terms. Larsson and Rydberg differ in their abilities to control their own visibility. While Larsson, for instance, moves quite freely between the private and public, Rydberg is thus far confined to the private section of the media scene. In short, the issues of gender and cultural position affect mediatization and lead to different outcomes. Gender imbalance in fact permeates much more than mediatization. It is also, the chapter demonstrates, inherent in the very theories that I have used to understand it.

The dissertation ends with an epilogue concerned with the ways Swedish authors in the beginning of the 21st century are ever more frequently abandoning the purely fictional genres in order to investigate the unstable relationship between fact and fiction. Using Maja Lundgren's *Myggor och tigrar* [Mosquitoes and Tigers, 2007] and Lars Norén's *En dramatikers dagbok* [Diary of a Playwright, 2008] as examples, the epilogue discusses how these books were treated in the media debate surrounding them. More specifically it shows how the media, echoing their earlier treatment of *Den högsta kasten*, transformed pre-publication ethical concerns into post-release questions of form and style. If the language was considered beautiful, the literary form coherent, the story in possession of development, then the ethical dimension was judged less important. Consequently, the categories of ethics and aesthetics are added to those of fact and fiction, private and public in the investigation of literary development presented in the epilogue.

Noter

INLEDNING

- 1 Göran Rosenberg, "Journalisten och mediehändelsen. Journalistiken instängd i sin egen spegelvärld", *Ord & Bild* 2000:4–5, s. 34.
- 2 Se Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* [diss.], Stockholm: Atlantis 2008.
- 3 Ulf Olsson, "Litteraturens nya ordningar. Författarfunktion, skrivarskola och identitetspolitik", i *Inväändningar. Kritiska artiklar*, Stockholm/Stehag: Symposion 2007, s. 251.
- 4 Carina Rydberg, *Den högsta kasten*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1997; Carina Rydberg, *Djävulsformeln*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2000; samt Stig Larsson, *Natta de mina*, Stockholm: Bonnier Alba 1997. När jag i mina analyser refererar till dessa verk gör jag det med sidhänvisningar direkt i brödtexten.
- 5 De längre sammanhållna studier som finns publicerade är Anders Öhmans 10-sidiga analys i avslutningen av *Apologier. En linje i den svenska romanen från August Strindberg till Agnes von Krusenstjerna*, Stockholm/Stehag: Symposion 2001, s. 197–207, där han diskuterar *Den högsta kasten* som en slutpunkt i den apologetiska tradition som han i studien i övrigt kartlägger, samt min uppsats "Fenomenet Carina Rydberg på fältet och som text. Om *Den högsta kasten*", *Samlaren* (123), Uppsala 2002. Den senare uppsatsen bör betraktas som mitt första försök att närma mig den problematik rörande medialiseringen av den samtida författaren som jag avser att undersöka i denna avhandling.
- 6 Tomas Löfström, "Resa utan illusioner", *Sydsvenska Dagbladet* 2/9 1987.
- 7 Stefan Jonsson, "Skarpsynt men lat", *Dagens Nyheter* 24/1 1989.
- 8 Johan Werkmäster, "En andes längtan efter svar", *Göteborgs-Posten* 18/8 1990.
- 9 Erik Wallrup, "Gotisk skräck runt hörnet", *Sydsvenska Dagbladet* 7/10 1994.
- 10 Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996, s. 651. Peter Luthersson, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", i *Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999, s. 621.
- 11 Cristine Sarimo, "De tömda berättelserna blir till på nytt. 1980-talets svenska prosa", i *På jorden. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 1960–1990. Band 4*, Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.), Höganäs: Bra Böcker 1997, s. 525f.

- 12 Angående synen på Rydberg som epigon till Larsson, jfr. Anna Forssberg Malm, *Kollisioner. Aksel Sandemose som outcast och monument* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 1998, s. 340f, not 46.
- 13 Bernt Olsson och Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, 4:e uppl., Stockholm: Norstedts förlag 1995, s. 568.
- 14 Olsson och Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, s. 575.
- 15 Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, s. 650.
- 16 Se Tomas Forser och Per Arne Tjäder, "Från hovteater till arbetarspel – 1900-talets teater", i *Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999, s. 540, samt Lutherström, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", s. 613–617.

I. EN FÖRFATTARES MEDIALISERING – CARINA RYDBERG

- 1 Carina Rydberg, "Jag tar i hårdare nu, jag flyttar", *Dagens Nyheter* 5/9 1996.
- 2 Carina Rydberg, "Berättelsen om soffan som försvann", *Dagens Nyheter* 14/10 1996.
- 3 Carina Rydberg, "Sex på ett annat plan", *Dagens Nyheter* 3/12 1996.
- 4 *Svensk Bokhandel* 1997:1, s. 185.
- 5 Att Bonniers försökte möta upp det på förhand uppkomna medicintresset genom att släppa ut *Den högsta kasten* på bokmarknaden före utsatt utgivningsdag framkommer i en artikel i *Aftonbladet* i mitten av februari. Se Jan Helin, "Bonniers tvekade om Carina Rydbergs nya bok", *Aftonbladet* 14/2 1997.
- 6 Enligt pressforskaren Per Rydén etablerades bruket av förstadaysrecensioner på 1950-talet. Se Per Rydén, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund: Avd. för pressforskning, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet 1987, s. 364.
- 7 Se Tomas Forser, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gräbo: Anthropos 2002, s. 9.
- 8 Forser, *Kritik av kritiken*, s. 150.
- 9 Jan Helin, "– Min bok är en våldsam hämnd", *Aftonbladet* 14/2 1997.
- 10 Helin, "Bonniers tvekade om Carina Rydbergs nya bok".
- 11 Cecilia Hagen, "Hon är tjejen bakom vårens stora bokskandal", *Expressen* 15/2 1997.
- 12 Zac O'Yeah [pseudonym för Sakari Nuottimäki], "Att lägga sig själv i potten", *Göteborgs-Posten* 20/2 1997.
- 13 I Sverige är Ing-Marie Eriksson den enda skönlitterära författare som dömts för att i romanform lämnat ärekränkande uppgifter. Bakgrunden var att medlemmarna i en familj i Erikssons hemtrakt identifierade titelpersonen Märit, som i boken porträtteras som en ung, gravt efterbliven kvinna, som deras halvsyster. Märits nedlåtande skildring i boken av sin moder, Augusta, som familjemedlemmarna ansåg vara modellerad efter deras avlidna mor Amanda, fick dem att stämma Eriksson "för grovt förtal av avliden och av dem själva." Den 3 april 1967 dömdes Eriksson av Stockholms Tingsrätt som skyldig att tillsammans med förlaget betala 22 000 kronor i skadestånd till de målsä-

- gande. Domen överklagades till Svea Hovrätt, men även där fälldes Eriksson för förtal. Det sedan tidigare utdömda skadeståndsbeloppet sänktes emellertid då "hovrätten inte ansåg att förtal av avliden kunde ligga till grund för skadeståndsskyldigheter mot efterlevande." Rolf Yrlid, *Litteraturens villkor*, 3:e uppl., Lund: Studentlitteratur 1994, s. 13f. Se även Thomas von Vegesack, *Iakttagelser vid gränsen. När skönlitteraturen möter sina vedersakare*, Stockholm: Natur och Kultur 2001, och kapitlet "Fallet Märit", s. 173–190.
- 14 Anna Knutsson, "– Varför ska jag hitta på när livet finns?", *Ny Litteratur* 1997:1.
- 15 Knutsson, "– Varför ska jag hitta på när livet finns?", s. 4.
- 16 Knutsson, "– Varför ska jag hitta på när livet finns?", s. 5.
- 17 Per Svensson, "Hämnden är min", *Månadsjournalen* 1997:3.
- 18 Svensson, "Hämnden är min", s. 27.
- 19 Svensson, "Hämnden är min", s. 28.
- 20 MarieLouise Samuelsson, "Författare med makt och lust att hämnas. Tjuvnypp, revansch och hämnd i litteraturen", *Svenska Dagbladet* 27/2 1997.
- 21 Harry Amster, "Kärlek. Någoting gör att jag förstår att en del män backar", *Svenska Dagbladet* 28/2 1997.
- 22 Anneli Jordahl, "Här är mitt liv!", *Dagens Nyheter* 2/3 1997.
- 23 Monica Gunne, "Du ska inte jävlas med mig – det låter bra", *Aftonbladet* 5/3 1997.
- 24 Britt Edwall, "Mannens känslomässiga lättja", *Dagens Nyheter* 8/3 1997.
- 25 Magdalena Nordenson, "Med boken som vapen. Carina Rydbergs hämnd på livet", *Hallandsposten* 11/3 1997.
- 26 Carina Rydberg, "Har de andra rätt? Har jag i själva verket blivit galen?", *Aftonbladet* 12/3 1997.
- 27 Märk väl att jag här skriver *en* slutpunkt och inte *sin* slutpunkt, eftersom installationen fortsatte att utarbetas i intervjuer och dylikt även efter den officiella utgivningsdagen.
- 28 Joan Rivière, "Kvinnlighet som maskerad" (1927), i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.), övers. Jurgen Reeder, Stockholm: Raster förlag 2001.
- 29 Per Stounbjerg ser i sin avhandling om August Strindberg utanförskapet och utstöttheten som den självbiografiska textens och till och med vår kulturs urscen. Se Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa* [diss.], Århus: Aarhus Universitetsforlag 2005, s. 81.
- 30 Sandra M. Gilbert och Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press 1979.
- 31 Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca och London: Cornell University Press 1994. Se särskilt kapitlet "Policing Truth", s. 106–130.
- 32 Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago: The University of Chicago Press 1997, s. 12.
- 33 För en diskussion om paratextbegreppet, se Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1987), övers. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

- 34 Maria Jönsson, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap* [diss.], Umeå: h:ström – Text & Kultur 2006, s. 79.
- 35 Jönsson, *Som en byracka*, s. 79.
- 36 För en diskussion om den självbiografiska textens dialogicitet, se Eva Hættner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund: Lund University Press 1996, s. 44.
- 37 Jönsson, *Som en byracka*, s. 8ff.
- 38 För en diskussion om den negativa värderingen av den kvinnliga bekännelse-litteraturen under 1970-talet, se Cristine Sarrimo, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* [diss.], Stockholm/ Stehag: Symposition 2000, s. 83–94.
- 39 Jag använder således begreppet ”metafiktiv” i förlängningen av Patricia Waugh’s definition i *Metafiction. The Theory of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge 1984, s. 2: ”Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”
- 40 För Genettes definition av den autodiegetiska berättaren, se Gérard Genette, *Narrative Discourse* (1972), övers. Jane E. Levin, Oxford: Basil Blackwell 1980, s. 245.
- 41 Andra exempel är: ”Om jag berättar min historia, så berättar du din” (s. 71); ”Det här är första gången jag märker att Petra vill lära känna mig. Hon berättar om sitt liv, sina kärlekshistorier, *det här är mellan dig och mig bara mellan oss*, och jag försäkrar att jag inte tänker föra något vidare och undrar samtidigt hur det kommer sig att hon vill att jag ska veta allt detta.” (s. 179); ”Han [Rolf] har fortfarande den där blicken jag inte tycker om och nu berättar han en hemlighet för mig, något han vill att bara jag ska veta, något jag inte vill veta.” (s. 266); ”Vi [Rydberg, Petra och Abbe] talar om oss själva nu, om kärlek, och han berättar saker om sig själv jag inte visste.” (s. 364); ”Harry berättar fler historier om sig själv, historier som får mig att förstå honom bättre och undra hur det kommer sig att han fortfarande är vid liv.” (s. 372)
- 42 Jfr. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1984, och särskilt kapitlet ”Narrative Desire”, s. 37–61.
- 43 Genette, *Narrative Discourse*, s. 172.
- 44 Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm: Norstedts förlag 2001, s. 137.
- 45 Jfr. Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 142.
- 46 Anthony Giddens, *Modernitet och självidentitet. Självet och sambället i den sen-moderna epoken* (1991), övers. Sten Andersson, Göteborg: Daidalos 1997, s. 69.
- 47 Min karakteristik av det samtida, kulturella rum som jag menar att *Den högsta kasten* skriver in sig i är influerad av Anne Jerslevs beskrivning av det känslkontrakt (”emotionelle kontrakt”) som hon framhåller att 1990- och 2000-talets våg av reality-tv ofta upprättar med sin tittare för att därigenom framkalla en mer äkta upplevelse av verklighet. Se Anne Jerslev, *Vi ses på tv. Medier og intimitet*, Köpenhamn: Gyldendal 2004, s. 31f. Liknande resonemang som de Jerslev för här återfinns i Minna Aslama och Mervi Panttis artikel ”Talking

- Alone. Reality TV, Emotions and Authenticity”, *European Journal of Cultural Studies* 2006:2, samt i Anita Biressis och Heather Nunns *Reality TV. Realism and Revelation*, London: Wallflower Press 2005, s. 103.
- 48 Brooks, *Reading for the Plot*, s. 52.
- 49 Gilmore, *Autobiographics*, s. 61, 107, et passim.
- 50 Jesús Alcalá, ”Carina Rydbergs förlorade heder”, *Dagens Nyheter* 15/3 1997.
- 51 Lars Viklund, ”En olycka för tryckfriheten”, *Dagens Nyheter* 24/3 1997.
- 52 Eva X. Moberg, ”Carina Rydbergs besinningslösa mod”, *Aftonbladet* 18/3 1997.
- 53 Birgit Munkhammar, ”Har man rätt att skriva sitt liv?”, *Dagens Nyheter* 19/3 1997.
- 54 Jesús Alcalá, ”Villrådighet när det passar”, *Dagens Nyheter* 22/3 1997.
- 55 Birgit Munkhammar, ”Manlig moral begränsar dikten”, *Dagens Nyheter* 22/3 1997.
- 56 Anneli Jordahl, ”Sällan skädad mediehandling”, *Dagens Nyheter* 23/3 1997.
- 57 Även den tv-debatt som sändes i programmet *Svart eller vitt* i TV4, den 20 mars, strukturerades som en rättegång med en stark köns polarisering. *Moderna Tiders* redaktör, Jan Söderkvist, fick med argument som att Rydberg och förlaget medvetet utnyttjat sin kunskap om medierna i marknadsföringen av boken som ”skvaller”, stå som representant för kritiken; författaren Unni Drougge fick, å andra sidan, i huvudsak försvara Rydberg.
- 58 Åsa Beckman, ”Fingerade namn sämre”, *Dagens Nyheter* 29/3 1997.
- 59 Åsa Moberg, ”Carina bryter mot alla regler”, *Aftonbladet* 26/3 1997.
- 60 Beckman, ”Fingerade namn sämre”.
- 61 Per Svensson, ”Rydbergsfejden”, *Expressen* 27/3 1997.
- 62 Anders Ehnmark, ”Inte riktigt uppriktigt”, *Expressen* 5/4 1997.
- 63 Se Forser, *Kritik av kritiken*, kapitlet ”Tabloidiseringen av det litterära samtalet”, s. 137–176.
- 64 Hans Isaksson, ”Uråldriga arketyper. Bonniers försvarar utgivningen av Carina Rydbergs roman”, *Dagens Nyheter* 26/3 1997.
- 65 Birgit Munkhammar, ”Stäng inte litteraturen”, *Dagens Nyheter* 2/4 1997.
- 66 Yrsa Stenius, ”Får en författare vara en skitstövel?”, *Aftonbladet* 1/4 1997.
- 67 Monroe C. Beardsley och William K. Wimsatt, ”Det intentionala felslutet” (1954), i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, 2:a uppl., Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), övers. Jeanette Ernt, Lund: Studentlitteratur 1993.
- 68 Britta Svensson, ”Kliv in i böckernas hemliga värld”, *Expressen* 11/4 1997.
- 69 Håkan Alexandersson, ”Att vara vara i vår tid”, *Göteborgs-Posten* 4/4 1997.
- 70 Jesús Alcalá, ”Vilka författare har total immunitet?”, *Dagens Nyheter* 15/4 1997.
- 71 Mellan den 26 februari och den 14 mars, *Den högsta kastens* officiella utgivningsdag, publicerades totalt 17 recensioner: Crister Enander, ”Ett naket, bulande hjärta”, *Kvällsposten* 26/2 1997; Åsa Beckman, ”Bortvald som kvinna”, *Dagens Nyheter* 1/3 1997; Pia Bergström-Edwards, ”Precis sann”, *Aftonbladet* 6/3 1997; Curt Bladh, ”En roman så usel att den inte ens lyckas bli pekoral”, *Sundsvalls Tidning* 9/3 1997; Daniel Sandström, ”Kärleken som svek. Carina Rydbergs helvete bereder läsaren nöje”, *Smålandsposten* 10/3 1997; Måna Berger,

- "Beundransvärd hänsynslöshet", *Nerikes Allebanda* 11/3 1997; Björn Widegren, "Visst ska man skriva så!", *Gefle Dagblad* 14/3 1997; Lennart Bromander, "En misslyckad romans", *Arbetet* 14/3 1997; Sten Jacobsson, "Författande i full frihet", *Hallandsposten* 14/3 1997; Maria Schottenius, "Flickan som trampade på broder", *Expressen* 14/3 1997; Ingrid Bosseldal, "Längtan efter att bli sedd", *Helsingborgs Dagblad* 14/3 1997; Lars Hagström, "Inget för skandaljägare", *Borås Tidning* 14/3 1997; Eva Ström, "En sorg för stor att rymmas i en bok", *Svenska Dagbladet* 14/3 1997; Stina Nylén, "Alltså hämnd – och ändå inte", *Göteborgs-Tidningen* 14/3 1997; Jonas Thente, "En modig roman", *Göteborgs-Posten* 14/3 1997. I det recensionsmaterial jag studerar finns även två recensioner publicerade i tv och radio: Lena Birgersdotter i *Rapport Morgon*, TV2, 3/3 1997, och Sigrid Combüchen i *Kulturnytt*, Pt, 14/3 1997.
- 72 Samuelsson, "Författare med makt och lust att hämnas".
- 73 Hättner Aurelius, *Inför lagen*.
- 74 Se ex.vis Beckman, "Bortvald som kvinna"; Berger, "Beundransvärd hänsynslöshet"; Bromander, "En misslyckad romans" och Combüchen, *Kulturnytt*.
- 75 Thente, "En modig roman".
- 76 De första två formuleringarna återfinns i Enanders recension "Ett naket, bul-tande hjärta", den sista i Sandströms "Kärleken som svek".
- 77 Hagström, "Inget för skandaljägare". Se även Bladh, "En roman så usel att den inte ens lyckas bli pekoral".
- 78 Widegren, "Visst ska man skriva så!".
- 79 Bromander, "En misslyckad romans".
- 80 Beckman, "Bortvald som kvinna".
- 81 Schottenius, "Flickan som trampade på broder". Åter andra betonade på olika sätt hur Rydberg i *Den högsta kasten* fikcionaliserar livet. Se Widegren, "Visst ska man skriva så!"; Combüchen, *Kulturnytt* och Bosseldal, "Längtan efter att bli sedd".
- 82 Eva Ström, "En sorg för stor att rymmas i en bok". Självbiografiforskaren James Olney har beskrivit utvecklingen av den självbiografiska forskningen utifrån engelskans *autobiography* och dess tre ordled *auto-bio-graphy*. Först var man intresserad, menar Olney, av livet (*bios*), därefter av jaget (*auto*), och slutligen, med poststrukturalismen, av strategier för att skriva och framställa jaget (*graphy*). Se James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment. A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", i *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, James Olney (red.), Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1980, s. 19ff.
- 83 Ström, "En sorg för stor för att rymmas i en bok".
- 84 Den som inom poststrukturalistisk teori mest uttryckligen betonat denna omkastning av liv och skrift är Paul de Man i den berömda uppsatsen "Auto-biography as De-Facement", vilken jag återkommer till längre fram.
- 85 Anja Edvardsson, "Författarnas kärlekskrig. Carina Rydberg slår tillbaka mot Ernst Billgren i ny bok", *Expressen* 20/9 2000.
- 86 Här är det också på sin plats att nämna att utgivningen föranledde en tv-diskussion veckan före utgivningsdagen, i kulturprogrammet *Kritikerna*, TV2, 23/10 2000.

- 87 Christina Vallgren, "Man gör inte som Carina Rydberg", *Aftonbladet* 13/10 2000.
- 88 [Osigen. ledare], "Hon gör rätt", *Expressen* 20/10 2000.
- 89 Se ex.vis Ingalill Mosanders artikel "Carina Rydbergs nya skandalbok", *Aftonbladet* 12/10 2000. Se även Vallgren, "Man gör inte som Carina Rydberg".
- 90 Se Cecilia Hagen, "Huka er gubbar, nu laddar hon om!", *Expressen* 19/10 2000.
- 91 Gunilla Eldh, "Till botten med Rydberg", *Dagens Nyheter* 21/10 2000.
- 92 Eva-Lotta Hultén, "Besatt – rakt av", *Västerbottens-Kuriren*, 24/10 2000,
- 93 Se Erika Josefsson, "Hon blev mästarinna i självutlämnande, hon gjorde litteratur av sitt liv", *Borås Tidning* 20/10 2000.
- 94 Carl Otto Werkelid, "Carina Rydberg ämnar minnas vad livet är", *Svenska Dagbladet* 22/10 2000.
- 95 [Reklamannonser], *Dagens Nyheter* 27/10 2000.
- 96 Carina Rydberg, "Att bli allmän egendom", *Dagens Nyheter* 30/11 1997.
- 97 Med andra ord utgör "den litterära texten" i fallet *Djävulsformeln*, som Nils Olsson skriver, "bara [...] en del av verket (förvisso en mycket stor och viktigt del)." *Djävulsformeln*, poängterar Olsson vidare i en fotnot, "inbegriper ett diskursivt rum grundlagt av [*Den högsta kasten*] och verkar delvis genom att de händelser boken *redogör för* ingår i en iscensättning av det sammanhang boken *ingår i*." Se Nils Olsson, "Litteratur och teatralitet", *Artes* 2001:1, s. 55, samt not 10.
- 98 Genette, *Narrative Discourse*, s. 67. Se också Petter Aaslestad, *Narratologi. En införing i använt förtelleori*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 1999, s. 50, där han likt Genette inskärper att ett proleptiskt berättande är ovanligt i romantraditionen på grund av dess spänningsupplösande karaktär: "At det jevnt over finnes mindre hyppig bruk av prolepsen enn av analepsen, har blant annet blitt forklart med at romantradisjonen er optatt av å skape spenning. Hændelsene må ikke foregripes i for sterk grad."
- 99 För en diskussion om självbiografin ur ett traditionalistiskt perspektiv, se Johnny Kondrup, "Självbiografin. En traditionalistisk genrebeskrivning", i *Självbiografi, kultur och liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Christoffer Tigerstedt m.fl. (red.), Stockholm/Stehag: Symposium 1992. Se särskilt s. 47f. angående det retrospektiva perspektivet.
- 100 Jag kommer att återkomma mer detaljerat till mottagandet efter analysen av *Djävulsformeln*.
- 101 Se ex.vis Inger Nordahl, "Carina Rydberg, hårdkokt. Har alltid varit författare men inget är självbiografi", *Nerikes Allehanda* 2/11 1990. Som vi sett betonade Rydberg också i de intervjuer hon gav i samband med utgivningen av *Den högsta kasten* bestämt att hon aldrig skrivit självbiografiskt förut.
- 102 Roland Barthes artikel där han diskuterar vad han kallar "verklighetseffekten" finns bland annat publicerad under titeln "The Reality Effect", i *The Rustle of Language*, övers. Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell 1986.
- 103 För en diskussion om Alcalá-affären, dess bakgrund och efterspel, se Anita Janker, *Kartan och verkligheten. Om Alcalá-affären, dess påståenden, lögner, svek och följder*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2002.

- 104 Sigrd Combüchen, "Ett da capo som ekar tomt", *Svenska Dagbladet* 27/10 2000. Lennart Bromander, "Carina om Carina. Djävulsformeln svävar mellan fakta och fiktion", *Arbetarbladet* 27/10 2000.
- 105 Måna Berger, "Trött upprepning som pekar framåt", *Nerikes Allehanda* 27/10 2000.
- 106 Håkan Östlundh, "Tragiskt, vackert, patetiskt", *Kvällsposten* 27/10 2000.
- 107 Begreppet "förväntningshorisont" är lånat av receptionsteoretikern Hans Robert Jauss, utifrån den diskussion han för i uppsatsen "Teori om medeltidens genrer och litteratur" (1968), i *Genreteori*, Eva Hættner Aurelius och Thomas Götselius (red.), övers. Tommy Andersson, Lund: Studentlitteratur 1997. Man kan "inte tänka sig något litterärt verk som befinner sig i ett informationsvakuum och som inte är hänvisat till en särskild förståelsesituation", skriver Jauss bland annat i denna text (s. 48). Det är i en liknande, snävare betydelse gällande en författares verk i förhållande till ett tidigare som jag använder mig av begreppet förväntningshorisont här.
- 108 Sten Jacobsson, "Mellan fiktion och verklighet", *Hallandsposten* 27/10 2000.
- 109 Se ex.vis Stig Hansén, "Rydberg står och stampar", *Helsingborgs Dagblad* 27/10 2000.
- 110 Se ex.vis Merete Mazzarella, "En mycket självbelåten dagbok", *Sydsvenska Dagbladet* 27/10 2000.
- 111 Ann-Marie Ljungberg, "På gränsen till det outhärdliga", *Göteborgs-Tidningen* 27/10 2000.
- 112 Ingrid P. Bosseldal, "Det här är en roman, inget annat", *Göteborgs-Posten* 27/10 2000.
- 113 Bromander, "Carina om Carina".
- 114 Jfr. Kari Andén-Papadopoulos, *Dold kamera. I sanningens tjänst?*, Stockholm: Sellin & Partner i samarbete med Institutet för mediestudier 2003, s. 103.
- 115 Förutom de exempel som tas upp nedan kopplas Rydberg och hennes böcker ihop med dokusåpattrenden i radioprogrammet *God Morgon, Världen!*, Pr, 29/10 2000.
- 116 [Osigh. ledare], "Hon gör rätt".
- 117 Petter Karlsson, "Livet är jävligt kul". Ryktet om Carina Rydbergs ångest är betydligt överdrivet", *Expressen* 5/11 2000.
- 118 Annelie Bränström Öhman, "Dokusåpans drottning", *Västerbottens-Kuriren* 27/10 2000.
- 119 Ytterligare ett exempel på samma företeelse att överdriva mediepubliciteten i fallet *Djävulsformeln*, samt Rydbergs roll i densamma, återfinns i Annina Rabes recension: "[M]edierna hänger mangrant på, föga förvånande och mycket tidstypiskt. Långt innan Carina Rydbergs roman nått bokhandelsdiskarna finns hennes ansikte i varje tidning. Alla är Carina med Carina – i alla fall alla som bor i Stockholm och på något sätt ingår i media- eller kulturlivet. Artikel på artikel rotar i hennes hämndlystnad, i hennes brist på kärlek och hennes längtan efter tillhörighet. Personen Carina Rydberg dominerar så totalt att vi lätt glömmar att det är ett författarskap det handlar om. Så skall en bok lanseras år 2000, och naturligtvis är det ett spel som Carina Rydberg i högsta grad själv är med att skapa. Det är cyniskt på ett sätt som tätt flätas

- samman med bokens innehåll. Det är som romanens tema fortsätter utanför pärnarna". Annina Rabe, "Fiktionens gränser", *Allt om Böcker* 2000:4, s. 52.
- 120 Henriette Zorn, "Inkast. Sverige är en ankdamn", *Dagens Nyheter* 30/10 2000. För Ulrika Knutsons intervju med Rydberg, se Ulrika Knutson, "Med djävulen i båten", *Månadsjournalen* 2000:11.
- 121 Petter Karlsson, "'Livet är jävligt kul'".
- 122 Petter Karlsson, "'Livet är jävligt kul'".

2. PÅ GRÄNSEN MELLAN FAKTA OCH FIKTION

- 1 Peter Luthersson, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", s. 613.
- 2 Där ingen annan källhänvisning ges utgår jag i min exposé över perioden 1965 fram till c:a 1990 från *Den svenska litteraturen. 3, Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999.
- 3 Lena Malmberg, "Att skriva sig fri. Bekännelseromanen som 1970-talets nya genre", i *På jorden. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 1960–1990. Band 4*, Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.), Höganäs: Bra Böcker 1997, s. 173.
- 4 Torsten Rönnerstrand, "'Verklighet – språk – litteratur'. Om en topos i 80-talets litteraturkritik", i *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*, Anders Pettersson, Torsten Pettersson och Anders Tyrberg (red.), Umeå: Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk, Umeå universitet 1999, s. 93.
- 5 Lisbeth Larsson, "I förtröstan på berättelsen. Tre kvinnor som skrev sina liv", *Bonniers Litterära Magasin* 1994:2, s. 28.
- 6 Luthersson, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", s. 613.
- 7 Rönnerstrand, "'Verklighet – språk – litteratur'", s. 104.
- 8 Jfr. Olsson och Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, s. 566, där 1980-talet framhålls som en tid då litteraturen "företrädesvis beträdde fantasins mytiska, mystiska, magiska, individualistiska och av religiösa och existentiella frågor och konstnärlig skaparglädje snitslade berättarstigar".
- 9 Nina Burton, *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1988, s. 220.
- 10 Burton, *Den hundrade poeten*, s. 220.
- 11 Magnus Brohult, "Maktskifte i litteraturen", *Svenska Dagbladet* 19/5 1989.
- 12 Se ex.vis Lars Hagström, "Systemskifte i litteraturen", *Borås Tidning* 18/10 1992.
- 13 Torsten Rönnerstrand, "Referenten är död. Leve referenten!", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2000:3–4.
- 14 Göran Greider, "Ny realism i sikte", *Aftonbladet/Kultur* 1993:10.
- 15 Hagström, "Systemskifte i litteraturen".
- 16 Anders Mortensen, "Hur blåser litteraturens vindar?", *Sydsvenska Dagbladet* 10/3 1994.
- 17 Immi Lundin, "Overklig verklighet", *Sydsvenska Dagbladet* 24/3 1994.

- 18 För en diskussion om den svenska bekännelse­litteraturen, se Malmberg, "Att skriva sig fri", samt Sarrimo, *När det personliga blev politiskt*.
- 19 Cristine Sarrimo, "Samtida bekännelse­tvång", i *Litteraturens ställning*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1997, s. 29ff.
- 20 Madeleine Grive, "Romanen som massmedia", *gotal* 1997:2, s. 2.
- 21 Grive, "Romanen som massmedia", s. 3.
- 22 Andra som i likhet med Grive iakttog men bestämt markerade avstånd från vad man ansåg vara en utbredd, oproblematiserande verklighetstillvändhet i samtids­litteraturen var ex.vis Jonas Thente i artiklarna "Fulla nyckelknipor skramlar mest", *gotal* 1997:2, och "http://www.framtidens.roman.se/?", *gotal* 1998:1, och Björn Gunnarsson i artikeln "Nittio­talet som schablon och ödes­drama", *Bonniers Litterära Magasin* 1996:5.
- Även Gabriella Håkansson, som är den som Götselius i sin artikel företrädesvis polemiserar mot, intog en kritisk hållning till den samtida verklighets­skildringen. Gabriella Håkansson, "Upproret som aldrig blev av", *Sydsvenska Dagbladet* 20/9 1997.
- 23 Thomas Götselius, "Nu strippar litteraturen", *Dagens Nyheter* 10/5 1998.
- 24 Mette Sandbye, *Mindesmärker. Tid og erindring i fotografiet*, Köpenhamn: Forlaget Politisk Revy 2001, s. 117.
- 25 Britta Timm Knudsen och Bodil Marie Thomsen, "Indledning", i *Virkeligheds­hunger. Nyrealismen i visuel optik*, Britta Timm Knudsen och Bodil Marie Thomsen (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2002, s. 10. Denna utveckling understryks även i *Virkelighedshungers* syskonantologi *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme* (2003). Se Karin Petersen och Mette Sandbye, "Indledning", i *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, Karin Petersen och Mette Sandbye (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2003, s. 8.
- 26 Knudsen och Thomsen, "Indledning", s. 10.
- 27 *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Rune Gade och Anne Jerslev (red.), Köpenhamn: Museum Tusulanum Press 2005.
- 28 Begreppet "performativ autenticitet" återfinns i Arild Fetveits uppsats "Det kannibaliske øje. Virkelighedsshow, eksperimentfjernsyn og den nye kreativitet i fjernsyns­underholdningen", *Mediekultur* 2002:34, s. 19. Uttrycket "performing the real" är lånat från John Corners artikel "Performing the Real. Documentary Diversions", *Television & New Media* 2002:3. Detta är endast två exempel på hur man inom forskningen om reality-tv och doku­såpan talar om dessa nya mediala fenomen­ens förhållande till verkligheten utifrån begrepp som iscensättning och performativitet. Se även ex.vis Richard Kilborn, *Staging the Real. Factual TV Programming in the Age of Big Brother*, Manchester: Manchester University Press 2003.
- 29 James Friedman, "Introduction", i *Reality Squared. Televisual Discourse on the Real*, James Friedman (red.), New Jersey: Rutgers University Press 2002, s. 7.
- 30 Jon Dovey, *Freakshow. First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press 2000.
- 31 Gabriella Håkansson, "Vem kan man lita på?", *Dagens Nyheter* 11/8 2007.
- 32 Jfr. Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 77ff., 95f. För en översikt över självbiografiforskningens olika faser, se Sidonie Smith och Julia Watson,

- Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, och särskilt kapitlet: "A History of Autobiography Criticism, Part 1: Defining the Genre" (s. 111–135), där Pascal, Olney och andra diskuteras, samt "A History of Autobiography Criticism, Part 2: Contemporary Theorizing" (s. 137–163), där Bruss och framförallt Lejeune lyfts fram som viktiga föregångare för den tredje vågens självbiografiforskning.
- 33 Jag använder mig av ett utdrag ur denna bok med rubriken "The Autobiographical Pact", publicerat i *On Autobiography*, Paul John Eakin (red.), övers. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989.
- 34 Lejeune, "The Autobiographical Pact", s. 15ff.
- 35 Lejeune, "The Autobiographical Pact", s. 18f.
- 36 Lejeune, "The Autobiographical Pact", s. 16.
- 37 Kerstin Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm/Stehag: Symposion 2004, s. 77.
- 38 Gilmore, *Autobiographics*, s. 81.
- 39 Munck, *Att föda text*, s. 77, 80; Elin Beate Tobiassen, "Et hybrid monster. Om selvfiksjonens semantiske potensial", *Edda* 2006:6, s. 229f.; Poul Behrendt, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Köpenhamn: Gyldendal 2006, s. 51f.
- 40 Serge Doubrovsky, "Autobiography / Truth / Psychoanalysis" (1988), övers. Logan Whalen och John Ireland, *Genre* 1993:1, s. 27–42.
- 41 Laura Marcus, *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester University Press 1994, s. 241. För de Mans uppsats, se Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *Modern Language Notes* 1979:5.
- 42 Philippe Lejeune, "The Autobiographical Pact (bis)" (1986), i *On Autobiography*, Paul John Eakin (red.), övers. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989.
- 43 Gérard Genette, "Fictional Narrative, Factual Narrative", i *Fiction & Diction* (1991), övers. Catherine Porter, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993.
- 44 Genette, "Fictional Narrative, Factual Narrative", s. 74ff. Se även Munck, *Att föda text*, s. 80f.
- 45 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 25f, 59, et passim.
- 46 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 59.
- 47 Poul Behrendt, "Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse", *Kritik* 2004: 168–169, s. 50.
- 48 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 50, 59f.
- 49 Behrendt, "Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse", s. 50.
- 50 Bo G. Jansson, *Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelser i film, litteratur och tv*, Uppsala: Hallgren och Fallgren 2006.
- 51 Jansson, *Episkt dubbelspel*, s. 49.
- 52 Jansson, *Episkt dubbelspel*, s. 43. Märk väl att det även finns betydande skillnader mellan hur Behrendt och Jansson argumenterar för sina resonemang om dubbelkontraktet respektive faktionssepiken. Se Christian Lenemark, "Fakta eller fiktion?", *Dagens Nyheter* 19/8 2006.

- 53 För en diskussion om hur autofiktionsdiskussionen sett ut i företrädesvis Frankrike, se Tobiassen, "Et hybrid monster".
- 54 Stounbjerg, *Uro og urenhed*, s. 61, not 49.
- 55 Munck, *Att föda text*, s. 83f.
- 56 Jfr. Munck, *Att föda text*, s. 84.
- 57 Munck, *Att föda text*, s. 107.
- 58 Munck, *Att föda text*, s. 84.
- 59 *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006.
- 60 Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter, "Introduktion", i *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 9.
- 61 Arne Melberg, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis 2008.
- 62 Melberg, *Självskrivet*, s. 22.
- 63 Artiklarna och uppsatserna i fråga är: Jon Helt Haarder, "Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv", *Kritik* 2004:167; Jon Helt Haarder, "Til døden skiller jer ad. Claus Beck-Nielsen (1963–2001) – en postum selvbiografi", *Kritik* 2004:168–169; Jon Helt Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2005:1; Jon Helt Haarder, "Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen? Om biografiske sproghandlinger og retten til det private", i *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 117; Jon Helt Haarder, "Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenniumskiftet", *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 2007:4.
- 64 Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 8.
- 65 Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 8.
- 66 Haarder, "Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen?", s. 117.
- 67 Haarder, "Til døden skiller jer ad", s. 65. Se också Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 6.
- 68 Rune Gade och Anne Jerslev, "Introduction", i *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Rune Gade och Anne Jerslev (red.), Köpenhamn: Museum Tusulanum Press 2005, s. 7.
- 69 John B. Thompson, *Medierna och moderniteten* (1995), övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg: Daidalos 2001.
- 70 Thompson, *Medierna och moderniteten*, s. 151–186.
- 71 Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press 1985.
- 72 Meyrowitz, *No Sense of Place*, s. 28f. För Goffmans diskussion, se Erving Goffman, *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets grammatik* (1959), övers. Sven Bergström, Stockholm: Norstedts akademiska förlag 2000, och särskilt kapitlet "Regioner och regionbeteende", s. 97–125.
- 73 Meyrowitz, *No Sense of Place*, s. 47.

- 74 Jerslev, *Vi ses på tv*, s. 118.
 75 Haarder, "Ingen fiktion. Bara reduktion", s. 84.
 76 Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 8ff.

3. EN MEDIAL KAMELONT – STIG LARSSON

- 1 Leif Nylén, "En poet med egna spelregler", *Dagens Nyheter* 25/10 1988.
 2 Stefan Lindberg och Sebastian Ljunggren Wiberg, "Stig Larsson intervjuad av Kinesis", *Kinesis* 2003:1. Se även internet: <http://www.angelfire.com/nt2/tidsskrift/stickint.html> (Tillgänglig 1/4 2009). Denna åsikt har Larsson under 2000-talet konsekvent framhållit i andra mediala sammanhang, som i tv-programmet *Reportage K*, SVT 2, 27/11 2000, och i Anna Lena Perssons artikel "Stig Larsson står vid skiljevägen", *Svenska Dagbladet* 15/7 2005.
 3 Bertil Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld* [diss.], Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1994. Peter Berglund, *Segrarnas sorgsna eftermak. Om autenticitetssträvnan i Stig Larssons romaner* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2004. För mer detaljerade översikter av den övriga forskning som uppehållit sig vid Larssons romaner, se Kristerson, s. 17–20, samt Berglund, s. 15–23.
 4 Espen Stueland, "Att tillföra poesin möjligheter. Om Stig Larssons poesi", övers. Ylva Hellerud, *gotal* 1999:27, och "Helhjetet på en annan måte. Etterord till Stig Larsson", *Nordisk kalender för litterär kritik och essäistik* 2004:1.
 5 Carin Franzén, "Där det närvarande alltid varar. Om den självbiografiska diskursen hos Jean-Jacques Rousseau och Stig Larsson", *Aiolos* 2000:12–13, s. 60. I sin diskussion håller sig Franzén emellertid inte strikt till den gräns i författarskapet mellan fakta och fiktion som Larsson velat göra gällande. Tvärtom menar hon att den självbiografiska diskursen i Larssons fall kulminerar med *Natta de mina* och de efterföljande böckerna (s. 69). Gränsen mellan fakta och fiktion kollapsar sålunda fullständigt i Franzéns analys av vad hon kallar den självbiografiska diskursen hos Larsson. Inte minst tar detta sig uttryck i att diktjaget, oavsett om texten ifråga är underställd ett självbiografiskt kontrakt eller inte, utan problematisering läses som identiskt med Larsson själv. På så vis kan Franzéns essä sägas illustrera hur den problematisering av gränsen mellan fakta och fiktion som jag menar går att finna i författarskapet i stort, får konsekvenser för läsningen av det.
 6 Mette Thobo-Carlsen, *Mellem tekst og begivenhed. Selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance* [diss.], Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk universitet 2008, s. 45. Se även s. 24.
 7 Lejeune, "The Autobiographical Pact", s. 14.
 8 Carina Waern, "Läs mig inte på tunnelbanan", *Dagens Nyheter* 26/4 1981.
 9 Mats Gellerfelt, "Odysseus i Bogarts trenchcoat", *Svenska Dagbladet* 20/5 1981.
 10 Ingalill Eriksson, "Jag är ganska fåfång", *Aftonbladet* 21/3 1982.
 11 Per Wirtén, "Stig Larsson, den begåvade posören", *Schlager* 1984:96, s. 40. Se även Karl Erik Lagerlöf, "Det är viktigt att kunna förödmjuka sig själv", *Dagens Nyheter* 20/5 1984, där Larsson på ett liknande sätt uttrycker sin opersonlighetssträvnan i skrivandet.

- 12 Lagerlöf, ”Det är viktigt att kunna förödmjuka sig själv”. Ett liknande resonemang som visar att Larsson markerar avstånd till sina romanfigurer återfinns i Mats Löfgrens intervju ”Vi bär på berg, men dränks av vardagen”, *Västerbottens Folkblad* 28/5 1984.
- 13 Jan Åman, ”– Det finns så mycket idealistisk bullshit”, *Göteborgs-Posten* 30/6 1987. Ytterligare ett exempel på hur Larsson bestämt tar avstånd från den självbiografiska dimensionen återfinns i en annan intervju från samma år. Se Mikael Hörnqvist, ”Jag tror inte jag är överskattad”, *Uppsala Lokalpress*, 14/6 1987. Intervjun finns även publicerad på internet: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/larsson.htm> (Tillgänglig: 1/4 2009).
- 14 Stig Larsson, ”Den sanna historien”, *Månadsjournalen* 1992:II, s. 14.
- 15 Stig Larsson, ”Bort från mig själv”, *Månadsjournalen* 1993:6, s. 14.
- 16 Stig Larsson, ”Varför är jag så rädd för kärlek”, *Månadsjournalen* 1993:2, s. 9f.
- 17 Seán Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), 3:e uppl., Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- 18 Jfr. Kristjan Saag, ”Att våga se texten i vitögat. Hur Stig Larsson tas emot”, *Åttiototal* 1988:29, s. 89.
- 19 Lagerlöf, ”Det är viktigt att kunna förödmjuka sig själv”.
- 20 Gunder Andersson, ”Jag gör som jag vill”, *Aftonbladet* 3/9 1989.
- 21 Anders Ohlsson, *Läst genom kameralinsen. Studier i filmiserad svensk roman*, Nora: Nya Doxa 1998, s. 250.
- 22 Ohlsson, *Läst genom kameralinsen*, s. 250f.
- 23 Anne-Britt Gran, *Vår teatrala tid. Om iscensatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo Forlag 2004.
- 24 Gran, *Vår teatrala tid*, s. 16ff.
- 25 Gran, *Vår teatrala tid*, s. 42ff.
- 26 Gran, *Vår teatrala tid*, s. 57.
- 27 Wirtén, ”Stig Larsson, den begåvade posören”.
- 28 Thure Sonesson, ”Realisten rodnar vid skrivmaskinen”, *Dagens Nyheter* 12/9 1987.
- 29 Kerstin Nilsson, ”Jag ger katten i de ointelligenta”, *Aftonbladet* 16/3 1991.
- 30 Stig Larsson, ”Rampfeber”, *Månadsjournalen* 1993:10, s. 13.
- 31 Se Rafik Sener, ”Stig Larsson, snabbskrivande 80-talist. Många avskyr mig men hittills har ingen slagit mig på käften”, *TCO-Tidningen* 1988, häfte 33, s. 12; Lennart Bromander, ”Stig Larsson en man med stor skepsis”, *Arbetet* 8/11 1989; Ellinor Lagerholm, ”Sista intervjun med Stig Larsson”, *Göteborgs-Posten* 9/1 1995. Även 2003, i en intervju signerad Bengt Ohlsson, beskrivs såväl den minimala lägenheten på Lilla Essingen som Larssons agerande på ett liknande sätt. Bengt Ohlsson, ”På stan går snacket om Stig”, *Dagens Nyheter* 4/7 2003.
- 32 Bromander, ”Stig Larsson en man med stor skepsis”.
- 33 Rugg, *Picturing Ourselves*, s. 50.
- 34 Petra Peterson, ”Jag vill vara ärlig i tv”, *Röster i Radio-TV* 1984:49, s. 68. Se även Tuva Korsströms intervju med Larsson i *Berättelsernas återkomst. På spaning efter den europeiska romanen*, Helsingfors: Söderström 1994, s. 51. Även

- här skiljer Larsson på sitt privata jag, författarjaget och den ”massmediala bilden”. Den sistnämnda ser han som helt frikopplad från de två andra: ”Den har jag ju ingen kontroll över, jag kan inte göra mycket åt den föreställning som finns om mig.”
- 35 Cecilia Garne, ”Det är tur att jag inte är president”, *City-Nytt* 1992:3.
- 36 För en närmare diskussion om detta se Christian Lenemark, ”The Bad Guy är alltid mer fascinerande än den snälle sheriffen’. Om författaren Stig Larsson och outsiderpositionen”, i *Dom och vi. Populärvetenskapliga föreläsningar hållna under Humanistdagarna den 28–29 oktober 2006*, Patrik J. Andersson m.fl. (red.), Göteborg: Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs universitet 2006.
- 37 Stig Larsson, ”Fångade i sin egen finhet”, *Dagens Nyheter* 25/8 1996.
- 38 Leif Furhammar, *Sex, säpor och svenska krusbär. Television i konkurrens*, Stockholm: Ekerlids Förlag 2006, s. 330. Det program av *Berättelser ur bakfickan* som Larsson var med i sändes i TV1 den 31/8 1986.
- 39 *Svepet*, Kanal 1, 9/3 1989; *Rikets kultur*, TV2, 27/11 1989; *Caramba!*, Kanal 1, 16/12 1989; *Kulturen*, Kanal 1, 21/2 1991; *Nästa Nybroplan*, TV1, 19/3 1993; *Nike*, Kanal 1, 8/10 1993 och *Centrum*, SVT 2, 7/12 1998.
- 40 Lagerholm, ”Sista intervjun med Stig Larsson”.
- 41 Stig Larsson, ”Avsked från en provokatör”, *Månadsjournalen* 1994:8.
- 42 Lagerholm, ”Sista intervjun med Stig Larsson”.
- 43 Ett annat exempel på hur Larsson relativt snabbt bröt mot sin självpåtagna medieavhållsamhet är den redan nämnda artikeln ”Fångade i sin egen finhet”, som orsakade en hätsk debatt.
- 44 Eivind Røssakk, *Selviakttagelse. En tendens i konst och litteratur*, Bergen: Fagbokforlaget 2005, s. 45.
- 45 Stueland, ”Att tillföra poesin möjligheter”, s. 49.
- 46 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 259, et passim.
- 47 Se dokumentären *Aska och jordgubbar*; Wirtén, ”Stig Larsson, den begåvade posören”; Gisela Fridén, ”Vad ska man tro om Stig Larsson”, *Ica-Kuriren* 1991:23–24.
- 48 Stig Larsson, *Komedin I*, Stockholm: Norstedts förlag 1989.
- 49 Madeleine Grive, ”Litterär sprinter i ständig jakt på personliga rekord”, *Dagens Nyheter* 6/7 1986.
- 50 Jfr. Kondrup, ”Själviografi. En traditionalistisk genrebeskrivning”, s. 47.
- 51 Grive, ”Litterär sprinter i ständig jakt på personliga rekord”.
- 52 Britta Svensson, ”En kopiös kraft i det helvetiska liv vi lever”, *Expressen* 10/3 1989.
- 53 Mats Gellerfelt, ”Läsaren får själv ta ställning”, *Svenska Dagbladet* 17/9 1989.
- 54 Korsström, *Berättelsernas återkomst*, s. 50.
- 55 *Aktuellt*, TV1, 25/4 1991.
- 56 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 210.
- 57 Citerat ur Munck, *Att föda text*, s. 80.
- 58 Se Gellerfelt, ”Läsaren får själv ta ställning” och Svensson, ”En kopiös kraft i det helvetiska liv vi lever”.
- 59 Se ex.vis Mikael van Reis, ”Zombies och småflickor”, *Göteborgs-Posten* 10/9

- 1989; Cecilia Sjöholm, "Stig Larsson – vid mitten av sin levnad", *Affonbladet* 11/9 1989; Pär-Yngve Andersson, "Nära utforskande av ett kusligt tillstånd", *Nerikes Allebanda* 11/9 1989; Lennart Bromander, "Ner i själsträsket. Stig Larsson i vårt mörka innersta", *Arbetet* 11/9 1989; Jon Fosse, "I det skeva ljuset", *Bonniers Litterära Magasin* 1989:6.
- 60 Sven Christer Swahn, "En svensk komedi", *Sydsvenska Dagbladet* 11/9 1989. För exempel på liknande förhållningssätt, se Svante Lovén, "Nihilistiskt och fragmentariskt", *Uppsala Nya Tidning* 11/9 1989, och Jonas Gruvæus, "Skickligt snaskigt – men tiken, Stig?", *Norrländska Socialdemokraten* 16/9 1989.
- 61 Michael Björn, "Stig Larssons svarta hål", *Kvällsposten* 10/9 1989.
- 62 Magnus Brohult, "Den bottenlösa ondskan", *Svenska Dagbladet* 11/9 1989.
- 63 Leif Zern, "Fem myror är fler än en stig", *Expressen* 11/9 1989.
- 64 Stefan Jonsson, "Alla moraliska tabun skändas", *Dagens Nyheter* 11/9 1989.
- 65 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 59. Att autofiktionen på denna punkt skulle stå i motsättning till självbiografin, som Behrendt hävdar är en produkt och inte ett producerande av identitet, ställer jag mig emellertid tveksam till.
- 66 Eva-Maria Fasth, "Med katastrofen som följeslagare", *Ny Dag* 11/3 1989. För en liknande beskrivning av *Ängel* där dess blandning av dokumentär och fiktion accentueras, se Bengt Bengtsson, "Stig Larsson filmdebuterar", *Uppsala Nya Tidning* 2/3 1989.
- 67 Stig Larsson, *Ordningen*, Stockholm: Bonnier Alba 1994, s. 151, 155, 159, 167.
- 68 Stig Larsson, *Ordningen*, s. 151.
- 69 Stig Larsson, *Ordningen*, s. 459ff.
- 70 Se ex.vis Bromander, "Ner i själsträsket. Stig Larsson i vårt mörka innersta"; Reis, "Stig Larssons nya roman. Zombies och småfickor", samt Sjöholm, "Stig Larsson – vid mitten av sin levnad".
- 71 Se Haarder, "Performativ biografisme", s. 31, och Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 6.
- 72 Boris Tomasjevskij, "Litteratur och biografi" (1923), i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, 2:a uppl., Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), övers. Elena Samuelsson, Lund: Studentlitteratur 1993.
- 73 För en vidare diskussion om Tomasjevskij och den biografiska legenden, se Dick Claésson, *The Narratives of the Biographical Legend. The Early Works of William Beckford* [diss.], Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 2002, s. 6, 13ff.
- 74 Stig Larsson, *Matar*, Stockholm: Bonnier Alba 1995. "Värdet" återfinns på s. 77–82. Sidhänvisningar ges fortsättningsvis löpande i texten.
- 75 För en diskussion om begreppet *short-circuit*, se Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge 1987, s. 213ff.
- 76 Munck, *Att föda text*, s. 106. Som metafiktiva tecken räknar Munck "namn, årtal, etc., något som destabiliserar förhållandet fiktion / verklighet, med en eventuellt störande effekt på läsaren". (s. 107). För en diskussion där Munck diskuterar vad hon kallar "biografiska spår", se s. 73ff.
- 77 Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, s. 20.
- 78 Nina Lekander, "Vafalls? Nina Lekander undrar om Stig Larsson driver med oss", *Expressen* 10/10 1995.

- 79 Karl Steinick, "Förströddhetens texter", *Helsingborgs Dagblad* 11/10 1995.
- 80 Begreppet "biografisk bortträngning" är inspirerat av Haarder, som framhåller att professionella, skolade läsare, som ofta vet mycket om den författare de analyserar, av metodologiska skäl väljer att tona ned den biografiska dimensionen på ett sätt som kan liknas vid Freuds teori om bortträngning som medvetandets försvar mot ett ångestladdat och obehagligt innehåll. Haarder, "Performativ biografisme", s. 31.
- 81 Michel Ekman, "Stig' är osäker om man kan skriva så", *Svenska Dagbladet* 27/10 1995.
- 82 Magnus Ödmark, "Doktor Larssons testamente", *Hallandsposten* 25/10 1995.
- 83 Stig Larsson, *Matar*, s. 116. Sidhänvisningar görs fortsättningsvis löpande i texten.
- 84 Kettill Johansson, "Närmare Gud till Stig", *Expressen* 4/5 1997.
- 85 Mona Vincent, "Språkspel – Willy Kyrklund, Lars Norén och Stig Larsson", i *Språkspel, Stavelsemusik*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2000, s. 131.
- 86 Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (1975), övers. Richard Howard, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1977. För en diskussion om Barthes självbiografi, se Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 101.
- 87 Marcus, *Auto/biographical Discourses*, s. 268.
- 88 Tore Renberg, "Ett berg av liv. Om Stig Larssons *Autistene*", *Vagant* 1997:1, s. 41. Som undertiteln till denna essä vittnar om är det romanen *Autisterna*, och inte *Natta de mina*, som Renberg i övrigt uppehåller sig vid.
- 89 Att läsaren av *Natta de mina* "överallt stöter [...] på jagets uttalade behov av trovärdighet i den svåra presentationen av ett icke-litterärt jag, av minnet", vilket Stueland framhåller utan att lägga fram belägg, är därmed en mer riktig iakttagelse än Franzéns hävdande att Larsson i den till honom knutna självbiografiska diskursen inte formulerar någon "uppmaning till läsaren att tro på hans ord". Stueland, "Att tillföra poesin möjligheter", s. 50; Franzén, "Där det närvarande alltid varar", s. 86.
- 90 Melberg, *Självskrivet*, s. 34. Se även s. 35ff., där Melberg uttryckligen tar upp visa/dölja-sig-metaforiken.
- 91 Carin Franzén, "Där det närvarande alltid varar", s. 80.
- 92 Roger J. Porter, *Self-Same Songs. Autobiographical Performances and Reflections*, Lincoln & London: University of Nebraska Press 2002, s. 28.
- 93 Thomas Götselius, "Den stigarssonska rösten. Lyckosam vandring mellan sinande brunnar", *Göteborgs-Posten* 6/5 1997. Se även Nils Olssons recension av *Natta de mina* där han påpekar att det "jag som iscensätts [i *Natta de mina*] är det mytologiserade författarjag vi så ofta bekantat oss med i diverse mediala sammanhang." Nils Olsson, [Orubr. recension av *Natta de mina*], *Ord & Bild* 1997:3–4, s. 161.
- 94 Som Stueland påpekar är texten "Träd som den blinde som botas får se" i *Avklädda på ett fält* (2000) ett exempel på hur Larsson bestridit provokatörstämpeln i litterära sammanhang. Se Stueland, "Helhjertat på en annan måte", s. 58f.
- 95 Se litteraturprogrammet *Babel*, SVT 2, 21/3 2006.
- 96 Stueland, "Att tillföra poesin möjligheter", s. 51.
- 97 Curt Bladh, "Larsson pratar på", *Sundsvalls Tidning* 6/5 1997; Magnus Eriks-

- son, "En struntbok", *Svenska Dagbladet* 6/5 1997; Björn Gustavsson, "Den tankspridda charmen är en skarp hjärnas koketta lekar", *Nerikes Allebanda* 6/5 1997; Bo Gustavsson, "Larssons nya Larsson", *Uppsala Nya Tidning* 6/5 1997; Thomas Götselius, "Den stigarlarssonska rösten"; Lars Hagström, "Direkt ur hjärnan", *Borås Tidning* 6/5 1997; Ole Hessler, "Det dåliga rymmer en slags sanning", *Dagens Nyheter* 6/5 1997; Dan Jönsson, "Äkthet kräver tillgjordhet", *Sydsvenska Dagbladet* 6/5 1997; Leif Larsson, "Subjektiv sanning och inget annat", *Västerbottens-Kuriren* 6/5 1997; Michael Nordvall, "Hämnd utan självinsikt", *Arbetarbladet* 6/5 1997; Björn Rosdahl, "Om polarna med svart humor", *Helsingborgs Dagblad* 6/5 1997; Stefan Skogelin, "Ett litterärt rivningsarbete", *Östgöta Correspondenten* 6/5 1997; Per Svensson, "Larssons lister", *Expressen* 6/5 1997; Claes Wahlin, "Stig Larssons beklännelser", *Aftonbladet* 6/5 1997; Björn Widegren, "Godnatt, herr Larsson", *Gefle Dagblad* 6/5 1997.
- 98 Widegren, "Godnatt, herr Larsson".
- 99 Gustavsson, "Larssons nya Larsson".
- 100 Leif Larsson, "Subjektiv sanning och inget annat".
- 101 Rosdahl, "Om polarna med svart humor".
- 102 Widegren, "Godnatt, herr Larsson".
- 103 Skogelin, "Ett litterärt rivningsarbete".
- 104 Citaten är hämtade från Bladh, "Larsson pratar på"; Nordvall, "Hämnd utan självinsikt" och Magnus Eriksson, "En struntbok".
- 105 Citaten är hämtade från Skogelin, "Ett litterärt rivningsarbete", respektive Wahlin, "Stig Larssons beklännelser".
- 106 Götselius, "Den stigarlarssonska rösten".
- 107 Svensson, "Larssons lister".
- 108 Magnus Eriksson, "En struntbok".
- 109 Skogelin, "Ett litterärt rivningsarbete".
- 110 Leif Larsson, "Subjektiv sanning och inget annat".
- 111 Leif Larsson, "Subjektiv sanning och inget annat", respektive Hessler, "Det dåliga rymmer en slags sanning".
- 112 De två första citaten är hämtade från Widegren, "Godnatt, herr Larsson", det tredje och sista från Bladh, "Larsson pratar på".
- 113 Rosdahl, "Om polarna med svart humor".
- 114 Leif Larsson, "Subjektiv sanning och inget annat".
- 115 Marie Birde, "Eva Röse vs. Stig Larsson", *Darling* 1998:1.
- 116 Caroline Geijer, "Författaren Stig Larsson vill krossa myten om den jämlika relationen. 'Alla män tändar på 13-åringar.'", *Expressen* 10/3 1998.
- 117 Stina Abenius och Caroline Geijer, "– Du har fel, Stig! Kända svenska män rasar mot författarens kvinnoosyn", *Expressen* 11/3 1998.
- 118 Håkan Hagvall, [Orubr. ledare], *Svenska Dagbladet* 11/3 1998.
- 119 Birger Schlaug, "Stig ut!", *Expressen* 12/3 1998.
- 120 Jan Guillou, "Kulturkändisar får vara pedofiler", *Aftonbladet* 23/3 1998. Som Torbjörn Forslid konstaterar i *Varför män? Om manlighet i litteraturen*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2006, är Guillous position som machoman obestridlig i den svenska offentligheten: "Han skriver om jakt, våld och manlig kamp, grälar på feminister och kallar kvinnliga programledare för bimbos." (s. 91)

- 121 *Silikon*, TV3, 14/12 1998.
- 122 Georg Cederskog, "– Akademinns makt växer", *Dagens Nyheter* 11/10 2006.
- 123 Stig Larsson, *Wokas lax?*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1998, s. 70.
- 124 Stig Larsson, "Har ni sett min katt?", *Expressen* 2/7 2003.
- 125 Warda Khaldi, "Har någon sett Esset? Författaren Stig Larsson i tårar när hans katt sprang bort", *Expressen* 3/7 2003; Warda Khaldi, "Esset hemma hos husse igen", *Expressen* 4/7 2003, samt Erik Sidenbladh, "– Man ska inte ta ut sorger i förskott", *Svenska Dagbladet* 4/7 2003.
- 126 Khaldi, "Har någon sett Esset? Författaren Stig Larsson i tårar när hans katt sprang bort".
- 127 Khaldi, "Esset hemma hos husse igen".
- 128 Stig Larsson, *Artiklar 1975–2004*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2006. "Efterordet" återfinns på s. 343–345.
- 129 Stefan Iversen, "Når selvet skal sige det. Genskrivning og selvfremsstilling i Johannes V. Jensens *Den gotiske Renaissance*", i *Selvskreven. Om litterær selvfremsstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 125.
- 130 Tomas Larsson, "Stöddig, pratig, elak och mycket läsvärd", *Östersunds-Posten* 28/4 2006.
- 131 I detta avseende är det signifikativt att samlingen inleds med några artiklar från slutet av 1970-talet och avslutas med några från just 1980-talet.
- 132 Pelle Andersson, "Att följa Stig", *Aftonbladet* 28/4 2006.
- 133 Eva Ström, "Tanken åldras aldrig", *Sydsvenska Dagbladet* 28/4 2006.
- 134 Maria Vedin, "Djävrt, intressant och inte ett dugg ålderstiget", *Norrländska Socialdemokraten* 20/7 2006.
- 135 Jesper Olsson, "Detaljerna öppnar bakdörrar till ämnet", *Svenska Dagbladet* 28/4 2006.
- 136 Petter Bengtsson, "Bortom det tillättna", *Borås Tidning* 30/4 2006.
- 137 Jan Karlsson, "Stig Larsson har betytt mest", *Östgöta Correspondenten* 28/4 2006.

4. ATT SPELA DET BIOGRAFISKA KORTET

- 1 Thompson diskuterar denna aspekt ingående i förhållande till politiker i *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge: Polity Press 2000. Han berör den också mer översiktligt i *Medierna och moderniteten*, s. 176–186, samt i artikeln "The New Visibility", *Theory, Culture & Science* 2005:6.
- 2 Haarder, "Performativ biografisme", s. 30.
- 3 Haarder, "Ingen fiktion. Bara reduktion", s. 87.
- 4 Thompson, *Medierna och moderniteten*, s. 176.
- 5 Thompson, *Medierna och moderniteten*, s. 173.
- 6 Haarder, "Performativ biografisme", s. 31.
- 7 Haarder, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren", s. 5.
- 8 Henrik Skov Nielsen, "En utro værdig – Blichers selvfremsstillinger", i *Selvskreven. Om litterær selvfremsstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen,

- och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 66.
- 9 Caroline Ringskog Ferrada-Noli, "Litteratur är inte feel good. Författaren Carina Rydberg har letat sig tillbaka till fiktionen – och till mörkret", *Sydsvenska Dagbladet* 17/9 2006.
- 10 Andra artiklar utöver Ringskog Ferrada-Nolis som kan nämnas i detta sammanhang är: Lisa Bergman, "Vänta dig inte att jag bjuder på kaffe", *Fokus* 2007:8; Cecilia Hagen, "Boken kom till i en dröm", *Expressen* 23/7 2006; Lena S. Karlsson, "Jag trivs så bra i mitt eget sällskap", *Tidningen Boken* 2007:1; Jessica Ritzén, "Jag tar medicin för att kunna skriva", *Aftonbladet* 6/8 2006; Philip Teir, "Mörkerseende", *Hufvudstadsbladet* 27/8 2006; Karin Thunberg, "Rysliga Rydberg", *Svenska Dagbladet* 20/8 2006.
- Att berättelsen om livet på detta sätt kommit att vara dominerande framkommer också i den intervju med Rydberg som i september 2008 sändes i litteraturprogrammet *Babel*. Även om programledaren Daniel Sjölin inledningsvis bestämt markerade att han inte var intresserad av Rydberg som självbiografiker utan som författare, så kom diskussionen ändå att handla mycket om Rydbergs liv efter utgivningen av *Den högsta kasten. Babel Special*, SVT 2, 11/9 2008.
- 11 Eirik Vassenden, "Risiko i poesin", i *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*, Oslo: Damm & Sons AS 2004, s. 56f.
- 12 Vassenden, "Risiko i poesin", s. 58.
- 13 Stueland, "Att tillföra poesin möjligheter", s. 51.
- 14 Haarder, "Ingen fiktion. Bara reduktion", s. 79.
- 15 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York: Routledge 1999; Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge 1993; Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge 1997.
- 16 Butler, *Gender Trouble*, s. 179.
- 17 Som Butler exempelvis skriver i *Gender Trouble* är det "only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible". Butler, *Gender Trouble*, s. 185.
- 18 Begreppet "critically queer" återfinns i det avslutande kapitlet av Butlers *Bodies that Matter*, s. 223–242. Tiina Rosenberg har sammanfattat det resonemang som Butler här för med följande ord: "Judith Butler uppmanade i början av 1990-talet sina anhängare att vara 'critically queer', dvs att ägna sig åt systematisk olydnad vad gäller föreskrivna identiteter." Tiina Rosenberg, *Byxbegär*, Göteborg: Anamma böcker 2000, s. 17.
- 19 Butler, *Gender trouble*, s. 174ff. Butler diskuterar också dragshowens praktik som den subversiva strategin framföra andra i *Bodies that Matter*, se ex.vis s. 230ff.
- 20 Även om denna dröm som sagt ligger implicit i Butlers tänkande, har den blivit desto mer uttalad i den tredje vågens feminism och läsningen av Butler under 1990- och 2000-talen. Man kan i en svensk kontext nämna debattboken *Under det rosa täcket* (1996) där Nina Björk uppskattande instämmer i Butlers frigörelseprojekt: "Butler förespråkar [...] ett slags misslyckandets revolution; ju sämre vi härmar, desto tydligare blir könens karaktär av konstruktion och desto närmare står vi en upplösning av dikotomin man – kvinna." Nina Björk, *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*,

- Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996, s. 143. Björk propagerar här också själv, liksom många andra inom den tredje vågens feminism, för en liknande könslös utopi. Hon när en ”dröm”, skriver hon, ”om en människa som inte får sin identitet och mening bestämda av sitt kön” (s. 242).
- 21 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1984, s. 5ff.
- 22 Som konstaterats inom den feministiskt inriktade medieforskningen är ’kvinnan som offer’ alljämnt på 2000-talet den mest frekventa representationen av kvinnor i medierna, och då företrädesvis i nyhetsprogram. Se Carolyn M. Byerly och Karen Ross, *Women & Media. A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing 2006, s. 42ff.; Gunilla Jarlbro, *Medier, genus och makt*, Lund: Studentlitteratur 2006, s. 39, 41f., och Sue Thornham, *Women, Feminism and Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 87.
- 23 Jarlbro, *Medier, genus och makt*, s. 64f.
- 24 Debatten avslutades med Stig Larssons artikel ”Nu vill jag bli pappa”, *Aftonbladet* 18/4 1998. Förutom att föra fram sig själv som offer för en medveten förtalskampanj från Guillou och Co:s sida, för Larsson här fram sig själv som den sanne intellektuelle som gjort sin plikt genom att med sina utspel försökt påkalla uppmärksamhet mot förstelnade könsroller.
- 25 För Connells diskussion om hegemonisk respektive underordnad maskulinitet, se R.W. Connell, *Maskuliniteter* (1995), övers. Åsa Lindén, Göteborg: Daidalos 1996, s. 100–105.
- 26 Jfr. Erik Peurell, *En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet* [diss.], Hedemora: Gidlunds förlag 1998, s. 196f, där han diskuterar litterära priser i dessa avseenden.
- 27 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1994, s. 7.
- 28 För en diskussion om hur masskulturen under moderniteten i negativa ordalag länkats samman med föreställningar om kvinnan och kvinnlighet, se Andreas Huyssen, ”Mass Culture as Woman. Modernism’s Other”, i *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986. Se även Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2002, s. 38ff.
- 29 Leena Valtonen, ”Jag är ute efter hämnd!”, *Femina* 1997:4. Carina Rydberg, ”Förevisa kärleken genom att döda den”, *Elle* 1997:4.
- 30 Lotta, Kanal 5, 24/4 1997. Programmet, som leddes av Lotta Aschberg, presenterades som ett ”magasinprogram för kvinnor som tar upp allt från kärlekshämnd, självförtroende, att välja bort barn till sminkmissbruk och mirakelmetoder”.
- 31 Jfr. Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Hedemora: Gidlunds förlag 1997, s. 177.
- 32 Berglund, *Segrarnas sorgsna eftersmak*, s. 252f.
- 33 Kay Glans, ”Skräckel-litteratur!”, *Bonniers Litterära Magasin* 1991:1.
- 34 För en diskussion om hur kvinnors läsning i historien förbundits med en distanslös, identifikatorisk och starkt känslomässig läsarhållning, se Lisbeth

- Larsson, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 1989, och särskilt kapitlet "Att läsa som kvinnor. En möjlighet", s. 223–267. Se även Nina Björk, *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1999, och särskilt kapitlet "Emma Bovarys läsning", s. 107–167.
- 35 För en diskussion av begreppet "misstankens hermeneutik", se Bengt Kristensson Ugglå, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricæurs projekt*, Stockholm/Stehag: Symposion 1999, s. 252ff.
- 36 Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (1977), New York: W.W. Norton & Company 1992, s. 337ff.
- 37 Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 96.
- 38 Melberg, *Självskrivet*, s. 10.
- 39 Melberg, *Självskrivet*, s. 10f.
- 40 Gilmore, *Autobiographics*, s. 10.
- 41 Luthersson, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", s. 621.
- 42 Sarrimo, "De tömda berättelserna blir till på nytt", s. 526.

EPILOG

- 1 Jfr. Behrendt, *Dobbelkontrakten*, s. 30.
- 2 Maja Lundgren, *Myggor och tigrar*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2007; Lars Norén, *En dramatikers dagbok*, Albert Bonniers förlag 2008.
- 3 Ossi Carp, "Romanangrepp granskat av jurister", *Dagens Nyheter* 3/8 2007.
- 4 Se Juan Flores, "Lars Norén säger Kultur-Sverige", *Dagens Nyheter* 17/4 2008.
- 5 Ulrika Kärnborg, "Rapport från en rutten värld", *Dagens Nyheter* 7/8 2007.
- 6 Åsa Linderborg, "Svar på tal", *Aftonbladet* 1/9 2007.
- 7 Curt Bladh, "Det är synd om Lundgren", *Sundsvalls Tidning* 7/8 2007.
- 8 Crister Enander, "Kasta sten i glashus", *Tidningen Kulturen* 16/8 2007.
- 9 Carl-Johan Malmberg, "Obehaglig grundton av illvilja", *Svenska Dagbladet* 7/8 2007.
- 10 Leif Zern, "Min skit är ditt guld", *Dagens Nyheter* 25/4 2008.
- 11 Nils Schwartz, "Lars Norén / En dramatikers dagbok", *Expressen* 25/4 2008.
- 12 Se ex.vis Jenny Tunedal, "Kung mej", *Aftonbladet* 25/4 2008; Bo W. Jonsson, "Noréns rannsakan", *Borås Tidning* 25/4 2008, samt Mikael van Reis, "Life of Lars – allt ska fram", *Göteborgs-Posten* 25/4 2008.
- 13 Carl-Johan Malmberg, "Norén – vår tids känsligaste radar", *Svenska Dagbladet* 25/4 2008.
- 14 Eva Ström, "Tyngden av ett liv", *Sydsvenska Dagbladet* 25/4 2008.
- 15 Magnus Bergh, "I ett glashus", *Expressen* 25/8 2007; Magnus Bergh, "Press-etiska regler innebär censur", *Dagens Nyheter* 4/9 2007.
- 16 Christer Hermansson m.fl., "Lundgren-drevet är oacceptabelt", *Dagens Nyheter* 19/9 2007.
- 17 Maria Bergom-Larsson, "Att snylta på en människas liv", *Aftonbladet* 15/9 2006.
- 18 För en diskussion om hur begrepp som yta, design och estetik fått karakteri-

- sera tiden omkring millennieskiftet, se Sven-Eric Liedman, *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2006, s. 398ff.
- 19 David Gedin, ”Estetiken regerar”, *Sydsvenska Dagbladet* 11/5 2008. I sin avhandling diskuterar Gedin också den förstnämnda aspekten, hur etik och moral under 1800-talets senare hälft fick företräde över estetiken i bedömningen av litteraturen. Se David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttiotalet* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2004, s. 248ff.

Källor och litteratur

Tryckt material

- Abenius, Stina och Geijer, Caroline, "– Du har fel, Stig! Kända svenska män rasar mot författarens kvinnoosyn", *Expressen* 11/3 1998.
- Alcalá, Jesús, "Carina Rydbergs förlorade heder", *Dagens Nyheter* 15/3 1997.
- "Vilka författare har total immunitet?", *Dagens Nyheter* 15/4 1997.
- "Villrådighet när det passar", *Dagens Nyheter* 22/3 1997.
- Alexandersson, Håkan, "Att vara vara i vår tid", *Göteborgs-Posten* 4/4 1997.
- Amster, Harry, "Kärlek. Någoting gör att jag förstår att en del män backar", *Svenska Dagbladet* 28/2 1997.
- Andén-Papadopoulos, Kari, *Dold kamera. I sanningens tjänst?*, Stockholm: Sellin & Partner i samarbete med Institutet för mediestudier 2003.
- Andersson, Gunder, "Jag gör som jag vill", *Aftonbladet* 3/9 1989.
- Andersson, Pelle, "Att följa Stig", *Aftonbladet* 28/4 2006.
- Andersson, Pär-Yngve, "Nära utforskande av ett kusligt tillstånd", *Nerikes Allebanda* 11/9 1989.
- Aslama, Minna och Pantti, Mervi, "Talking Alone. Reality TV, Emotions and Autenticity", *European Journal of Cultural Studies* 2006:2, s. 167–184.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes* (1975), övers. Richard Howard, New York: Farrar, Strauss & Giroux 1977.
- "The Reality Effect", i *The Rustle of Language*, övers. Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell 1986, s. 141–148.
- Bearsley, Monroe C. och Wimsatt, William K., "Det intentionala felslutet" (1954), i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, 2:a uppl., Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), övers. Jeanette Emt, Lund: Studentlitteratur 1993, s. 115–130.
- Beckman, Åsa, "Bortvald som kvinna", *Dagens Nyheter* 1/3 1997.
- "Fingerade namn sämre", *Dagens Nyheter* 29/3 1997.

- Behrendt, Poul, "Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse", *Kritik* 2004: 168–169, s. 46–64.
- *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Köpenhamn: Gyldendal 2006.
- Bengtsson, Bengt, "Stig Larsson filmdebuterar", *Upsala Nya Tidning* 2/3 1989.
- Bengtsson, Petter, "Bortom det tillåtna", *Borås Tidning* 30/4 2006.
- Berger, Måna, "Beundransvärd hänsynslöshet", *Nerikes Allehanda* 11/3 1997.
- "Trött upprepning som pekar framåt", *Nerikes Allehanda* 27/10 2000.
- Bergh, Magnus, "I ett glashus", *Expressen* 25/8 2007.
- "'Pressetiska regler innebär censur'", *Dagens Nyheter* 4/9 2007.
- Berglund, Peter, *Segrarnas sorgsna eftersmak. Om autenticitetsstråvan i Stig Larssons romaner* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2004.
- Bergman, Lisa, "Vänta dig inte att jag bjuder på kaffe", *Fokus* 2007:8, s. 48–49.
- Bergom-Larsson, Maria, "Att snylta på en människas liv", *Aftonbladet* 15/9 2006.
- Bergström-Edwards, Pia, "Precis sann", *Aftonbladet* 6/3 1997.
- Birde, Marie, "Eva Röse vs. Stig Larsson", *Darling* 1998:1, s. 54–57.
- Biressi, Anita och Nunn, Heather, *Reality TV. Realism and Revelation*, London: Wallflower Press 2005.
- Björk, Nina, *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1999.
- *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996.
- Björn, Michael, "Stig Larssons svarta hål", *Kvällsposten* 10/9 1989.
- Bladh, Curt, "Det är synd om Lundgren", *Sundsvalls Tidning* 7/8 2007.
- "En roman så usel att den inte ens lyckas bli pekorall", *Sundsvalls Tidning* 9/3 1997.
- "Larsson pratar på", *Sundsvalls Tidning* 6/5 1997.
- Bosseldal, Ingrid P., "'Det här är en roman, inget annat'", *Göteborgs-Posten* 27/10 2000.
- "Längtan efter att bli sedd", *Helsingborgs Dagblad* 14/3 1997.
- Brohult, Magnus, "Den bottenlösa ondskan", *Svenska Dagbladet* 11/9 1989.
- "Maktskifte i litteraturen", *Svenska Dagbladet* 19/5 1989.
- Bromander, Lennart, "Carina om Carina. Djävulsformeln svävar mellan fakta och fiktion", *Arbetarbladet* 27/10 2000.
- "En misslyckad romans", *Arbetet* 14/3 1997.
- "Ner i själsträsket. Stig Larsson i vårt mörka innersta", *Arbetet* 11/9 1989.
- "Stig Larsson en man med stor skepsis", *Arbetet* 8/11 1989.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1984.
- Bränström Öhman, Annelie, "Dokusåpans drottning", *Västerbottens-Kuriren* 27/10 2000.

- Burke, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), 3:e uppl. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- Burton, Nina, *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1988.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge 1993.
- *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge 1997.
- *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York: Routledge 1999.
- Byerly, Carolyn M. och Ross, Karen, *Women & Media. A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing 2006.
- Carp, Ossi, "Romanangrepp granskat av jurister", *Dagens Nyheter* 3/8 2007.
- Cederskog, Georg, "– Akademinns makt växer", *Dagens Nyheter* 11/10 2006.
- Claésson, Dick, *The Narratives of the Biographical Legend. The Early Works of William Beckford* [diss.], Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 2002.
- Combüchen, Sigrid, "Ett da capo som ekar tomt", *Svenska Dagbladet* 27/10 2000.
- Connell, R.W., *Maskuliniteter* (1995), övers. Åsa Lindén, Göteborg: Daidalos 1996.
- Corner, John, "Performing the Real. Documentary Diversions", *Television & New Media* 2002:3, s. 255–269.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1984.
- de Man, Paul, "Autobiography as De-Facement", *Modern Language Notes* 1979:5, s. 919–930.
- Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999.
- Doubrovsky, Serge, "Autobiography / Truth / Psychoanalysis" (1988), övers. Logan Whalen och John Ireland, *Genre* 1993:1, s. 27–42.
- Dovey, Jon, *Freakshow. First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press 2000.
- Edvardsson, Anja, "Författarnas kärlekskrig. Carina Rydberg slår tillbaka mot Ernst Billgren i ny bok", *Expressen* 20/9 2000.
- Edwall, Britt, "Mannens känslomässiga lättja", *Dagens Nyheter* 8/3 1997.
- Ehnmark, Anders, "Inte riktigt uppriktigt", *Expressen* 5/4 1997.
- Ekman, Michel, "'Stig' är osäker om man kan skriva så", *Svenska Dagbladet* 27/10 1995.
- Eldh, Gunilla, "Till botten med Rydberg", *Dagens Nyheter* 21/10 2000.

- Enander, Crister, "Ett naket, bultande hjärta", *Kvällsposten* 26/2 1997.
- "Kasta sten i glashus", *Tidningen Kulturen* 16/8 2007.
- Eriksson, Ingalill, "Jag är ganska fåfång", *Aftonbladet* 21/3 1982.
- Eriksson, Magnus, "En struntbok", *Svenska Dagbladet* 6/5 1997.
- Fasth, Eva-Maria, "Med katastrofen som följeslagare", *Ny Dag* 11/3 1989.
- Fetveit, Arild, "Det kannibaliske øje. Virkelighedsshow, eksperimentfjernsyn og den nye kreativitet i fjernsynsunderholdningen", *Mediekultur* 2002:34, s. 14–27.
- Flores, Juan, "Lars Norén säger Kultur-Sverige", *Dagens Nyheter* 17/4 2008.
- Forsler, Tomas, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gräbo: Anthropos 2002.
- Forsler, Tomas och Tjäder, Per Arne, "Från hovteater till arbetarspel – 1900-talets teater", i *Den svenska litteraturen. 3, Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999, s. 512–542.
- Forslid, Torbjörn, *Varför män? Om manlighet i litteraturen*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2006.
- Forsberg Malm, Anna, *Kollisioner. Aksel Sandemose som outcast och monument* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 1998.
- Fosse, Jon, "I det skeva ljuset", *Bonniers Litterära Magasin* 1989:6, s. 396–397.
- Franzén, Carin, "Där det närvarande alltid varar. Om den självbiografiska diskursen hos Jean-Jacques Rousseau och Stig Larsson", *Aiolos* 2000:12–13, s. 60–90.
- Frیدن, Gisela, "Vad ska man tro om Stig Larsson", *Ica-Kuriren* 1991:23–24, s. 4–5.
- Friedman, James, "Introduction", i *Reality Squared. Televisual Discourse on the Real*, James Friedman (red.), New Jersey: Rutgers University Press 2002, s. 1–22.
- Furhammar, Leif, *Sex, såpor och svenska krusbär. Television i konkurrens*, Stockholm: Ekerlids Förlag 2006.
- Gade, Rune och Jerslev, Anne, "Introduction", i *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Rune Gade och Anne Jerslev (red.), Köpenhamn: Museum Tusulanum Press 2005, s. 7–17.
- Garne, Cecilia, "Det är tur att jag inte är president", *City-Nytt* 1992:3.
- Gedin, David, "Estetiken regerar", *Sydsvenska Dagbladet* 11/5 2008.
- *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttiotalet* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2004.
- Geijer, Caroline, "Författaren Stig Larsson vill krossa myten om den jämlika relationen. 'Alla män tänder på 13-åringar.'", *Expressen* 10/3 1998.
- Gellerfelt, Mats, "Läsaren får själv ta ställning", *Svenska Dagbladet* 17/9 1989.
- "Odysseus i Bogarts trenchcoat", *Svenska Dagbladet* 20/5 1981.

- Genette, Gérard, "Fictional Narrative, Factual Narrative", i *Fiction & Diction* (1991), övers. Catherine Porter, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993, s. 54–84.
- *Narrative Discourse* (1972), övers. Jane E. Levin, Oxford: Basil Blackwell 1980.
- *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1987), övers. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Giddens, Anthony, *Modernitet och självidentitet. Självet och samhället i den senmoderna epoken* (1991), övers. Sten Andersson, Göteborg: Daidalos 1997.
- Gilbert, Sandra M. och Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press 1979.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca och London: Cornell University Press 1994.
- Glans, Kay, "Skräckel-litteratur!", *Bonniers Litterära Magasin* 1991:1, s. 6–12.
- Goffman, Erving, *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets grammatik* (1959), övers. Sven Bergström, Stockholm: Norstedts akademiska förlag 2000.
- Gran, Anne-Britt, *Vår teatrala tid. Om iscensatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo Forlag 2004.
- Greider, Göran, "Ny realism i sikte", *Aftonbladet/Kultur* 1993:10, s. 3–5, 26–28.
- Grive, Madeleine, "Litterär sprinter i ständig jakt på personliga rekord", *Dagens Nyheter* 6/7 1986.
- "Romanen som massmedia", *gotal*, 1997:2, s. 2–4.
- Gruvæus, Jonas, "Skickligt snaskigt – men tiken, Stig?", *Norrländska Socialdemokraten* 16/9 1989.
- Guillou, Jan, "Kulturkändisar får vara pedofiler", *Aftonbladet* 23/3 1998.
- Gunnarsson, Björn, "Nittioalet som schablon och ödesdrama", *Bonniers Litterära Magasin* 1996:5, s. 48–50.
- Gunne, Monica, "Du ska inte jävlas med mig – det låter bra", *Aftonbladet* 5/3 1997.
- Gustavsson, Björn, "Den tankspridda charmen är en skarp hjärnas koketta lekar", *Nerikes Allehanda* 6/5 1997.
- Gustavsson, Bo, "Larssons nya Larsson", *Uppsala Nya Tidning* 6/5 1997.
- Götselius, Thomas, "Den stigliarssonska rösten. Lyckosam vandring mellan sinande brunnar", *Göteborgs-Posten* 6/5 1997.
- "Nu strippar litteraturen", *Dagens Nyheter* 10/5 1998.
- Hagen, Cecilia, "Boken kom till i en dröm", *Expressen* 23/7 2006.
- "Hon är tjejen bakom vårens stora bokskandal", *Expressen* 15/2 1997.
- "Huka er gubbar, nu laddar hon om!", *Expressen* 19/10 2000.
- Hagström, Lars, "Direkt ur hjärnan", *Borås Tidning* 6/5 1997.
- "Inget för skandaljägare", *Borås Tidning* 14/3 1997.

- "Systemskifte i litteraturen", *Borås Tidning* 18/10 1992.
- Hagvall, Håkan, [Orubr. ledare], *Svenska Dagbladet* 11/3 1998.
- Hansén, Stig, "Rydberg står och stampar", *Helsingborgs Dagblad* 27/10 2000.
- Helin, Jan, "Bonniers tvekade om Carina Rydbergs nya bok", *Aftonbladet* 14/2 1997.
- "– Min bok är en våldsam hämnd", *Aftonbladet* 14/2 1997.
- Hermansson, Christer m.fl., "Lundgren-drevet är oacceptabelt", *Dagens Nyheter* 19/9 2007.
- Hessler, Ole, "Det dåliga rymmer en slags sanning", *Dagens Nyheter* 6/5 1997.
- Hultén, Eva-Lotta, "Besatt – rakt av", *Västerbottens-Kuriren* 24/10 2000.
- Huyssen, Andreas, "Mass Culture as Woman. Modernism's Other", i *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986.
- Håkansson, Gabriella, "Upproret som aldrig blev av", *Sydsvenska Dagbladet* 20/9 1997.
- "Vem kan man lita på?", *Dagens Nyheter* 11/8 2007.
- Haarder, Jon Helt, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2005:1, s. 2–16.
- "Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografisme som konstnärlig strömning kring millennieskiftet", *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 2007:4, s. 77–92.
- "Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen? Om biografiske sprog handlinger og retten til det private", i *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 105–121.
- "Performativ biografisme. Litteraturvidenskab og det intime liv", *Kritik* 2004:167, s. 28–35.
- "Til døden skiller jer ad. Claus Beck-Nielsen (1963–2001) – en postum selvbiografi", *Kritik* 2004:168–169, s. 65–74.
- Hættner Aurelius, Eva, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund: Lund University Press 1996.
- Hörnqvist, Mikael, "Jag tror inte jag är överskattad", *Uppsala Lokalpress*, 14/6 1987. Intervjun finns även publicerad på internetadressen: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/larsson.htm> (Tillgänglig: 1/4 2009).
- Isaksson, Hans, "Uråldriga arketyper. Bonniers försvarar utgivningen av Carina Rydbergs roman", *Dagens Nyheter* 26/3 1997.
- Iversen, Stefan, "Når selvet skal sige det. Genskrivning og selvfremstilling i Johannes V. Jensens *Den gotiske Renaissance*", i *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 123–140.

- Jacobsson, Sten, "Författande i full frihet", *Hallandsposten* 14/3 1997.
- "Mellan fiktion och verklighet", *Hallandsposten* 27/10 2000.
- Janker, Anita, *Kartan och verkligheten. Om Alcalá-affären, dess påståenden, lögn, svek och följder*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2002.
- Jansson, Bo G., *Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelser i film, litteratur och tv*, Uppsala: Hallgren och Fallgren 2006.
- Jarlbro, Gunilla, *Medier, genus och makt*, Lund: Studentlitteratur 2006.
- Jauss, Hans Robert, "Teori om medeltidens genrer och litteratur" (1968), i *Genre-teori*, Eva Hættner Aurelius och Thomas Götselius (red.), övers. Tommy Andersson, Lund: Studentlitteratur 1997, s. 44–83.
- Jerslev, Anne, *Vi ses på tv. Medier og intimitet*, Köpenhamn: Gyldendal 2004.
- Johansson, Kertil, "Närmare Gud till Stig", *Expressen* 4/5 1997.
- Jonsson, Bo W., "Noréns rannsakan", *Borås Tidning* 25/4 2008.
- Jonsson, Stefan, "Alla moraliska tabun skändas", *Dagens Nyheter* 11/9 1989.
- "Skarpsynt men lat", *Dagens Nyheter* 24/1 1989.
- Jordahl, Anneli, "Här är mitt liv!", *Dagens Nyheter*, 2/3 1997.
- "Sällan skådad mediehandling", *Dagens Nyheter* 23/3 1997.
- Josefsson, Erika, "Hon blev mästarinna i självutlämnande, hon gjorde litteratur av sitt liv", *Borås Tidning* 20/10 2000.
- Jönsson, Dan, "Äkthet kräver tillgjordhet", *Sydsvenska Dagbladet* 6/5 1997.
- Jönsson, Maria, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingsfors författarskap* [diss.], Umeå: h:ström – Text & Kultur 2006.
- Karlsson, Jan, "Stig Larsson har betytt mest", *Östgöta Correspondenten* 28/4 2006.
- Karlsson, Lena S., "Jag trivs så bra i mitt eget sällskap", *Tidningen Boken* 2007:1, s. 8–12.
- Karlsson, Petter, "Livet är jävligt kul". Ryktet om Carina Rydbergs ångest är betydligt överdrivet", *Expressen* 5/11 2000.
- Khaldi, Warda, "Esset hemma hos husse igen", *Expressen* 4/7 2003.
- "Har någon sett Esset? Författaren Stig Larsson i tårar när hans katt sprang bort", *Expressen* 3/7 2003.
- Kilborn, Richard, *Staging the Real. Factual TV Programming in the Age of Big Brother*, Manchester: Manchester University Press 2003.
- Kjerkegaard, Stefan, Skov Nielsen, Henrik och Ørjasæter, Kristin, "Introduktion", i *Selvskreven. Om litterær selv fremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 7–18.
- Knudsen, Britta Timm och Thomsen, Bodil Marie, "Indledning", i *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik*, Britta Timm Knudsen och Bodil Marie Thomsen (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2002, s. 7–27.
- Knutsson, Anna, "– Varför ska jag hitta på när livet finns?", *Ny Litteratur* 1997:1, s. 4–6.

- Knutson, Ulrika, "Med djävulen i båten", *Månadsjournalen* 2000:II, s. 22, 24–28.
- Kondrup, Johnny, "Själviografin. En traditionalistisk genrebekrivning", i *Själviografi, kultur och liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Christoffer Tigerstedt m.fl. (red.), Stockholm/Ste-hag: Symposion 1992, s. 41–62.
- Korsström, Tuva, *Berättelsernas återkomst. På spaning efter den europeiska romanen*, Helsingfors: Söderström 1994, s. 35–52.
- Kristensson Uggla, Bengt, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricæurs projekt*, Stockholm/Ste-hag: Symposion 1999.
- Kristerson, Bertil, *Stig Larssons idé- och romanvärld* [diss.], Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1994.
- Kärnberg, Ulrika, "Rapport från en rutten värld", *Dagens Nyheter* 7/8 2007.
- Lagerholm, Ellinor, "Sista intervjun med Stig Larsson", *Göteborgs-Posten* 9/1 1995.
- Lagerlöf, Karl Erik, "Det är viktigt att kunna förödmjuka sig själv", *Dagens Nyheter* 20/5 1984.
- Larsson, Leif, "Subjektiv sanning och inget annat", *Västerbottens-Kuriren* 6/5 1997.
- Larsson, Lisbeth, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress* [diss.], Stockholm/Ste-hag: Symposion 1989.
- "I förtrostan på berättelsen. Tre kvinnor som skrev sina liv", *Bonniers Litterära Magasin* 1994:2, s. 28–33.
- *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm: Norstedts förlag 2001.
- Larsson, Stig, *Artiklar 1975–2004*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2006.
- "Avsked från en provokatör", *Månadsjournalen* 1994:8, s. 11–12.
- "Bort från mig själv", *Månadsjournalen* 1993:6, s. 13–14.
- "Den sanna historien", *Månadsjournalen* 1992:II, s. 13–14.
- "Fångade i sin egen finhet", *Dagens Nyheter* 25/8 1996.
- "Har ni sett min katt?", *Expressen* 2/7 2003.
- *Komedin I*, Stockholm: Norstedts förlag 1989.
- *Matar*, Stockholm: Bonnier Alba 1995.
- *Natta de mina*, Stockholm: Bonnier Alba 1997.
- "Nu vill jag bli pappa", *Aftonbladet* 18/4 1998.
- *Ordningen*, Stockholm: Bonnier Alba 1994.
- "Rampfeber", *Månadsjournalen* 1993:10, s. 13–14.
- "Varför är jag så rädd för kärlek", *Månadsjournalen* 1993:2, s. 9–10.
- *Wokas lax?*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1998.
- Larsson, Tomas, "Stöddig, pratig, elak och mycket läsvärd", *Östersunds-Posten* 28/4 2006.
- Lejeune, Philippe, "The Autobiographical Pact" (1975), i *On Autobiography*,

- Paul John Eakin (red.), övers. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 3–30.
- "The Autobiographical Pact (bis)" (1986), i *On Autobiography*, Paul John Eakin (red.), övers. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 119–137.
- Lekander, Nina, "Vafalls? Nina Lekander undrar om Stig Larsson driver med oss", *Expressen* 10/10 1995.
- Lenemark, Christian, "Fakta eller fiktion?", *Dagens Nyheter* 19/8 2006.
- "Fenomenet Carina Rydberg på fältet och som text. Om *Den högsta kasten*", *Samlaren* (123), Uppsala 2002, s. 200–231.
- "'The Bad Guy är alltid mer fascinerande än den snälle sheriffen'. Om författaren Stig Larsson och outsiderpositionen", i *Dom och vi. Populärvetenskapliga föreläsningar hållna under Humanistdagarna den 28–29 oktober 2006*, Patrik J. Andersson m.fl. (red.), Göteborg: Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs universitet, 2006, s. 161–167.
- Liedman, Sven-Eric, *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2006.
- Lindberg, Stefan och Ljunggren Wiberg, Sebastian, "Stig Larsson intervjuad av Kinesis", *Kinesis* 2003:1. Artikel finns även publicerad på internetadressen: <http://www.angelfire.com/nt2/tidsskrift/stickint.html> (Tillgänglig: 1/4 2009).
- Linderborg, Åsa, "Svar på tal", *Aftonbladet* 1/9 2007.
- Ljungberg, Ann-Marie, "På gränsen till det outhärdliga", *Göteborgs-Tidningen* 27/10 2000.
- Lovén, Svante, "Nihilistiskt och fragmentariskt", *Upsala Nya Tidning* 11/9 1989.
- Lundgren, Maja, *Myggor och tigrar*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2007.
- Lundin, Immi, "Overklig verklighet", *Sydsvenska Dagbladet* 24/3 1994.
- Luthersson, Peter, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", i *Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göranson (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1999, s. 595–630.
- Löfgren, Mats, "Vi bär på berg, men dränks av vardagen", *Västerbottens Folkblad* 28/5 1984.
- Löfström, Tomas, "Resa utan illusioner", *Sydsvenska Dagbladet* 2/9 1987.
- Malmberg, Carl-Johan, "Norén – vår tids känsligaste radar", *Svenska Dagbladet* 25/4 2008.
- "Obehaglig grundton av illvilja", *Svenska Dagbladet* 7/8 2007.
- Malmberg, Lena, "Att skriva sig fri. Bekännelseromanen som 1970-talets nya genre", i *På jorden. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 1960–1990. Band 4*, Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.), Höganäs: Bra Böcker 1997, s. 173–181.

- Marcus, Laura, *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester University Press 1994.
- Mazzarella Merete, "En mycket självbelåten dagbok", *Sydsvenska Dagbladet* 27/10 2000.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge 1987.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1994.
- Melberg, Arne, *Själskrivet. Om själsframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis 2008.
- Meyrowitz, Joshua, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press 1985.
- Moberg, Eva X., "Carina Rydbergs besinningslösa mod", *Aftonbladet* 18/3 1997.
- Moberg, Åsa, "Carina bryter mot alla regler", *Aftonbladet* 26/3 1997.
- Mortensen, Anders, "Hur blåser litteraturens vindar?", *Sydsvenska Dagbladet* 10/3 1994.
- Mosander, Ingalill, "Carina Rydbergs nya skandalbok", *Aftonbladet* 12/10 2000.
- Munck, Kerstin, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm/Stehag: Symposion 2004.
- Munkhammar, Birgit, "Har man rätt att skriva sitt liv?", *Dagens Nyheter* 19/3 1997.
- "Manlig moral begränsar dikten", *Dagens Nyheter* 22/3 1997.
- "Stäng inte litteraturen", *Dagens Nyheter* 2/4 1997.
- Nielsen, Henrik Skov, "En utro värdig – Blichers selvfremstillinger", i *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen, och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006, s. 49–67.
- Nilsson, Kerstin, "Jag ger katten i de ointelligenta", *Aftonbladet* 16/3 1991.
- Nordahl, Inger, "Carina Rydberg, hårdkokt. Har alltid varit författare men inget är självbiografi", *Nerikes Allehanda* 2/11 1990.
- Nordenson, Magdalena, "Med boken som vapen. Carina Rydbergs hämnd på livet", *Hallandsposten* 11/3 1997.
- Nordvall, Michael, "Hämnd utan självisikt", *Arbetarbladet* 6/5 1997.
- Norén, Lars, *En dramatikers dagbok*, Albert Bonniers förlag 2008.
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* [diss.], Stockholm: Atlantis 2008.
- Nylén, Leif, "En poet med egna spelregler", *Dagens Nyheter* 25/10 1988.
- Nylén, Stina, "Alltså hämnd – och ändå inte", *Göteborgs-Tidningen* 14/3 1997.
- Ohlsson, Anders, *Läst genom kamerallinsen. Studier i filmiserad svensk roman*, Nora: Nya Doxa 1998.
- Ohlsson, Bengt, "På stan går snacket om Stig", *Dagens Nyheter* 4/7 2003.
- Olney, James, "Autobiography and the Cultural Moment. A Thematic, Histo-

- rical, and Bibliographical Introduction”, i *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, James Olney (red.), Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1980, s. 3–27.
- Olsson, Bernt och Algulin, Ingemar, *Litteraturens historia i Sverige*, 4:e uppl., Stockholm: Norstedts förlag 1995.
- Olsson, Jesper, ”Detaljerna öppnar bakdörrar till ämnet”, *Svenska Dagbladet* 28/4 2006.
- Olsson, Nils, ”Litteratur och teatralitet”, *Artes* 2001:1, s. 49–56.
- [Orubr. recension av *Natta de mina*], *Ord & Bild* 1997:3–4, s. 159–161.
- Olsson, Ulf, ”Författarfunktion, skrivarskola och identitetspolitik”, i *Invändningar. Kritiska artiklar*, Stockholm/Stehag: Symposion 2007, s. 243–271.
- [Osign. ledare], ”Hon gör rätt”, *Expressen* 20/10 2000.
- O’Yeah, Zac [pseudonym för Sakari Nuottimäki], ”Att lägga sig själv i potten”, *Göteborgs-Posten* 20/2 1997.
- Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Rune Gade och Anne Jerslev (red.), Köpenhamn: Museum Tusulanum Press 2005.
- Persson, Anna Lena, ”Stig Larsson står vid skiljevägen”, *Svenska Dagbladet* 15/7 2005.
- Persson, Magnus, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2002.
- Petersen, Karin och Sandbye, Mette, ”Indledning”, i *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, Karin Petersen och Mette Sandbye (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2003, s. 7–18.
- Peterson, Petra, ”Jag vill vara ärlig i tv”, *Röster i Radio-TV* 1984:49, s. 68.
- Peurell, Erik, *En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet*, Hedemora: Gidlunds förlag 1998.
- Porter, Roger J., *Self-Same Songs. Autobiographical Performances and Reflections*, Lincoln & London: University of Nebraska Press 2002.
- Rabe, Annina, ”Fiktionens gränser”, *Allt om Böcker* 2000:4, s. 52.
- Reis, Mikael van, ”Life of Lars – allt ska fram”, *Göteborgs-Posten* 25/4 2008.
- ”Stig Larssons nya roman. Zombies och småflickor”, *Göteborgs-Posten* 10/9 1989.
- [Reklamannonser], *Dagens Nyheter* 27/10 2000.
- Renberg, Tore, ”Ett berg av liv. Om Stig Larssons *Autistene*”, *Vagant* 1997:1, s. 36–45.
- Ringskog Ferrada-Noli, Caroline, ”Litteratur är inte feel good. Författaren Carina Rydberg har letat sig tillbaka till fiktionen – och till mörkret”, *Sydsvenska Dagbladet* 17/9 2006.
- Ritzén, Jessica, ”Jag tar medicin för att kunna skriva”, *Aftonbladet* 6/8 2006.
- Rivière, Joan, ”Kvinnlighet som maskerad” (1927), i *Feministiska konsteorier*,

- Sara Arrhenius (red.), övers. Jurgen Reeder, Stockholm: Raster förlag 2001, s. 27–43.
- Rosdahl, Björn, ”Om polarna med svart humor”, *Helsingborgs Dagblad* 6/5 1997.
- Rosenberg, Göran, ”Journalisten och mediehändelsen. Journalistiken instängd i sin egen spegelvärld”, *Ord & Bild* 2000:4–5, s. 31–36.
- Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg: Anamma böcker 2000.
- Rugg, Linda Haverty, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago: The University of Chicago Press 1997.
- Rydberg, Carina, ”Att bli allmän egendom”, *Dagens Nyheter* 30/11 1997.
- ”Berättelsen om soffan som försvann”, *Dagens Nyheter* 14/10 1996.
- *Den högsta kasten*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1997.
- *Djävulsformeln*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2000.
- ”Förevisa kärleken genom att döda den”, *Elle* 1997:4, s. 88–89.
- ”Har de andra rätt? Har jag i själva verket blivit galen?”, *Aftonbladet* 12/3 1997.
- ”Jag tar i hårdare nu, jag flyttar”, *Dagens Nyheter* 5/9 1996.
- ”Sex på ett annat plan”, *Dagens Nyheter* 3/12 1996.
- Rydén, Per, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund: Avd. för pressforskning, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet 1987.
- Rönnerstrand, Torsten, ”Referenten är död. Leve referenten!”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2000:3–4, s. 41–51.
- ”’Verklighet – språk – litteratur’. Om en topos i 80-talets litteraturkritik”, i *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*, Anders Pettersson, Torsten Pettersson och Anders Tyrberg (red.), Umeå: Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk, Umeå universitet 1999, s. 93–111.
- Rössakk, Eivind, *Selviakttagelse. En tendens i kunst og litteratur*, Bergen: Fagbokforlaget 2005.
- Saag, Kristjan, ”Att våga se texten i vitögat. Hur Stig Larsson tas emot”, *Åttio-tal* 1988:29, s. 76–99.
- Samuelsson, MarieLouise, ”Författare med makt och lust att hämnas. Tjuvnyp, revansch och hämnd i litteraturen”, *Svenska Dagbladet* 27/2 1997.
- Sandbye, Mette, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Köpenhamn: Forlaget Politisk Revy 2001.
- Sandström, Daniel, ”Kärleken som svek. Carina Rydbergs helvete bereder läsaren nöje”, *Smålandsposten* 10/3 1997.
- Sarrimo, Cristine, ”De tömda berättelserna blir till på nytt. 1980-talets svenska prosa”, i *På jorden. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 1960–1990. Band 4*, Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.), Höganäs: Bra Böcker 1997, s. 520–534.
- *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* [diss.], Stockholm/Stehag: Symposion 2000.

- "Samtida beaktelseväg", i *Litteraturens ställning*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1997, s. 24–33.
- Schlaug, Birger, "Stig ut!", *Expressen* 12/3 1998.
- Schottenius, Maria, "Flickan som trampade på broder", *Expressen* 14/3 1997.
- Schwartz, Nils, "Lars Norén / En dramatikers dagbok", *Expressen* 25/4 2008.
- Selvskriven. Om litterär självfremställning*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen och Kristin Ørjasæter (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag 2006.
- Sener, Rafik, "Stig Larsson, snabbskrivande 80-talist. Många avskyr mig men hittills har ingen slagit mig på käften", *TCO-Tidningen* 1988, häfte 33, s. 12.
- Sennett, Richard, *The Fall of Public Man* (1977), New York: W.W. Norton & Company 1992.
- Sidenbladh, Erik, "– Man ska inte ta ut sorger i förskott", *Svenska Dagbladet* 4/7 2003.
- Sjöholm, Cecilia, "Stig Larsson – vid mitten av sin levnad", *Aftonbladet* 11/9 1989.
- Skogelin, Stefan, "Ett litterärt rivningsarbete", *Östgöta Correspondenten* 6/5 1997.
- Smith, Sidonie och Watson, Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.
- Sonesson, Thure, "Realisten rodnar vid skrivmaskinen", *Dagens Nyheter* 12/9 1987.
- Steinick, Karl, "Förströddhetens texter", *Helsingborgs Dagblad* 11/10 1995.
- Stenius, Yrsa, "Får en författare vara en skitstövle?", *Aftonbladet* 1/4 1997.
- Stounbjerg, Per, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa* [diss.], Århus: Aarhus Universitetsforlag 2005.
- Ström, Eva, "En sorg för stor att rymmas i en bok", *Svenska Dagbladet* 14/3 1997.
- "Tanken åldras aldrig", *Sydsvenska Dagbladet* 28/4 2006.
- "Tyngden av ett liv", *Sydsvenska Dagbladet*, 25/4 2008.
- Stueland, Espen, "Att tillföra poesin möjligheter. Om Stig Larssons poesi", övers. Ylva Hellerud, *gotal* 1999:27, s. 35–53.
- "Helherttet på en annan måte. Etterord till Stig Larsson", *Nordisk kalender för litterär kritik och essäistik* 2004:1, s. 53–64.
- Svensk Bokhandel* 1997:1, s. 185.
- Svensson, Britta, "En kopiös kraft i det helvetiska liv vi lever", *Expressen* 10/3 1989.
- "Kliv in i böckernas hemliga värld", *Expressen* 11/4 1997.
- Svensson, Per, "Hämnden är min", *Månadsjournalen* 1997:3, s. 24–29.
- "Larssons lister", *Expressen* 6/5 1997.
- "Rydbergsfejden", *Expressen* 27/3 1997.
- Swahn, Sven Christer, "En svensk komedi", *Sydsvenska Dagbladet* 11/9 1989.

- Teir, Philip, "Mörkerseende", *Hufvudstadsbladet* 27/8 2006.
- Thente, Jonas, "En modig roman", *Göteborgs-Posten* 14/3 1997.
- "Fulla nyckelknippor skramlar mest", *9otal* 1997:2, s. 26–29.
- "http://www.framtidens.roman.se/?", *9otal* 1998:1, s. 34–36.
- Thobo-Carlsen, Mette, *Mellem tekst og begivenhed. Selvbioграфien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance* [diss.], Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk universitet 2008.
- Thompson, John B., *Medierna och moderniteten* (1995), övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg: Daidalos 2001.
- *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge: Polity Press 2000.
- "The New Visibility", *Theory, Culture & Science* 2005:6, s. 31–50.
- Thornham, Sue, *Women, Feminism and Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Thunberg, Karin, "Rysliga Rydberg", *Svenska Dagbladet* 20/8 2006.
- Tobiassen, Elin Beate, "Et hybrid monster. Om selvfiksjonens semantiske potensial", *Edda* 2006:6, s. 222–242.
- Tomasjevskij, Boris, "Litteratur och biografi" (1923), i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1, 2:a uppl.*, Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), övers. Elena Samuelsson, Lund: Studentlitteratur 1993, s. 33–41.
- Tunedal, Jenny, "Kung mej", *Aftonbladet* 25/4 2008.
- Vallgren, Christina, "Man gör inte som Carina Rydberg", *Aftonbladet* 13/10 2000.
- Valtonen, Leena, "Jag är ute efter hämnd!", *Femina* 1997:4, s. 108–110.
- Vassenden, Eirik, "Risiko i poesin", i *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*, Oslo: Damm & Sons AS 2004, s. 53–71.
- Vegesack, Thomas von, *Iakttagelser vid gränsen. När skönlitteraturen möter sina vedersakare*, Stockholm: Natur och Kultur 2001.
- Viklund, Lars, "En olycka för tryckfriheten", *Dagens Nyheter* 24/3 1997.
- Vincent, Mona, "Språkspel – Willy Kyrklund, Lars Norén och Stig Larsson", i *Språkspel, Stavelsemusik*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2000, s. 121–133.
- Virkelighedsbunger. Nyrealismen i visuel optik*, Britta Timm Knudsen och Bodil Marie Thomsen (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2002.
- Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, Karin Petersen och Mette Sandbye (red.), Köpenhamn: Tiderne Skifter 2003.
- Waern, Carina, "Läs mig inte på tunnelbanan", *Dagens Nyheter* 26/4 1981.
- Wahlin, Claes, "Stig Larssons bekännelser", *Aftonbladet* 6/5 1997.
- Wallrup, Erik, "Gotisk skräck runt hörnet", *Sydsvenska Dagbladet* 7/10 1994.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge 1984.

- Werkelid, Carl Otto, "Carina Rydberg ämnar minnas vad livet är", *Svenska Dagbladet* 22/10 2000.
- Werkmäster, Johan, "En andes längtan efter svar", *Göteborgs-Posten* 18/8 1990.
- Widgren, Björn, "Godnatt, herr Larsson", *Gefle Dagblad* 6/5 1997.
- "Visst ska man skriva så!", *Gefle Dagblad* 14/3 1997.
- Williams, Anna, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Hedemora: Gidlunds förlag 1997.
- Wirtén, Per, "Stig Larsson, den begåvade posören", *Schlager* 1984:96, s. 38–40.
- Yrlid, Rolf, *Litteraturens villkor*, 3:e uppl., Lund: Studentlitteratur 1994.
- Zern, Leif, "Fem myror är fler än en stig", *Expressen* 11/9 1989.
- "Min skit är ditt guld", *Dagens Nyheter* 25/4 2008.
- Zorn, Henriette, "Inkast. Sverige är en ankdamm", *Dagens Nyheter* 30/10 2000.
- Åman, Jan, "– Det finns så mycket idealistisk bullshit", *Göteborgs-Posten* 30/6 1987.
- Aaslestad, Petter, *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 1999.
- Ödmark, Magnus, "Doktor Larssons testamente", *Hallandsposten* 25/10 1995.
- Öhman, Anders, *Apologier. En linje i den svenska romanen från August Strindberg till Agnes von Krusenstjerna*, Stockholm/Stephag: Symposion 2001.
- Östlundh, Håkan, "Tragiskt, vackert, patetiskt", *Kvällsposten* 27/10 2000.

Radio & TV

- Aktuellt*, TV1, 25/4 1991.
- Aska och jordgubbar*, TV2, 8/12 1984.
- Babel*, SVT 2, 21/3 2006.
- Babel Special*, SVT 2, 11/9 2008.
- Berättelser ur bakfickan*, TV1, 31/8 1986.
- Caramba!*, Kanal 1, 16/12 1989.
- Centrum*, SVT 2, 7/12 1998.
- Flipper*, P3, 28/10 2000.
- God morgon, Världen!*, P1, 29/10 2000.
- Kritikerna*, TV2, 23/10 2000.
- Kulturen*, Kanal 1, 21/2 1991.
- Kulturnytt*, P1, 14/3 1997.
- Lobbyn*, P1, 31/1 1997.
- Lotta*, Kanal 5, 24/4 1997.
- Nike*, Kanal 1, 8/10 1993.
- Nike*, TV1, 14/2 1997.
- Nästa Nybroplan*, Kanal 1, 19/3 1993.
- Pr Morgon*, P1, 27/10 2000.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Rapport Morgon, TV2, 20/2 1997.

Rapport Morgon, TV2, 3/3 1997.

Reportage K, SVT 2, 27/II 2000.

Rikets kultur, TV2, 27/II 1989.

Röda rummet, SVT 2, 13/4 1996.

Silikon, TV3, 14/12 1998.

Studio Ett, P1, 2/3 1997.

Svart eller vitt, TV4, 20/3 1997.

Svepet, Kanal 1, 9/3 1989.

Register

- Abenius, Stina 202
Ahndoril, Alexander 91, 176
Alcalá, Jesús 52–55, 57–58, 61, 76,
104, 189, 191
Alexandersson, Håkan 57, 189
Algulin, Ingmar 13, 186, 193
Amster, Harry 27, 187
Andén-Papadopoulos, Kari 192
Andersson, Gunder 112, 198
Andersson, Pelle 147, 203, 209
Andersson, Pär-Yngve 200
Aschberg, Lotta 205
Aslama, Minna 188
Augustinus 27
autofiktion 15, 17, 94–99, 121–124,
165, 168, 196, 200
Axelsson, Sun 87
- Barthes, Roland 37, 75, 86, 131, 146,
191, 201
Beardsley, Monroe C. 57, 189
Beckman, Eva 21–22
Beckman, Åsa 55, 58, 60, 138, 154,
189–190
Behrendt, Poul 96–99, 101,
120–123, 127, 165, 169, 171, 195,
199–200, 206
bekännelse 28, 37, 39, 60, 66, 85,
87–89, 91, 109, 113, 126, 133–134,
154, 188, 194
Bengtsson, Bengt 200
- Bengtsson, Petter 147, 203
Berger, Måna 77, 189–190, 192
Bergh, Magnus 175–176, 206
Berglund, Peter 163, 197, 205
Bergman, Daniel 45
Bergman, Ingmar 136, 176
Bergman, Lisa 204
Bergom-Larsson, Maria 176, 206
Bergström-Edwards, Pia, 189
Bernhard, Thomas 141
Billgren, Ernst 61–62, 65, 69, 71,
73–75, 81–82, 190
biografisk bortträngning 128, 140,
151, 201
biografisk irreversibilitet 151, 154
biografisk legend 15, 125, 127,
137–138, 151, 158, 200
Birde, Marie 202
Birgersdotter, Lena 190
Biressi, Anita 189
Björk, Nina 204–206
Björling, Gunnar 146–147
Björn, Michael 122, 200
Bladh, Curt 173, 189–190, 201–
202, 206
Bonnier, Abbe 35, 43, 46, 48, 73,
188
Bosseldal, Ingrid P. 78, 190, 192
Brohult, Magnus 86, 123, 193, 200
Bromander, Lennart 60, 77–78,
190, 192, 198, 200

- Brooks, Peter 42, 47, 188–189
 Brunner, Ernst 142–143
 Bruss, Elisabeth 92, 195
 Bränström Öhman, Annelie 80, 192
 Brøgger, Suzanne 37, 96
 Burke, Seán 112, 198
 Burton, Nina 86, 193
 Butler, Judith 154–157, 204
 Byerly, Carolyn M. 205
- Caroll, Lewis 48
 Carp, Ossi 206
 Cederskog, Georg 203
 Cixous, Hélène 98, 195
 Claésson, Dick 200
 Combüchen, Sigrid 77, 190, 192
 Connell, R.W. 158, 205
 Corner, John 194
- Dahlström, Magnus 164
 Danowsky, Peter 61
 Dante, Alighieri 48, 125
 Darrieussecq, Marie 98
 de Geer, Carl Johan 81
 de Lauretis, Teresa 156, 205
 de Man, Paul 94, 190, 195
 Delblanc, Sven 12, 185–186, 193
 den tomma rutan 93–96, 99, 108, 165
 Derrida, Jacques 86
 dokusåpan 78–79, 80, 89, 90, 102, 104, 162, 194
 Doubrovsky, Serge 17, 94, 96, 121–122, 165, 195
 Dovey, Jon 90, 194
 Drougge, Unni 28, 88, 91, 189
 dubbelkontraktet 15, 96–99, 120, 127, 134, 160, 165–166, 169, 195
- Edvardsson, Anja 190
 Edwall, Britt 28, 187
 Ehnmark, Anders 55, 189
- Ekelöf, Gunnar 146–147
 Ekman, Michel 128, 201
 Eldh, Gunilla 191
 Elfving, Ulf 142–143
 Enander, Crister 173–174, 189–190, 206
 Engdahl, Horace 119, 129, 136, 159
 Enqvist, Per Olov 91
 Eriksson, Ingalill 197
 Eriksson, Ing-Marie 24, 186–187
 Eriksson, Magnus 140, 142, 202
 E-Type 142–143
 Evander, Per Gunnar 91, 176
- fakta och fiktion 10, 13–17, 47, 53, 60, 64, 73, 78, 80, 85–105, 107–108, 113, 121–123, 125, 127–128, 130, 132, 134, 138, 152, 165–168, 171–172, 176–177, 197
 faktionsepik 15, 97, 195
 Fasth, Eva-Maria 124, 200
 Fetveit, Arild 194
 fiktionskontrakt 93, 95–97, 109–110, 119–122, 129, 134, 166, 171
 Flores, Juan 206
 Forser, Tomas 20–21, 56, 186, 189
 Forslid, Torbjörn 202
 Forssberg Malm, Anna 186
 Fosse, Jon 200
 Foucault, Michel 86
 Franzén, Carin 108, 134, 197, 201
 Fridén, Gisela 199
 Friedman, James 90, 194
 Furhammar, Leif 117, 199
- Gade, Rune 102, 194, 196
 Garme, Cecilia 117, 199
 Gedin, David 176, 207
 Geijer, Caroline 202
 Gellerfelt, Mats 109, 197, 199
 Genette, Gérard 37, 40, 43, 66, 95, 187–188, 191, 195
 Gennäs, Louise Boije af 28
 Gibson, Mel 151

- Giddens, Anthony 45, 188
 Gilbert, Sandra M. 35–36, 187
 Gilmore, Leigh 36, 50, 93, 167, 187,
 189, 195, 206
 Glans, Kay 164, 205
 Goffman, Erving 103, 196
 Gombrowicz, Witold 174
 Gran, Anne-Britt 113–114, 138,
 150, 198
 Greene, Graham 29
 Greider, Göran 87, 193
 Grive, Madeleine 88–89, 194,
 199
 Gruvæus, Jonas 200
 Gubar, Susan 35–36, 187
 Guillou, Jan 79, 143, 158, 202, 205
 Gunnarsson, Björn 194
 Gunne, Monica 28, 187
 Gustafsson, Lars 134
 Gustavsson, Björn 202
 Gustavsson, Bo 139, 202
 Günter, Richard 68
 Göransson, Sverker 12, 185–186,
 193
 Götselius, Thomas 80, 88–89, 138,
 140, 192, 194, 201–202
- Hagen, Cecilia 23–24, 186, 191
 Hagman, Per 91, 100
 Hagström, Lars 59, 87, 190, 193,
 202
 Hagvall, Håkan 202
 Hansén, Stig 192
 Helin, Jan 23, 186
 Hermansson, Christer 176, 206
 Hessler, Ole 141, 202
 Holm, Hannes 142–143
 Hultén, Eva-Lotta 191
 Hutchence, Michael 65
 Huyssen, Andreas 205
 Håkansson, Gabriella 91, 194
 Haarder, Jon Helt 100–101, 104,
 107, 124–125, 135, 149–154, 169,
 196–197, 200–201, 203–204
- Hägg, Göran 12, 185
 Hættner Aurelius, Eva 58, 188,
 190, 192
 Hörnqvist, Mikael 198
- identitet 24, 32, 35, 43, 45–47, 86,
 92–94, 99–102, 104–105, 112–114,
 120–121, 123–124, 128, 140, 154–155,
 160, 167, 200, 204–205
 Isaksson, Hans 56, 189
 Iversen, Stefan 146, 203
- Jacobsson, Sten 190, 192
 Janker, Anita 191
 Jansson, Bo G. 97, 99, 168, 195
 Jarlbro, Gunilla 157, 205
 Jauss, Hans Robert 192
 Jensen, Johannes V. 146
 Jerslev, Anne 102, 104, 188, 194,
 196–197
 Johansson, Kettil 201
 Jonsson, Bo W. 206
 Jonsson, Stefan 11, 123, 185, 200
 Jordahl, Anneli 27–28, 54–55, 176,
 187, 189
 Josefsson, Erika 191
 Järegård, Ernst-Hugo 136,
 142–143
 Jönsson, Dan 202
 Jönsson, Maria 37, 39, 188
- Karlsson, Jan 147, 203
 Karlsson, Lena S. 204
 Karlsson, Petter 80, 162, 192–193
 Khaldi, Warda 145, 203
 Kilborn, Richard 194
 Klingspor, Agneta 28, 37
 Knudsen, Britta Timm 89–90,
 194
 Knutson, Ulrika 81, 193
 Knutsson, Anna 187
 Kondrup, Johnny 191, 199
 Korsström, Tuva 198–199
 Kristensson Uggla, Bengt 206

- Kristerson, Bertil 197
 Kärnberg, Ulrika 173, 206
- Lagercrantz, Olof 134, 136, 174
 Lagerholm, Ellinor 198–199
 Lagerlöf, Karl Erik 112, 197–198
 Larsson, Leif 141, 202
 Larsson, Lisbeth 44, 86, 164, 188, 193–194, 201, 206
 Larsson, Stig 10–16, 107–156, 158–169, 176, 185–186, 197–203, 205
Artiklar 1975–2004 145–147, 159, 203
Aska och jordgubbar 113–117, 199
Autisterna 13, 107, 123, 136, 146, 159, 201
Avklädda på ett fält 108, 144
Helhjärtad tanke 108, 144
Komedin I 123–125, 134, 138, 151, 199
Matar 125, 127–130, 138, 151, 200–201
Natta de mina 6, 10–13, 15–16, 107–108, 119, 128–142, 144, 151, 153–154, 159–160, 163, 165–167, 176, 185, 197, 201
Nyår 107, 112, 120, 123, 146, 159
Ordningen 200
 ”Qatars extremt vackra flagga” 129–130
 ”Värdet” 125, 127, 134, 138, 145, 200
Wokas lax? 108, 144–145, 203
Ängel 124, 200
- Larsson, Tomas 146, 203
 Lejeune, Philippe 16–17, 92–96, 99, 101, 108–109, 165, 195, 197
 Lekander, Nina 127–128, 200
 Lenemark, Christian 195, 199
 Liedman, Sven-Eric 207
 Lindberg, Stefan 197
 Linderborg, Åsa 173, 206
 Lindgren, Torgny 117
 Linnell, Björn 81
- Ljungberg, Ann-Marie 78, 192
 Ljunggren Wiberg, Sebastian 197
 Lovén, Svante 200
 Lundgren, Maja 91, 171–176, 206
 Lundin, Immi 87–88, 193
 Luthersson, Peter 85–86, 134–136, 185–186, 193, 206
 Löfgren, Mats 198
 Löfström, Tomas 11, 185
 Lönnroth, Lars 12, 134, 185–186, 193
- Malmberg, Carl-Johan 174–175, 206
 Malmberg, Lena 85, 193–194
 Malmsten, Bodil 91, 100
 Marcus, Laura 94, 131, 195, 201
 Marklund, Liza 79
 Mazzarella, Merete 192
 McHale, Brian 127, 200
 McLuhan, Marshall 161, 201
me, not me, not not me 114–115, 120, 138, 150, 152, 158
 medierad intimitet 103
 Melberg, Arne 100, 133, 166, 169, 196, 201, 206
 Meyrowitz, Joshua 103, 116, 149–150, 196
 Moberg, Eva X. 52, 58, 189
 Moberg, Åsa 28, 55, 57, 189
 Montaigne, Michel de 100
 Mortensen, Anders 87–88, 193
 Mosander, Ingalill 191
 Munck, Kerstin 93, 98–99, 127, 168, 195–196, 199–200
 Munkhammar, Birgit 53–56, 58, 189
 Myrdal, Jan 27
- Nielsen, Henrik Skov 151, 196, 203
 Nilsson, Kerstin 198
 Nordahl, Inger 191
 Nordenson, Margareta 28–29, 152, 187

- Nordvall, Michael 202
 Norén, Lars 174–176, 206
 Nunn, Heather 189
 Nyblom, Andreas 9, 185
 Nylén, Leif 107, 197
 Nylén, Stina 190
- Ohlsson, Anders 113, 198
 Ohlsson, Bengt 198
 Olney, James 92, 190, 195
 Olsson, Bernt 13, 186
 Olsson, Jesper 147, 203
 Olsson, Nils 191, 201
 Olsson, Ulf 9, 185
 O'Yeah, Zac 25, 186
- Pantti, Mervi 188
 Pascal, Roy 92, 195
 performativ autenticitet 90, 194
 performativ realism 90
 performativ biografism 15, 100–
 101, 104–105, 107, 124–125, 135, 151,
 153–154, 169, 196
 Persson, Anna Lena 197
 Persson, Magnus 205
 Petersen, Karin 194
 Peterson, Marie 176
 Peterson, Petra 198
 Petri, Kristian 113, 117
 Pettersson, Anders 98, 193
 Peurell, Erik 205
 Porter, Roger J. 135, 201
 privat och offentligt 10, 14–16, 37,
 65, 78–79, 102–104, 114–116, 149,
 152, 162, 168, 177
backstage 103, 116, 150, 152
onstage 103, 116, 150
middle region 103–104, 116, 120,
 124, 149–150
 Pusjkin, Alesandr 125
- Rabe, Annina 192–193
 Ranelid, Björn 117
 Rasmussen, Torkel 138, 154
 reality-tv (se dokusåpan)
 Reis, Mikael van 199–200, 206
 Renberg, Tore 132, 201
 Ricœur, Paul 164
 Ringskog Ferrada-Noli, Caro-
 line 153, 204
 Ritzén, Jessica 204
 Rivière, Joan 187
 Rosdahl, Björn 139, 141, 202
 Rosenberg, Göran 9, 185
 Rosenberg, Tiina 204
 Ross, Karen 205
 Rousseau, Jean-Jacques 27, 108,
 133–134
 Rugg, Linda Haverty 37, 116, 187,
 198
 Rundström, Marianne 24
 Rydberg, Carina 10–16, 19–83, 85,
 88, 91–92, 95, 97, 99, 102, 104–105,
 107–108, 118, 139–140, 149–150,
 152–169, 185–186, 189, 192, 204
Den högsta kasten 10–15, 20–66,
 68–73, 77–79, 82–83, 85, 88–89,
 91–92, 94–97, 99, 102, 104–105, 107,
 139–140, 142, 152–153, 157, 159–167,
 171, 176, 185–186, 188–189, 190–191,
 204
Den som vässar vargars tänder 153
Djävulsformeln 10, 14–15, 60–83,
 85, 89–92, 94–96, 105, 152, 162–163,
 165, 167, 191
Kallare än Kargil 11, 67, 159
Månaderna utan R 11, 68, 159
Nattens Amnesti 12, 69, 159
Osalig Ande 11, 68, 159
Svart Lucia 11, 68
 Rydén, Per 186
 Rönnerstrand, Torsten 86–87, 193
 Rössakk, Eivind 119, 199
- Saag, Kristjan 198
 Samuelsson, MarieLouise 26–28,
 187, 190
 Sandbye, Mette 89, 194

- Sandgren, Åke 133
 Sandström, Daniel 189–190
 Sarrimo, Cristine 87–88, 185, 188, 194, 206
 Schechner, Richard 114
 Schlaug, Birger 143, 158, 202
 Schottenius, Maria 60, 190
 Schwartz, Nils 174–175, 206
 Sener, Rafik 198
 Sennett, Richard 164, 206
 Sidenbladh, Erik 203
 självbiografisk pakt/självbiografiskt kontrakt 92–96, 108–109, 119, 121, 127–128, 130–133, 135, 138, 140, 165–166, 197
 självframställning 100–101, 135, 146, 166
 Sjöholm, Cecilia 200
 Sjölin, Daniel 91, 204
 Skogelin, Stefan 140–141, 202
 Smith, Sidonie 194
 Sonesson, Thure 198
 Sonnevi, Göran 136
 Stage, Jan 96
 Steinick, Karl 128, 151, 201
 Stenius, Yrsa 56–57, 189
 Stounbjerg, Per 98, 187, 196
 Stridsberg, Sara 91
 Strindberg, August 27, 39, 187
 Ström, Eva 60, 147, 175, 190, 203, 206
 Stueland, Espen 108, 119, 138, 142, 154, 197, 199, 201, 204
 Svensson, Britta 57, 189, 199
 Svensson, Per 26, 55–56, 140, 187, 189, 202
 Swahn, Sven Christer 122, 200
 Swartz, Marie 115
 Söderberg, Hjalmar 36, 39
 Söderlund, Mats 176
 Söderkvist, Jan 189
 Teir, Philip 204
 Thente, Jonas 59, 77, 190, 194
 Thobo-Carlsen, Mette 109, 197
 Thomsen, Bodil Marie 89–90, 194
 Thompson, John B. 102–104, 149–150, 152–153, 196, 203
 Thornham, Sue 205
 Thorwall, Kerstin 27, 37, 87
 Thunberg, Karin 204
 Tjäder, Per Arne 186
 Tobiassen, Elin Beate 195–196
 Todorov, Tzvetan 66
 Tomasjevskij, Boris 125, 200
 Tranströmer, Tomas 136, 141, 146
 Tunedal, Jenny 206
 Tunström, Göran 117
 Twain, Mark 116
 Vallgren, Cristina 191
 Valtonen, Leena 205
 Vassenden, Eirik 153–154, 204
 Vedin, Maria 147, 203
 Vegesack, Thomas von 187
 Vergilius 48
 verklighetshunger 15, 85, 89, 91
 Viklund, Lars 52, 55, 104, 189
 Vincent, Mona 130, 201
 Voltaire, François 125
 Waern, Carina 197
 Wahlin, Claes 202
 Wallrup, Erik 12, 185
 Watson, Julia 194
 Waugh, Patricia 188
 Werkelid, Carl Otto 191
 Werkmäster, Johan 12, 185
 Widegren, Björn 60, 139, 190, 202
 Williams, Anna 205
 Wimsatt, William K. 57, 189
 Wirtén, Per 197–199
 Yrlid, Rolf 187
 Zern, Leif 123, 174, 200, 206
 Zorn, Henriette 81, 193

REGISTER

Åkesson, Birgit 136

Åman, Jan 198

Aaslestad, Petter 191

Ödmark, Magnus 128, 201

Öhman, Anders 185

Östlundh, Håkan 77, 192

