

## Kortprosan och den fromma berättelsen

### Exemplet Mathilda Roos

Beata Agrell

I: Rosmari Lillas-Schuil, Gunnar Samuelsson, Georg Walser & Tobias Ålöw (red.): ”Må de nu förklara...” Om bibeltexter, religion, litteratur. Festskrift till Staffan Olofsson.

Göteborg: LIR.Skrifter.Varia, Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, 2018, s. 317–339. (**Manuskript**)

Uppbyggelselitteratur har aldrig ingått i den litterära kanon. Det var en didaktisk brukslitteratur som i äldre tid begränsades till det religiöst-kyrkliga kretsloppet och i modern tid har fallit utanför alla litterära kategorier. Med den moderna estetikens ”intresselösa välbehag” som konstens grundläggande funktion uteslöts brukslitteratur och alla didaktiska tendenser.<sup>1</sup> Likafullt har uppbyggelselitteraturen en lång och stark tradition även under moderniteten och det tidiga 1900-talet. Detta gäller inte minst den uppbyggliga eller fromma berättelsen, som till stor del återgick på den antika och medeltida *exemplum*-genren av sedelärande berättelser. Men fromma berättelser lånade också friskt från populärlitteraturens kärleks- och kriminalromaner. Intrigerna blev därigenom både uppbyggliga och spännande.<sup>2</sup> I det evangelisk-lutherska Sverige finns många i synnerhet kvinnliga författare med en rik produktion av sådana texter. Traditionen var särskilt livaktig

vid förra sekelskiftet och det tidiga 1900-talet, då förlagsverksamhet och bokproduktion utvecklades starkt.<sup>3</sup> Fromma berättare som Betty Janson (1836–1927), Anna Ölander (1861–1939), Elisabeth Beskow (Runa, 1870–1928) och Hillis Svenson-Graner (1878–1910) såldes i stora upplagor och översattes till flera europeiska språk. Till dem hörde också Mathilda Roos (1852–1908). Hon var speciell bland annat genom att kombinera uppbyggliga tekniker med radikala vänsterperspektiv och dolda queer-strategier. Om vikten av att uppmärksamma de fromma berättarna skriver Johan Svedjedal:

[Man bör inte] glömma de kvinnor som skrev uppfostrande och uppbyggliga berättelser. Hur mycket av kvinnoerfarenheter och formförnyelse som myllats ner i sådana berättelser återstår i hög grad att utreda. Men de representerar ett annat slag av kvinnolitteratur: en litteratur dominerad av kvinnor.<sup>4</sup>

I denna artikel är det främst formförnyelsens relation till uppbyggligheten som skall uppmärksammas. Syftet är att klargöra förhållandet mellan didaktisk retorik och litterära strategier i den fromma kortberättelsens form, med Mathilda Roos berättelse ”Tom Vinklers nyårsnatt” som åskådningsexempel. Där vidareförs den uppbyggliga traditionen i traditionen från bland andra Dante Alighieri, John Bunyan och Charles Dickens. Min diskussion blir därför också delvis komparativ.

### Uppbyggelse, kortprosa och textforskning

Uppbyggelselitteratur var ursprungligen litteratur för den enskilda andakten, även kallad *andaktslitteratur*, i äldre tid kallad *asketisk* litt. (av grek. ἀσκήσις, övning).<sup>5</sup> Uppbyggelselitteratur skall skiljas både från teologisk vetenskaplig litteratur och folklig och

apologetisk litteratur med uteslutande undervisande syfte. All uppbyggelselitteratur återgår på Bibeln, särskilt Psaltaren, som räknas till den äldsta kristna uppbyggelselitteraturen. Till uppbyggelselitteratur räknas främst bön- och betraktelseböcker, men även postillor och själavårdande brev. I senare generationer har denna äldre klassiska uppbyggelselitteratur utökats med nyare, särskilt av anglo-amerikanskt ursprung. Ur den klassiska uppbyggelselitteraturen utvecklades efterhand den fromma berättelsen, som kombinerar äldre tiders andaktslitteratur och exempelpedagogik med spännande intriger och nya berättartekniska grepp.

Den fromma berättelsen kunde ges både romanens och kortberättelsens form, även om genrebeteckningen *roman* och kopplingen till fiktion undveks. ”Berättelse ur livet” är en vanlig undertitel. Här skall jag uppmärksamma kortberättelsen, för en hel del av den fromma berättelsens egenheter framträder tydligare i just kortprosaperspektiv. Förra sekelskiftet med sin livliga kortprosaproduktion är också ett lämpligt skede för en sådan undersökning. Fromma berättelser flaggar inte med någon litteraritet i modern ’konstnärlig’ mening: den didaktiska tendensen eller ’budskapet’ kan synas dominera framställningen på bekostnad av för oss konventionellt litterära kvaliteter.<sup>6</sup> Ändå vill jag undersöka en sådan text *som* litteratur och retorisk akt: alltså inte som rakt budskap utan just som text tillverkad på visst sätt – som språklig artefakt, som litterär genre, men också som retorisk process med en bestämd tilltalsfunktion.

En text är inte bara en grammatisk struktur, utan också en social, kulturell och historisk konstruktion: den är uppbyggd enligt vissa genrekonventioner och kulturtraditioner och inställd på att frammana vissa typer av svar. Den individuella texten tar stöd i

historiskt betingade uttrycksmedel och framställningsformer, som den återanvänder på sitt särskilda sätt och anpassar efter bestämda läsvanor. Men textanalysen kräver också att texten sätts in i ett större sammanhang än det specifikt litterära och historiska. Vad gäller fromma berättelser torde till exempel teologiska och kyrkohistoriska perspektiv öppna också den litterära sikten.

## Tiden: förra sekelskiftet

Fromma berättelser är *de-kanoniserad* eller *icke-kanoniserad* litteratur; alltså texter och författare som inte tar mycket plats i nutida litteraturhistorieskrivning, men som i många fall har varit uppmärksammade och mycket lästa på sin tid, inte minst vid förra sekelskiftet. Dessa texter är sinsemellan mycket olika, både till form och innehåll; men gemensamt för dem är funktionen: den moraliska eller uppbyggliga tendensen. Tendensen kan vara mer eller mindre tydlig eller stark, och inriktningen kan vara radikal lika väl som konservativ eller rent reaktionär.

Förra sekelskiftet och 1900-talets första decennium var ett dynamiskt skede i Sverige. Med industrialiseringens genombrott följde urbanisering, proletarisering, demokratisering, massmedialisering och inte minst sekularisering. Det betydde omfattande inflyttning till städerna, arbetslöshet och trångboddhet, men också växande folkrörelser med krav på demokratisering både i politiskt och religiöst avseende.<sup>7</sup> Den så kallade ”arbetarfrågan” blev akut: hur skulle den växande arbetarklassens nöd kunna lindras utan att den fruktade ”massan” tog saken i egna händer?<sup>8</sup> Samtidigt växte förlags- och tidningsmarknad snabbt och därmed möjligheterna till det tryckta ordets spridning i olika medier.<sup>9</sup> Där diskuterades tidens stora frågor både i debattskrifter och skönlitteratur och inte minst i

fromma berättelser. Med den liberala teologin och den nyevangeliska väckelsen på 1800-talet följde nya samfundsbildningar med inriktning på individens fromhet och kritik mot statskyrkan, som snart hamnade i en kris. Resultatet blev en inomkyrklig väckelse, som kom till uttryck i samfund som Evangeliska fosterlandsstiftelsen (EFS) och den västsvenska fromhetstypen, ”Schartauanismen”. Lutherrenässansen i samband med reformationsjubileerna 1817 och 1917 medförde att Luthers skrifter slog igenom som folkläsnings-, omtrycktes och nyutgavs, även i urval och antologier.<sup>10</sup> De fromma berättarna hämtades ur alla läger, men inte minst den inomkyrkliga väckelsen.

Inom litteraturen avslutar tiden kring 1900 den period som brukar kallas ”det moderna genombrottet” och uppfattas ibland som en övergångsperiod präglad av pessimism och dekadens, så kallad *fin de siècle*.<sup>11</sup> Kontrasten är stor till höjdpunkten av genombrottsperioden på 1880-talet, då det med Georg Brandes ord gällde att ”sätta problem under debatt”, och striden stod het mellan motsatta ideologiska ståndpunkter – som dessutom snabbt byttes ut och ersattes med något fräckare eller ädlare.<sup>12</sup> Man diskuterade allt: från realism och idealism och andra -ismer i konsten; över vetenskapen och politiken; till sedligheten, kvinnofrågan, arbetarrörelsen, nykterheten och väckelsen – ja, hela tiden inte minst religionen. På barriaderna stod författare som August Strindberg, Carl David af Wirsén, Verner von Heidenstam, Anne Charlotte Leffler, Ellen Key, och senare Sven Hedin, Bengt Lidforss, Fredrik Böök och Elin Wägner, för att nu nämna några av dem som syntes i spalterna. Författarna var förstas mycket flera, men det är som sagt inte de mest namnkunniga som skall aktualiseras här. Det är författare som står den didaktisk-uppbyggliga traditionen nära, men

också har ett komplicerat förhållande till den och riktar sig till den växande skaran av sekulariserade läsare.

Bland annat genom den moderna pressens expansion och de möjligheter den gav även kyrkan och folkrörelserna skrevs under denna period överhuvudtaget mycket kortprosa i olika genrer, både gamla och nya, och det är ett skäl att dröja just vid den fromma kortberättelsen. Ett annat skäl är sekulariseringens genombrott och det spänningsfyllda inflytande den fick på de litterära framställningssätten. Till det skall jag återkomma; men först något om begreppet kortprosa.

## Begreppet kortprosa

Gjorda försök att teoretiskt definiera novell eller annan kortprosa har visat sig nedslående.<sup>13</sup> Övergången mellan kort- och långprosa är glidande, och genrekarakteristika för exempelvis novell växlar mellan olika litterära epoker. Här gör jag i stället de stipulationer jag behöver för att kunna undersöka de frågor jag ställer. Viktigt är att termen kortprosa inte är någon genrebeteckning: det är en samlingsbeteckning för en rad historiskt givna men föränderliga genrer som till exempel novell, berättelse, skiss, kåseri, etc. De historiska genrerna och de enskilda exemplaren inom varje sådan genre är besläktade på olika sätt, men måste inte ha någon viss egenskap gemensam – de har som Alastair Fowler uttrycker det *släktttycke*.<sup>14</sup> Det betyder att de hålls samman i ett nät av relationer, som kan utforskas – men någon gemensam egenskap hittar man knappast.

Med paraplybegreppet *kortprosa* avser jag texter som skall kunna läsas ”i en sittning”, som Edgar Allan Poe formulerade det.<sup>15</sup> Det kriteriet utesluter inte långa texter; men de är i så fall skrivna *som om* de vore korta, inom ramen för en begränsningens konst. De

kan exempelvis vara komponerade i relativt fristående delar, som med behållning kan läsas var för sig – även om det är först i sammanläsningen som alla betydelsemöjligheter öppnas (som i följetongsroman, pikareskroman, montageroman). Ett avsnitt i till exempel en följetongsroman skall fångas i *en* sittning, men skall också peka framåt mot nästa – det vill säga locka till läsning av nästa nummer av tidningen eller häftespublikationen! Omvänt kan en självständig och ’avslutad’ kortprosatext vara fragmentarisk, flertydig, ambiguös, ofullbordad, ha ett öppet slut – man får inte alltid veta ’hur det går’. Här uppfylls då inte det klassiska kravet på handlingens komposition: en kurva med början (uppladdning), mitt (klimax, peripeti) och slut (avklingande, harmonisering av de gestaltade konflikterna). Å andra sidan kan en sådan öppen framställningsform fylla en didaktisk – eller kanske rättare *majevtisk* – funktion: den kan förlösa eftertanke och reflexion.

Korthetskravet är således inte ett kvantitetskrav rätt och slätt: det ställer också kvalitativa krav på framställningssättet både vad komposition, berättarteknik och formspråk beträffar. Med kortprosa menar jag därför en uppsättning framställningssätt; och med framställningssätt menar jag litterära strategier som *förbereder vissa sätt att läsa*.

Kortprosastrategierna varierar med texttyp och sociohistoriskt sammanhang, men några är särskilt vanliga. Dit hör scenisk eller visualiserande framställning – ofta *åskådningsexempel*, fallbeskrivning eller situations- eller stämningsbilder; vidare språklig kompression och förtätning – detaljrikedom i det lilla och stilisering i det stora; förkortningar och avbrott i kompositionen. Sådana framställningssätt är också väl förenliga med realismens, naturalismens, impressionismens, symbolismens och expressionismens tekniker. Man använder också den urgamla

ramkonstruktionen: huvudberättelsen ingår då i en omgivande berättandesituation, där en ofta (men inte alltid) anonym berättare för en fiktiv åhörare återger något hen hört eller sett eller upplevt – ibland sin egen livshistoria. Hela samlingar kan komponeras på det sättet – typexempel är förstas *Tusen och en natt* och Boccaccios *Decamerone*; men vad gäller samlingar finns också andra möjligheter: sekvenser eller cykler av berättelser, som hålls samman av en plats, en situation, en hjälte eller ett tema.

Här närmar man sig också romanen – men gränsen mellan till exempel novell och roman var under förra sekelskiftet högst oklar, i varje fall vad benämningen beträffar: en tvåhundraårig berättelse kunde kallas ’novell’; och på vissa titelblad hittar man beteckningar som ’novellroman’, ’romannovell’ och ’noveller i dialog’. Omvänt kan också en ’roman’ vara novellistiskt uppbyggd – antingen en kedja av relativt fristående episoder (som Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga*) eller tryfferad med inlagda berättelser – ofta framsatta som lärostycken för de lyssnande fiktionspersonerna (som i Jesu liknelser); det kan rentav röra sig om en kinesisk-ask-teknik (som i *Tusen och en natt* eller kanske Heidenstams *Hans Alienus*).

## Kortprosa vid förra sekelskiftet

Att det skrevs mycket kortprosa just under förra sekelskiftet och det tidiga 1900-talet hade flera orsaker. En är tidnings- och tidskriftspressens expansion i samband med den borgerliga offentlighetens konsolidering – då ökade förstas behovet av korta texter; och det lockade hungriga författare att skriva dem.<sup>16</sup> En annan orsak är den vanliga kommersiella förlagsverksamhetens och bokmarknadens fortsatta expansion sedan 1840–50-talen, inte minst vad gällde billighetsutgåvor liksom öresskrifter och häftesserier.<sup>17</sup> En

tredje orsak är bildningsverksamhetens och folkrörelsernas behov av litteraturspridning – ofta i den korta berättelsens, skissens eller artikelns form. En mängd nya tidningar, tidskrifter, kalendrar och förlag uppstod, ofta knutna till folkrörelser som väckelsen, nykterhetsförbunden och arbetarrörelsen – med Lars Furuland skulle vi här kunna tala om en rad *motoffentligheter* vid sidan av den dominerande borgerliga offentligheten.<sup>18</sup> En fjärde orsak är den korta textens traditionellt didaktiska värde som pregnant uttrycksform – som åskådningsexempel och fallstudie, andakts- och meditationsmedel, reflexionsstycke och stämningbild, satir och agitationstext. Kortprosalitteraturen var förankrad i äldre inte minst brukslitterära traditioner, som kunde vidareföras och utvecklas – men också brytas och övervinnas. Den passade för en övergångstid, då gamla och nya värden stod emot varandra, men också blandades och korsades på de mest förunderliga sätt.

I stort sett alla vid förra sekelskiftet verksamma författare skrev kortprosa, inte minst nu kanoniserade författare, som annars är mest berömda för sina romaner, dramer eller dikter. Men det är alltså inte de mest berömda eller bekanta namnen som fångat mitt intresse – inte de som hade framtiden för sig utan snarare förlorare som de fromma berättarna. Det som intresserar mig är hur de inom den korta formen kombinerar uppbyggelse och didaktik med estetik, det vill säga med tidens, ofta stridiga, konstnärliga krav. Vad jag särskilt vill uppehålla mig vid är hur kristna tanke- och framställningsformer lever kvar i den begynnande sekulariseringen som bärare av både den fromma traditionen och av nya sekulära tänkesätt.

## Mathilda Roos

Mathilda Roos hade borgerlig bakgrund, men började sin litterära karriär som en radikal liberal med kritik av den hycklande moral som var vanlig i tidens borgerlighet.<sup>19</sup> Hon rörde sig också vänsterut i sympati med både kvinnokampen och arbetarklassens strävanden. Mot slutet av 1880-talet drabbades hon av en religiös omvändelse, men det ändrade inte den radikala grunden i hennes författarskap.<sup>20</sup> Hon skrev om existentiella och moraliska problem lika väl som politiska frågor som strejker och klasskamp. Hennes personliga liv är inte mycket känt frånsett en kort biografi med tycke av hagiografi och passionshistoria, som i dunkla ordalag antyder ett lidande, som framkallade hennes tidiga död.<sup>21</sup> Mathilda Roos begick en tidstypisk debut med följetongen *Höststormar* i tidningen *Idun* 1881 (som bok 1887); 1881 kom också romanen *Marianne*. Den första novellsamlingen *Berättelser och skizzer* kom 1884, och sedan det ena verket efter det andra ända till författarens död 1908. Hennes i samtiden mest uppmärksammade verk är romanerna *Vårstormar* (1883), *Höststormar* (1887) och *Hvit ljung* (1907), vilka behandlar borgerlig dubbelmoral respektive våldtäkten av en norrländsk småskollärlarinna. I vår tid har Roos uppmärksammats som queerförfattare med exempelvis berättelsen ”Den första kärleken” i *Berättelser och skizzer*.<sup>22</sup>

Till att börja med räknades Roos till de moderna realisterna i Strindbergs anda; och på 90-talet bekämpade hon i flera stridskrifter Ellen Keys, som hon tyckte, både reaktionära och egocentriska kvinnosyn.<sup>23</sup> Roos första verk utspelas i salongerna, vars livsstil hon både skildrar och gisslar med anmärkningsvärd inlevelse. Det fortsätter hon med också senare i författarskapet, efter omvändelsekrisen i slutet av 80-talet – som det sägs under inflytande

av Tolstojs kärlekslära och engelsk bredkyrkighet; men framför allt av Paulus, som hon ständigt citerar eller anspelar på och dessutom skrev en kortroman (eller långnovell) om.<sup>24</sup> Genomgående i författarskapet är kritiken av överklassfasoner, penninghunger, självträffärdighet, egocentrism, dubbelmoral och kärlekslöshet dold i fromma fraser. Hon lyfter fram fattiga och svaga, föraktade och förtryckta, men också avvikare, syndare och publikaner. Den ibland förkunnande berättarhållningen balanseras av iakttagelseförmåga och psykologisk blick, liksom medkänsla och socialt engagemang (om än med främst filantropisk inriktning); och engagemanget gäller även suputer och trasproletärer. Själv plågades hon hela livet av ett mystiskt ”nervlidande” (som det hette) och förblev ogift (efter en bruten ungdomsförlovning).<sup>25</sup>

Hon skrev i alla genrer, och hennes produktivitet var enorm; efter omvändelsen kom den att innefatta också uppbyggelselitteratur och ”fromma berättelser”, men ställda till sekulariserade läsare;<sup>26</sup> det hon skrev gavs ut både på stora kommersiella förlag som Bonniers och på kristna som Hæggströms. Böckerna blev också populära: de kom ut i många upplagor och översattes till flera språk. Redan dödsåret 1908 började också hennes samlade verk i tolv band att utges. Även den officiella kritiken var överlag nådig. Inte Fredrik Böök, som fullständigt dömde ut Roos kristna verk som ”underhaltiga”, men Karl Wåhlin var starkt uppskattande, liksom även litteraturhistorikern Karl Warburg, som i dödsrunan skrev att den tydligt kristna tendensen inte varit till men för hennes författarskap, utan tvärtom fördjupat det med åren.<sup>27</sup> *Svenskt litteraturllexikon* från 1970 beskriver henne ”som socialt medveten människoskildrare” i hela sin produktion, också sedan hon ”alltmera blivit bekännande kristen”.<sup>28</sup> Det låter ju hedervärt om än inte särskilt spännande. Men hur ser en Roos-text egentligen ut? Hur är

den gjord och hur förbereder den läsandet – uppbyggligt, didaktiskt och estetiskt?

## Hägringar och ”Tom Vinklers nyårsnatt”

Det exempel ur Roos produktion jag valt heter ”Tom Vinklers nyårsnatt”. Texten ingår i samlingen *Hägringar* från 1898 med undertiteln *Berättelser*.<sup>29</sup> I bokens förord ges vissa intressanta upplysningar. Där förklaras titelbegreppet med hänvisning till en annan betydelse än ”skenbild” eller ”bedräglig illusion”. Denna andra betydelse grundar författaren på tidens naturvetenskapliga förklaring av den fysiska företeelsen hägring: hägringar är synbilder som uppstår ”till följd af luftlagrens brytningar”, men de är inga gyckelbilder, utan ”återspeglings af verkligheten, af fjärran liggande föremål”, skriver hon – nästan platonistiskt men också i anslutning till realismen som litterär ideologi och teknik. Hägringar är då visserligen inte verkligheten själv, men dock ”vittnesbörd om en verklighet som finnes någonstädes”. På samma sätt är bokens berättelser, som hon säger, ”vittnesbörd om sanningen; de vilja vara återspeglings, luftbilder, hägringar från Guds rike”. Det uppbyggliga syftet är alltså här klart deklarerat, men samtidigt motiveras det i termer av modern naturvetenskap och estetik. Didaktiken – metoden och ’läran’ – i själva texterna är dock inte alltid lika explicit. Mycket står skrivet mellan raderna, och bibelkunskap räcker inte hela vägen.

”Tom Vinklers nyårsnatt” är en dramatisk historia på knappt tjugo illustrerade sidor, med både skräckromantiska, melodramatiska, djuppsykologiska och socialrealistiska inslag i bästa Dickensstil. Men den ansluter också till klassisk visionsdiktning och uppbyggelselitteratur med anor från Dante

Alighieri och John Bunyan;<sup>30</sup> dessutom är den didaktisk och späckad med bibelallusioner. Dock härrör didaktiken primärt inte från berättaren utan från fiktionsgestalterna själva; berättaren nöjer sig oftast med att beskriva situationer, scener, händelser, handlingar och reaktioner. Berättelsen har inget färdigt slut, utan öppnar för begrundan.

Som titeln säger utspelas historien en nyårsnatt. Tom Vinkler är en medelålders unkarl och rik affärsman, som superat med systemns familj på nyårskvällen. Men nu strax före midnatt sitter han hemma i sin vilstol och inväntar tolvslaget. Han läser tidning, röker cigarr och trivs med ensamheten; han låter tankarna komma och gå – och plötsligt känner han sig ”vemodig” och ”nedstämd”; det är som hade han ”någon synd på [sitt] samvete”. Men han försvarar sig mot tanken:

Och ändå vågar jag säga, att få människor lefvat ett så rättfärdigt lif som jag. Jag vet att jag gjort hvar och en rätt, och att jag ärligt bjudit till att vara god och hjälpsam mot alla. Det finns ingen, till hvilken jag har något slags skuld; jag har mina affärer klara och rediga och kan när som helst tryggt gå hädan . . . (8)

Han har alltid gjort rätt för sig, mer än de flesta, och står inte i skuld till någon. Synd och skuld kan det alltså inte vara fråga om för hans del. Men han kan omöjligt finna ”att livet har någon mening”; dessutom plågas han av omvärldens ondskas och egoism – ”brutal vidrig egoism” eller än värre ”af hyckleri och tillgjordhet.” Hans egen godhet har lönats med ”otacksamhet” och visat förtroende med svek; det vet han av sin erfarenhet från affärlivet: ”under mina många affärsförbindelser har jag sett så mycken lumpenhet, så

mycket bedrägeri, att jag vämjes vid alltsammans ...” (9), suckar han. Själv har han varit ”ärlig och oegennyttig”, säger han sig, men många gånger nära att ge upp.

Så där sitter han försjunken i dystra tankar, när klockan slår tolv och det nya året är inne. Då slumrar han till, men väcks av en knackning på dörren. In kommer en man, som han känner igen – en *död* man, som hette John Faber och en gång var Vinklers affärskompanjon. Men de hade skilts när Faber fick ”mycket inkrånglade affärer” (10). Dem hade sedan den gode Vinkler hjälpt änkan att reda ut efter att maken (troligen) tagit livet av sig. Faber är alltså ett spöke: han är ”mjölkhvit” i sitt stela, alldeles uttryckslösa ansikte; och synen inger Vinkler ”en obehaglig rysning längs ryggraden”. Men ”hans vilja var liksom förlamad”, förklarar berättaren (11); Vinkler kan inte röra sig ur fläcken; han hackar tänder och håren reser sig. När Faber frågar om han ”har lust” att följa med ”på en lång vandring” törs han inte säga nej – han fruktar att spöket i så fall skulle ”komma och taga honom i strupen med sina fingrar, hvilka voro lika mjölhvita och stela som ansiktet” (12).

Plötsligt befinner de sig då på ”en mörk enslig väg”. Vinkler fattar inte hur de kommit dit eller vart de går, och ”[e]n känsla af på samma gång hemsighet och tjusning smög sig öfver honom” (12). Den vardagsrealistiska berättelsen har alltså gradvis förskjutits: först införlivat ett psykologiskt skuldmotiv, som sedan vuxit till skräckromantiska dimensioner; och det skräckromantiska motivkomplexet korsas i sin tur med ett visions- och pilgrimsmotiv. ”Allt var så främmande, så sällsamt, ja, till och med han själf var som en ny, underlig vareelse”, kommenterar berättaren: ”Det var som om hans lif varit slut, och världen förgången, och denna sällsamma drömväg en bro till något okänt, som på en gång lockade och förfärade honom” (12).

Vinklers ambivalenta reaktioner av ”hemsighet och tjusning”, lockelse och förfäran, antyder att det inte längre är fråga om vanlig skräckromantik; han står inför mötet med det numinösa, med *mysterium tremendum et fascinans*, som religionsfenomenologen Rudolf Otto kallat det.<sup>31</sup> Rätt nog reser sig nu ”ett glänsande palats af guld och marmor” framför dem – ”liksom framtröladt ur jorden”; ett himmelskt palats, visar det sig, beskrivet som ett *sagoslott* – och här läggs ännu en motivrepertoar ner i smältdegeln. Men samtidigt aktualiseras förstås en *paradistopik* med försmak av saligheten.<sup>32</sup>

Ett bländande ljus förjagade med ens mörkret omkring dem, och från parken, som omgaf slottet, utströmmade en doft af blommor, skönare än Tom någonsin på jorden känt. Hans sinnen betogos af en svindlande glädje; just det, efter hvilket han i lifvet fåfängt längtat, detta hemlighetsfulla, som han aldrig kunnat nå, som förlit i tillvarons lumpna, jäktade bekymmer, just det kom honom här till mötes, och med hjärtat klappande af vaknad ungdomsfröjd satte han foten på marmortrappan, för att skynda dit upp [...] (12f.)

Vinkler försöker stiga på trappan, men Faber ställer sig i vägen och pekar på en inskription över ingången till palatset. ”*Hit inkommer ingen, som är någon något skyldig*”, står det. Vinkler tycker inskriptionen är lite otrevlig; men han ser inte något problem för egen del: ”Mitt lif ligger öppet och klart för hvar man; det finnes ingen som kan säga, att jag är honom skyldig någonting.” (13) Men där har han fel – han är skyldig alla *allt*, skall det visa sig. Och det är nu den egentliga berättelsen om Tom Vinklers nyårsnatt börjar. Faber tar nämligen till orda i en utläggning om deras omätliga skuld:

”O dåre, dåre!” utropade han, ”ingen af oss vågar träda inom dessa dörrar. Våra skulder äro otaliga som sanden i hafvet. De gyllene portarne äro stängda för oss, stängda intill dess skulderna äro betalda”, tillade han med en djup kvalfull suck. (13)

Vinkler ser nu ett hjärtslitande uttryck i Fabers hittills stela ansikte: ”Den bittraste sorg, den djupaste smärta och längtan han någonsin sett i ett mänskligt ansikte. Det fanns någonting af evighet i denna smärta, det var en längtan så stor, att den tycktes vara utan början, utan slut ...” (14). Men trots åsynen av Fabers lidande ger Vinkler svar på tal; han både försvarar sig mot anklagelsen och går till motangrepp: att Faber har många skulder det vet han nog – han, Vinkler, som rätt ut affärerna i Fabers dödsbo. Men Vinkler själv – på hans heder finns ingen fläck, ”inte *en* fläck”, betonar han; och han ska minsann inte låta hindra sitt inträde i palatset av någon, allra minst av en sådan skumraskfigur som Faber, vilken befinner sig på en lägre ståndpunkt, enligt Vinkler (14).

Så där står de bredvid varandra som farisén och publikanen i templet i Jesu liknelse – den om olika sorters rättfärdighet: i världens ögon och inför Gud (Luk 18:10-14). Farisén tackar som bekant pösande av stolthet Gud för att han är bättre än andra människor och särskilt den förkrossade publikanen vid hans sida. Publikanen å sin sida vågar inte ens titta upp när han ber Gud förbarma sig över hans usla och ovärdiga varelse. Ingen håller måttet, men publikanen med sitt syndamedvetande ligger dock, enligt Jesus, något bättre till; och så tycks det också vara med Faber. När Vinkler söker knuffa undan honom för att själv klättra vidare i himlatrappan, så upplöses gubben Faber i en viskning: ”dina skulder äro större än mina ... större än mina ...” (15). Den självrättfärdige Vinkler framstår i det perspektivet just som en farisé: hans tidigare veklagan över världens



egoism, hyckleri och tillgjordhet slår tillbaka på honom själv. Han visar sig fortsättningsvis också alltmer lik den lydige Konrad hos Falstaff Fakir: bokstavstrogen, men etisk och religiös analfabet.<sup>33</sup>

Vandringen uppför himlatrappan fortsätter, och anklagelserna haglar över den oförstående och alltmer olycklige pilgrimen. Den ena figuren efter den andra ur hans förflutna dyker upp och påminner honom om hans skulder – inte i affärer men i kärlek. Kärlekslös har han varit, till och med i formellt hederliga affärer; och denna *kärleksskuld* är bokstavligen obetalbar (Rom 13:8, 10). Skuggan av en gammal affärsförbindelse dyker upp och påminner om hur Vinkler, till exempel, satt vinstintresset före mänsklig barmhärtighet i deras transaktion: ”[d]et är sant, du var i din fulla rätt”, medger skuggan,

och hvarken lagens arm eller människors klander kunde nå dig. Men du bragte mig i bekymmer så svåra, att de hardt när kostat mig lifvet, och därigenom kom du till mig i en kärleksskuld, som du aldrig betalat, och som skall hindra dig att inträda i detta slott.” (16)

*Kärleksskuld* – Vinkler har aldrig hört något så tramsigt: ”Jag förstår inte sådana där hårklyfverier”, förklarar han: ”en köpman skall vara ärlig, och det har jag alltid varit ... mera kan ingen begära ...” (17). Jodå, svarar den andre: ”för att komma in hit fordras mera” [...] ”bland människor gäller hvad du kallar din heder, men icke här. Du är vägd på en våg och funnen för lätt ...”. Det är ju fasliga ord; Vinkler blir arg och söker stöta bort den andre; men också denne upplöses och lämnar plats för en tredje anklagande skugga. Nu är det en gammal kvinna som i livet kommit till honom i penningnöd. – Men vad har då hon att klaga över? Han hade ju gett henne pengar! – Jovisst, men inte med glatt hjärta: ”den gåfva du gaf mig, icke af

kärlek utan af längtan att så fort som möjligt bli af med mig”, säger kvinnan, lade därför sten på börda. Och så kommer anklagelsen om ”kärleksskulden” igen, den här gången som en tillämpning av Jesu ord om att också *underlåtenhetssynder* tillräknas på Domens dag. Och nu är det kvinnan som utövar domsmakten:

”Men nu står jag här för att kräfva ut den kärleksskuld du då åsamkade dig, och jag gör det icke i mitt eget namn, utan i *hans*, som sade: ’hvad I icke hafven gjort en af dessa minsta, det hafven I ej gjort mig’. I hans namn säger jag dig: du kommer ej hit in, förrän du har betalat din skuld!” (19)

Kvinnan citerar till och med Jesu egna ord hos Matteus (25:41-26) och vinner på så vis högsta auktoritet. Det blir för mycket – när kärleken själv vänds mot honom, förvandlad till en domsmakt med övermänskliga krav! Vinkler grips nu av ”ett slags hatfull förtviflan”, som tycks honom rent demonisk, och i varje fall känns helvetisk:

Han tyckte själf att det måste vara en aning om de känslor, hvilka besjåla demonerna, då de kämpa mot Guds barn, som genomlade hans bröst; han hatade i denna stund den okända makt, hvars hand skrifvit denna förfärliga kärleksslag, enligt hvilken vi en gång skola stå till ansvar, icke för de handlingar, som människor kalla synd, utan för alla dessa hjärtlösheter, dessa lumpna högmodssynder, för hvilka världens domstol ej fällde oss. Han kände ett ursinnigt begär att fäkta mot denna makt, att öfvervinna den, att till hvad pris som helst trotsa dess förhatliga lag. (19f.)

Denna ”förfärliga kärleksslag” väcker hans hat, och nu pinar honom den förstockades förtviflan. Just när han tror sig framme vid

Paradiset har han alltså hamnat i helvetet – och inskriptionen över Paradiset port i berättelsen verkar ju föra en dialog med den över Dantes Inferno; i varje fall säger den nu Vinkler att han skall ”låta hoppet fara”.<sup>34</sup> I samma stund möter han den ena skuggan ur sitt förflutna efter den andra, och till dem alla står han i ”kärleksskuld”. Snart står hundratals anklagande skuggor omkring honom. Alla ropar de i kör ut hans ”kärleksskulder” och befäller honom att gå bort från palatset. Och nu ser han äntligen hur det är ställt med honom:

I hvarje ansikte stod att läsa, tydligare än med ord, berättelsen om någon ogrannlagenhet, någon hjärtlöshet, som han, den i världens ögon oklanderlige och rättvise, begått mot sina medmänniskor. Det var som om en trollspegel hållits framför honom, och han tvingats att däri betrakta sitt inre jag, icke sådant människor trodde och han själf inbillade sig det vara, utan sådant det i verkligheten var. (21)

Det är som en uppenbarelse. Han ser allt han inte visste om sig själf, och han förfäras. Beskrivningen av hans reaktion artar sig till en mardrömsvision – eller kanske en protosurrealistisk tavla av Hieronymus Bosch, Matthias Grünewald eller Pieter Brueghel d.ä. Passagen förtjänar ett längre citat, för den säger en del om Roos skildringskonst:

En kväfvande ångest sammanpressade hans hjärta och tryckte honom till jorden. Hans sinnen började omtöcknas, han tyckte att alla dessa gestalter småningom förändrade form och karakter, han kände icke längre igen dem, deras ansikten utplånades, och de började att vrida och vända sig i underliga, krälände rörelser. Och på samma gång kommo de honom allt närmare, grepo tag i honom, hakade sig fast vid hans kläder. Med en rysning af fasa försökte han

göra sig lös; det var icke längre människor som omgäfvade honom, det var maskar, ormar, odjur, som slingrade sig omkring honom och som han visste snart skulle börja att gnaga honom, så där som ånger och samvetstyng gnaga. Han tänkte icke längre på att skaffa sig inträde i det stängda slottet; en enda föreställning: att komma lös, hade undanträngt alla andra. Han fäktade med bägge armarna för att bli kvitt de ohyggliga föremålen, som sögo sig fast vid honom, ångestsvetten pärlade från hans panna, med skälfvande steg stapplade han ned för trappan. Då förlorade han fotfästet och föll i svindlande fart utför en lång trappa, som bar ned i ett mörkt, bottenlöst djup ... (21–23)

Roos tar här fasta på hur det dåliga samvetet har väckts och förintat självgodheten. I stället kommer självanklagelser och skapar ångest. Ångesten visualiseras till en helvetesskildring där anklagelserna snabbt omvandlas till straff. Ambitionen att inträda i paradiset som en passande belöning för Vinklers dygder nedgraderas till en ren flyktmekanism, men också flykten misslyckas: han faller ner i djupet.

Men just när det är som värst så sitter han åter hemma i sin vilstol. Lättad förstås, men mest grubblande: vad är det för en orimlig kärlekslag han mött på sin drömsresa? Berättaren tolkar hans tankar, men inifrån hans eget perspektiv:

Var det då icke nog att föra ett, som människor kalla det, hederligt lif, gifva hvar och en sitt, skriva på fattiglistor och hjälpa med insamlingar för välgörande ändamål? Fanns det en annan, en högre väg än rättskaffenhetens, att vandra på? Hvad betydde den, denna sällsamma *kärlekslag*, som hittills varit honom helt och hållet främmande, men om hvilken han i natt fått en så underlig uppenbarelse? ... (23)

Lagen skrämmer honom, men här är det *kärlekens* lag som gäller, och det är på sätt och vis ännu värre: ”Så är nu kärleken lagens fullbordan”, skriver Paulus (Rom 13:10), och förklarar: ”Varen ingen något skyldiga, utom det att älska varandra; ty den som älskar sin nästa, han har fullbordat lagen” (Rom 13:8).<sup>35</sup> Kanske är det vad Vinkler börjar förstå. Men det gör honom inte precis gladare, för älska sin nästa är just vad han inte kan. Berättelsen slutar nu ganska tvärt, med hans rop om förbarmande – den förkrossade publikanens rop: ”O Gud, förbarma dig ... förbarma dig öfver mig!” (24). Sensmoralen är inte helt uppenbar, men sammanläst med liknelsen om farisén och publikanen insatt i ett evangelisk-lutherskt sammanhang får berättelsen en teologisk riktning, som de ”hägringar från Guds rike” författaren talar om i förordet. Lagens anklagelse och syndamedvetandet som sådant frälser inga själar, men skapar mottaglighet för tron på Evangeliets löften om försoningen genom Kristus. Den tron möjliggör syndaförlåtelse och därmed rättfärdiggörelse av nåd utan egen förtjänst, enligt klassisk evangelisk-luthersk lära.<sup>36</sup> Så långt kommer inte Vinkler inom berättelsens ram, men första steget – publikanens – är tydligen taget. Vart det skall leda i Vinklers fall förmåler dock inte historien.

Tydligare är väl vid det här laget sammanflätningen av uppbyggelse, didaktik och estetik. Det öppna slutet är ett estetiskt grepp som bäddar för reflexion över de moralisk-teologiska problem som berättelsen aktualiserat. Vi får inte veta hur Vinkler löser dem, men han har redan gjort sitt jobb som fiktionsfigur i uppbyggelsens tjänst. Nu är det läsarens tur.

## Kortprosatekniker i ”Tom Vinklers nyårsnatt”

”Tom Vinklers nyårsnatt” är ett illustrativt exempel på hur kortprosastrategier kan samverka med en uppbyggelselitterär inriktning. Först och främst är berättelsen *kort*, särskilt i relation till tidens månghundraåriga populärromaner: den kan förvisso läsas i en sittning. Formatet återknyter till den andaktslitterära och moralpedagogiska *exemplum*-traditionen. Den byggde på mycket korta berättande texter som skulle kunna infogas i en längre text, som predikan eller annan uppbyggelse, men också politiska och ideologiska sammanhang.<sup>37</sup> Exempletts uppgift var illustrativ och åskådliggörande, men därmed också indirekt argumentativ: syftet var att övertyga genom att aktivera en kulturell auktoritet. I detta fall är berättelsen längre än ett klassiskt *exemplum*, men den är samtidigt komponerad i korta narrativa scener som åskådliggör olika aspekter av den grundläggande problematiken.

Berättelsens övergripande struktur är cirkelrörelsen: uppbrott och återkomst, men den som återkommer är inte riktigt densamme som den som bröt upp. Cirkelstrukturen hör samman med ett annat både kortprosarelaterat grepp: *rese- och pilgrimsmotivet*, som medför en komposition i olika scener, vilka representerar olika stadier i en utvecklingskedja. Även detta grepp kopplar samman kortprosans kompositionsprinciper med uppbyggelselitteraturen och den fromma berättelsen, samtidigt som också den moderna bildningsromanen aktualiseras.

Vi kan också se hur berättelsen inom ramen för den begränsningens konst som kortprosan utgör lyckas arbeta med både *föregripanden* och *ackumulering*. Redan innan den didaktiska resan startat ger den till synes självtillräcklige hjälten uttryck för missnöje med sin i och för sig bekväma situation: han lider av den egoism

som härskar i affärslivet och tycker att livet saknar mening. Han är deprimerad, men inser ännu inte sin egen roll i det hela. Denna sinnesstämning bäddar för den dröm eller vision som låter den förorättade Faber uppstå från de döda och ta honom ut på resan till det dåliga samvetets helvete.

Det *öppna slutet* är ett vanligt grepp inom kortprosatraditionen. I detta fall samverkar greppet också med den didaktiska funktionen: att driva läsaren till den typ av djup reflexion som kallades *begrundande läsning*. Det var en läsart som utbildades inom väckelsen, men som sedan spred sig till de övriga folkrörelserna, inte minst arbetarrörelsen.<sup>38</sup> Öppenheten samverkar också med den antydningsteknik som berättelsesamlingens titel *Hägringar* förutskickar och förordet utlägger: ”återspeglings af verkligheten, af fjärran liggande föremål”.

Vidare präglas berättelsen av *koncentration* och *intensitet*, särskilt jämfört med samtida omständliga romanintriger med ständiga utvecklingar och tilltagande komplikationer. Roos börjar *in medias res*, med ett minimum av upplysningar om tid, plats och karaktär. Därefter följer första scenen hemma i länstolen, där de egenskaper hos Vinkler utvecklas, som skall motivera nästa scen, Fabers besök. Vi får möta både hans självgodhet och hans misströstan om livets mening i några intensiva reflexionspassager. Därmed antyds att han har behov av något som hans bekväma liv inte kan ge. Det bäddar för Fabers entré. Fabers uppgift är att föra Vinkler till bekymrens källa och hoppet om en lösning. Det leder till tredje scenen, mötet med paradisslottet, som samtidigt öppnar helvetet. Vinkler är framme vid målet – ”just det, efter hvilket han i lifvet fåfängt längtat” (13) – men han blir inte insläppt. Först måste han betala sina ”kärleksskulder”, ett fenomen han inte känner till, men som han i nästa sekvens – mötet med de anklagande skuggorna

– blir undervisad om i en lång rad åskådliga bilder. På denna undervisning svarar han med förstokelse, hat och förtvivlan, och därmed slår scenbilden om: slottet försvinner och Vinkler faller handlöst ner i mörkret, omgiven av demoner, som gnager på honom, ”så där som ånger och samvetstyng gnaga” (21). Mer behöver inte sägas här, utan resan får nu ett abrupt slut. Vinkler har fått de lärdomar han behöver, och i sista scenen finner vi honom alltså tillbaka i länstolen försjunken i begrundan av erfarenheterna. Hans första reaktion är publikanens spontana: att ropa efter förbarmande, och mer behöver inte läsaren veta för att kunna gå vidare på egen hand. Det är ett effektivt undervisningsstycke, men också idealtypisk kortprosa.

## Litteraturhistoriska jämförelser

Under berättelsens gång knyter hjälten an till flera olika litterära identiteter. Till att börja med framträder den snåle och egoistiske Scrooge från Dickens *A Christmas Carol* (1854) med sitt behov av ett bekvämt liv i ensamhet.<sup>39</sup> Liksom Vinkler på nyårsnatten möter Scrooge på julnatten en gammal affärskollega som spöke och gengångare. Spöket påminner honom om hans moraliska plikter och försummelse och pekar på sig själv som avskräckande exempel. Han förutskickar också att Scrooge snart skall få besök av tre andar, vilka i tur och ordning skall föra honom ut på en resa. Scrooge är lika lite trakterad av tanken på en sådan resa som Vinkler, men andarna finner sig och för in Scrooge i världar, miljöer och sammanhang som han hittills blundat för, både låga och höga, olyckliga och lyckliga. Inte minst får han träffa sitt eget förflutna jag i olika åldrar och konfronteras därigenom med sitt eget olyckliga liv. Men till skillnad från Vinkler förblir Scrooge betraktare av de scener

han möter. Han är inte i nutid drabbad eller inblandad i förloppet. Men denna åskådningsundervisning förändrar honom, och i berättelsens slut har den snåle och grinige egoisten blivit en givmild och gemytlig farbror. Hela omvändelseprocessen med lyckligt slut berättas alltså fram, medan Roos lämnar slutet öppet.

Berättaren har hos Dickens en helt annan, mer aktiv och personlig roll än hos Roos. Han är omständlig, pratsam och skämtsam och vänder sig ofta direkt till läsaren med ordrika inskott och förklaringar. Berättelsen är också mycket längre, med många upprepningar, och närmar sig vad vi idag skulle kalla en roman. Här finns inte många typiska kortprosadrag, fränsett det sceniska upplägget.

Både Dickens och Roos lånar kompositionella drag från John Bunyans *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come* (1678).<sup>40</sup> Dit hör själva pilgrimsmotivet med den cirkulära resan och den sceniska kompositionen med åskådningsundervisning. Vidare används också greppet med ledsagare. Det i de senare verken indirekt framställda drömmotivet är dock hos Bunyan explicit i en prolog som beskriver den vision som enligt berättaren ligger till grund för texten. Bunyan översattes tidigt till svenska och kom hos oss ut i åtminstone 16 upplagor, senast 2013.<sup>41</sup>

En för Roos möjligen mer näraliggande förlaga är Paul Peter Waldenströms *Brukspatron Adamsson eller Hvar bor du* (1863). Det är en allegorisk roman, som bygger på Bunyan men har överfört hans berättelse till svensk kultur.<sup>42</sup> Brukspatron Adamsson är en rik son av Adam (Människan), som dock lider av inre tomhet och fattigdom och av det skälet bryter upp och beger sig på resa. Liksom föregångaren kommer han i kontakt med olika människor och miljöer i möten, som skildras i åskådliga bilder, både avskräckande och förebildliga. Även han når så småningom målet i form av en

omvändelse. Boken blev mycket läst och har hittills kommit ut i elva utgåvor, senast 2003.

Boken blev också mycket diskuterad, bland annat anklagad för antinomism (förakt för den gudomliga lagen). Med sina många omarbetningar blev den efterhand ett inlägg i den så kallade försoningsstriden.<sup>43</sup> Bakgrunden var att författaren Waldenström, som tillhörde den inomkyrkliga EFS, inte kunde acceptera kyrkans syn på Kristi försoningsdöd som uttryck för Guds trohet mot lagen: att Gud själv som inkarnerad fullgjorde vad människor inte förmådde och därigenom möjliggjorde rättfärdiggörelse av nåd genom tro. Lagen gäller alltså alltjämt, men människan är ”friköpt” genom Jesu ställföreträdande offer, enligt kyrkans tro. Men enligt Waldenström var Gud enbart kärlek och behövde inte försonas. Waldenström bröt sig därför ur EFS, grundade Missionsförbundet, och byggde in sin lagbefriade lära i *Brukspatron Adamsson*. Men i Roos berättelse gäller lagen: det är lagens anklagelse i samvetet som lägger grunden för mottagandet av Kristi försoning. Det är därför inte troligt att teologin i *Brukspatron Adamsson* var användbar för Roos. Däremot kan själva litteraturformen ha inspirerat.

Sammantaget kan konstateras att Roos berättelse ingår i en tradition av pilgrimsvisioner om människans sökande efter mening och räddning undan tillvarons tomhet och det dåliga samvetets anklagelser. Hennes version har dock tydlig kortprosakaraktär och tillämpar därmed en begränsningens konst som bygger på koncentration och intensitet. De många platser som föregångarna använder sig av reduceras hos Roos till i huvudsak två, vilka i sin tur innefattar en stor variationsrikedom av scener. Så exempelvis när paradisionen omvandlas till helvetesvision, och mötena på olika platser hos föregångarna hos Roos omvandlas till ett antal ögonblicksbilder, som följer på varandra inom samma scen.

## Sammanfattning

Syftet i det föregående har varit att klargöra förhållandet mellan didaktisk retorik och litterära strategier i den fromma kortberättelsens form, med Roos berättelse ”Tom Vinklers nyårsnatt” som åskådningsexempel. Teologiskt bygger texten på evangelisk-lutherska föreställningar om omvändelseprocessen, som aktualiseras genom att specifika bibelallusioner vävs in på strategiska ställen i en berättelse om en resa från trygghet och övermod till ångslan och förkrosselse.

Den didaktiska retoriken använder sig av exempelpedagogik, åskådningsundervisning, antydningar, indirekt meddelelse och öppet slut, inriktat på läsarens självverksamhet och begrundan. Litterärt bygger texten på återbruk av pilgrimsmotivet i traditionen efter Dante och Bunyan. Specifika strategier och grepp återgår i stor utsträckning på den begränsningens konst som krävs av den korta berättelsen. Dit hör scenisk åskådlighet, koncentration, intensitet och föregripanden: att bädda för kommande scener, så att de sedan kan presenteras utan kommentar. Sammantaget är texten ett illustrativt exempel på hur didaktik och estetik kan förenas i en from berättelse.

## Noter

<sup>1</sup> Om ”intresselöst välbehag” hos filosofen Immanuel Kant (1704–1824) se t.ex. David E. Cooper, ”Aesthetic Attitude” i Stephen Davies *et al.* (red.), *A Companion to Aesthetics*, 2a utg. (Sussex, 2009 [1992]), 111.

<sup>2</sup> För fromma berättelser se t.ex. Lars Furuland, ”Religiös uppbyggelse” i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen 2. Genombrottstiden 1830–1920* (Stockholm, 1999), 524f., samt Åke Kussak, *Författaren som predikant. Ett frikyrkosamfunds litterära verksamhet 1910–1939*, diss. (Stockholm, 1982).

<sup>3</sup> Johan Svedjedal, *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887–1943*, vol. I (Stockholm, 1993), kap. 5, t.ex. 186f. Från 00-talet till 10-talet fördubblades utgivningen av fiktionsprosa, bl.a. beroende på ”billigböckernas segertåg”.

<sup>4</sup> Svedjedal, *Bokens samhälle*, 198.

<sup>5</sup> Se ”Uppbyggelselitteratur” i Ragnar Askmark m.fl. (red.), *Nordisk teologisk uppslagsbok för kyrka och skola*, band III (Lund & Köpenhamn, 1957), sp. 1038–1048). Se vidare Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720* (Göteborg, 1991).

<sup>6</sup> För didaktiska inslag som problem för moderna läsare, se J. Paul Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (New York & London, 1990), kap. 10.

<sup>7</sup> För en periodöversikt se Susanna Hedenborg och Lars Kvarnström, *Det svenska samhället 1720–1914. Böndernas och arbetarnas tid*, 5 uppl. (Lund, 2015 [2004]), kap. 13–14; Lennart Schön, *En modern svensk ekonomisk historia. Tillväxt och omvandling under två sekel*, 4 uppl. (Lund, 2015 [2000]), kap. 4; samt Oloph Bexell m.fl. (red.), *Svensk kyrkohistoria. 7. Folkväckelsens och kyrkoförnyelsens tid*, 2 uppl. (Stockholm, 2013 [2003]), del 4.

<sup>8</sup> Se t.ex. Erik Beckman, ”Arbetsfrågan” i *Nordisk familjebok*, band 1, 2 uppl. (Stockholm, 1904), sp. 1323–1336.

<sup>9</sup> Svedjedal, *Bokens samhälle*, kap. 5, 11 och 12; äv. Harry Lenhammar, ”Tryckpressarna i kyrkans och väckelsens tjänst” i Bexell (red.), *Svensk kyrkohistoria*, 306–315.

<sup>10</sup> Kjell Ove Nilsson, ”Den svenska Lutherrenässansen” i *Svensk teologisk kvartalsskrift* 78 (2002), 50–63.

<sup>11</sup> Se t.ex. Per Thomas Andersen, *Dekadense i nordisk litteratur 1880–1900*, diss. (Oslo, 1992), samt Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* (Uppsala, 1994).

<sup>12</sup> Se t.ex. Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, diss. (Stockholm, 1947).

<sup>13</sup> Se diskussion i Jørgen Dines Johansen *Novelleteori efter 1945. En studie i litterær taxonomi*, diss. (Copenhagen, 1970), 240f. Senare framställningar har knappast lyckats bättre med teoretiska novelldefinitioner; se t.ex. Charles E. May (red.), *The New Short Story Theories* (Athens, 1994). Jfr mer pragmatiska försök i

---

Beata Agrell, ”Novellgenren, traditionerna och experimenten” i *Ord och Bild* (2012: 3), 6–18.

<sup>14</sup> För släkttyp, s.k. familjelikhet, se Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Massachusetts, 1982), 37–42.

<sup>15</sup> Se Edgar Allan Poe, Recension av N. Hawthorne, *Twice-Told Tales* i *Graham's Magazine*, Maj 1842, 298–300, <http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>, access 151105.

<sup>16</sup> Bo Bennich Björkman, ”Förutsättningar för kort fiktionsprosa på den litterära marknaden i Sverige 1850–1914” i Mogens Brøndsted (red.), *Kortprosa i Norden. Fra H. C. Andersens eventyr til den moderne novelle* (Odense, 1983), 407–411.

<sup>17</sup> Se t.ex. Johan Svedjedal, ”Imitation och innovation. Henrik Koppel, Ljus förlag och enkronasböckerna” i förf:s *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier* (Stockholm, 1994), 114–177.

<sup>18</sup> Se Lars Furuland, ”Litteratur och samhälle. Om litteratursociologin och dess forskningsfält” i Lars Furuland och Johan Svedjedal (red.), *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle* (Lund, 1997), 16–51.

<sup>19</sup> Se Hjärdis Levin, ”Mathilda L. Roos” i *Svenskt biografiskt lexikon*, band 30 (Stockholm, 1998), 339, <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6846>, access 151105. Äv. Eva Borgström, ”Erotisk språkförbistring. Om queera läckage i Mathilda Roos' 1880-talsromaner” i *Tidskrift för litteraturvetenskap* (2005:3), 67–88.

<sup>20</sup> Se Eva Nordlinder, ”Socialismens blomma i livet” i Carina Lidström m.fl. (red.), *Läsebok. En festskrift till Ulf Boëthius 2/12 1993* (Stockholm, 1993), 187–198.

<sup>21</sup> S.M.E. Storckenfeldt, Mathilda Roos. Lefnadsteckning hämtad ur hennes bref och dagboksanteckningar (Stockholm, 1908).

<sup>22</sup> Se Borgström, ”Erotisk språkförbistring”, samt Eva Borgström (red.), *Två berättelser om kärlek* (Stockholm, 2006).

<sup>23</sup> Mathilda Roos, ”Egoism” och ”lycksalighet”. Några tankar med anledning af fröken Keys artikel ”En förklaring” i *Svensk Tidskrift* (Stockholm, 1894), samt Ett ord till fröken Ellen Key och den svenska kvinnan (Stockholm, 1896).

<sup>24</sup> *Saulus af Tarsus, en själs historia*. Tecknad efter Bibeln (Stockholm, 1890).

<sup>25</sup> Storckenfeldt, *Mathilda Roos*, 14, 20, 29, 34, 41 (sjukdomen), 13 (förlovningen).

<sup>26</sup> Storckenfeldt, *Mathilda Roos*, 2.

---

<sup>27</sup> Fredrik Böök, Recension av Roos' *De osynliga vägarna* och *Hennes son* i ”Ur bokmarknaden” i *Ord och Bild* 14 (1905), 127; Karl Wählin, ”Mathilda Roos” i *Idun* 119:3 (1890), 145–147; Karl Warburg, ”Det tvåhundra häftet” i *Ord och Bild* 17 (1908), 430.

<sup>28</sup> Gunnar Wallin, ”Roos, Mathilda Lovisa” i *Svenskt litteraturllexikon* (Lund 1970), 469.

<sup>29</sup> Roos, *Hägringar. Berättelser*, illustrerade af Gerda Tirén och Jenny Nyström-Stoopendal m.fl. (Stockholm, 1898).

<sup>30</sup> I traditionen ingår äv. P. P. Waldenströms Bunyan-parafra Brukspatron Adamsson eller Hvar bor du? (1863). Se vidare Harry Lindström, *I livsfrågornas spänningsfält. Om Brukspatron Adamsson – populär folkbok och allegorisk roman*, diss. (Stockholm, 1997), samt Erik Esking, *John Bunyan i Sverige under 250 år [1727–1977]* (Stockholm, 1980), 129–131.

<sup>31</sup> Rudolf Otto, ”Mysterium tremendum” i förf:s *Det heliga. Jämte spridda uppsatser om det numinösa*, övers. Ernst Logren (Stockholm, 1924 [ty. orig. 1911]), 18–32.

<sup>32</sup> För paradistopik se Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Williard R. Trask (1953) (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2013 [ty.orig. 1948]), kap. 5, ”Topics”.

<sup>33</sup> Falstaff Fakir (Axel Wallengren), ”Den lydige Konrad” i förf:s *En hvar sin egen professor eller Allt menskligt vetande i sammandrag. Kortfattad encyklopedi af Falstaff, fakir*, 2 utök. uppl. (Lund, 1894 [1894]), 8f.

<sup>34</sup> ”I, som här inträden, låten hoppet fara!” står det ovanför ingången till Inferno i Nils Lovéns översättning av Dante, *Dante Alighieris gudomliga komedi* (Lund, 1856–1857), Helvetet III.

<sup>35</sup> Här använd bibelversion återgår på den s.k. normalutgåvan från 1883.

<sup>36</sup> Rom 3:9-12, 21-26. Se även Martin Luther, *Martin Luthers företal till Bibeln*, övers. Carl-Axel Aurelius (Älvsjö, 1983), företalet till Romarbrevet. Vid denna tid pågick dessutom en Luther-renässans, som gav särskild aktualitet åt läran om rättfärdiggörelse av nåd genom tro. Se Nilsson, ”Den svenska Lutherrenässansen”, 50f.

<sup>37</sup> Se Larry Scanlon, *Narrative, Authority, and Power. The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition*, (Cambridge, New York, etc., 1994), 33f.

<sup>38</sup> Om begrundande läsning, se Ronny Ambjörnsson, *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverkssamhälle 1880-1930*, 3 uppl., (Stockholm,

---

1998 [1988]), 249f.; Anders Jarlert: Läsarfolket – från gammalläseri till nyortodoxi. Förändringar i västsvensk kyrkoväckelse med särskild hänsyn till utvecklingen i Marks, Bollebygds och Kinds härader under 1800-talet (Göteborg, 1997), 61–69; Beata Agrell, ”Gömma det lästa i sitt inre. Fromhet och klasskamp i tidig svensk arbetarprosa” i *Ord och Bild* 111:4 (2003), 66–77.

<sup>39</sup> Charles Dickens, *A Christmas Carol in Prose being a Ghost Story of Christmas* (London, 1854).

<sup>40</sup> Tidsenlig sv. övers. i John Bunyan, *Kristens och Kristinnas resa genom världen till den saliga evigheten framställd såsom sedd i en dröm* (Philadelphia, Chicago, 1891).

<sup>41</sup> Se vidare Esking, *John Bunyan*.

<sup>42</sup> Se Lindström, *I livsfrågornas spänningsfält*.

<sup>43</sup> Se Lindström, *I livsfrågornas spänningsfält*, 191–209, 266–275.