

Karl Berglund

Snille och smak och mord

Om genreproblematik och Nobelpristematik
i Karin Alvtegens *Skugga*

Karl Berglund

Snille och smak och mord

Om genreproblematik och Nobelpristematik
i Karin Alvtegens *Skugga*

NOBEL MUSEUM OCCASIONAL PAPERS

ISSN 1652-9855

Redaktör: Paul Sjöblom

Nobel Museum

Box 2245

SE-103 16 Stockholm

Sweden

paul.sjoblom@nobel.se

+46 (0)8 53 48 18 00

Berglund, Karl, *Snille och smak och mord. Om genreproblematik och Nobelpristematik i Karin Alvtogens Skugga* (Stockholm 2010).

ISBN: 978-91-978420-5-1

Innehållsförteckning

<i>Inledning</i>	4
Syfte och frågeställningar	8
Teoretiska utgångspunkter	10
<i>Bakgrund</i>	17
Kvalitetslitteratur, populärlitteratur och högt och lågt	17
Deckargenren och dess utveckling	21
Litterära priser och dess betydelser	25
<i>Karin Alvtegen, Skugga och litteratursamhället</i>	30
Debatter om deckare och romaner	30
Alvtegen och den kvinnliga deckarvågen	36
Alvtegen och den psykologiska spänningsromanen	38
Hängsnaran som försvann: Om att byta position på fältet	45
<i>Litteratursamhället i Skugga</i>	53
Fiktiva författare: Högkulturella referenser revisited	54
Nobelprisets betydelse I: Den högkulturella statusen	59
Nobelprisets betydelse II: Den populärkulturella hämnden	65
Nobelprisets betydelse III: Den falske Nobelpristagaren	71
Författarmyter och synen på skrivande	73
Kritiken mot kommersialismen	77
<i>Sammanfattande slutsatser</i>	83
<i>Käll- och litteraturförteckning</i>	89
Tryckt material	89
Övriga källor	98

Inledning

I stort sett alla människor i Sverige vet vad Nobelpriset i litteratur är och vad det står för. Vill man åskådliggöra god smak, högtstående litteratur och en statusfylld position i litteratursamhället är Nobelpriset och Svenska Akademien tacksamma markörer att använda. Ett talande exempel är när litteraturvetaren Ann Steiner i sin beskrivning av den svenska bokmarknaden väljer att förkroppsliga kulturell status med just Nobelprisbelönad litteratur, och som motsats anger en bok ur den populärlitterära chick-litgenren:

Å ena sidan låter man kanske en bok av den senaste Nobelpristagaren ligga framme i vardagsrummet för andra att se. Men å andra sidan undviker man kanske att tala på jobbet om hur roligt det är att läsa Sophie Kinsellas romaner om shopaholicen Becky Bloomwood.¹

Med dessa två markörer åskådliggör hon en urgammal med ständigt aktuell uppdelning i högt/lågt, fint/fult, kvalitativt/populärt. Med medieforskaren Hillevi Ganetz ord skulle Nobelpriset i litteratur och Svenska Akademien kunna sägas tillhöra vårt gemensamma kulturella referensbibliotek, ett fenomen bekant för alla, och som kan användas överallt i kulturen för att skapa en viss sorts förståelse.² Därmed inte sagt att Nobelpriset nödvändigtvis ska förstås som en positiv referens. Högkulturella markörer används tvärtom ofta både

1 Ann Steiner (2009), *Litteraturen i mediasamhället*, Lund: Studentlitteratur, s. 180.

2 Hillevi Ganetz (2000), "Fina och fula änglar? Om den osynliggjorda relationen mellan populär- och finkultur", i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Eslöv: Symposion, s. 26.

skämtsamt och ironiskt, tänk bara på Gert Fyalkings ”äntligen”-skämt. Populärkulturjournalisten och medieprofilen Viggo Cavling åskådliggör detta apropå den då nyblivna Nobelpristagaren Herta Müller:

Jag rekommenderar inte det här till så många, men jag vill säga att jag förstår att det har fått Nobelpriset [...] Det är en högre litteratur, och såna här människor som är mer bildade och intellektuella kanske kan förklara det på ett mer komplicerat sätt men... alltså, det är ingen bok så här... man ger den inte till... alltså, det är klart att sån här litteratur ska få finnas och är värdefull, men den är inte rolig.³

Cavling finner Müllers romaner vara ”väldigt väldigt väldigt tråkiga”, men förstår samtidigt varför just detta författarskap belönats med Nobelpriset. Inte därför att det är tråkigt i sig, utan därför att det rör sig om en högre form av litteratur, en litteratur för de intellektuella och inte för ”oss vanliga dödliga” – och här inkluderar Cavling även sig själv. Just denna egenskap, att Müller inte läses och/eller uppskattas av vem som helst, gör att Cavling finner henne vara en väl motiverad Nobelpristagare. Där litteraturvetaren Steiner låter sina Nobelprisbelönade böcker skänka henne kulturell status, låter Cavling oss förstå att det inte är något för honom. Vi anar här olika spel med samma pris, om liknelsen tillåts. Nobelpriset verkar flyta omkring mellan högt och lågt, och det laddas med olika (fast ändå samma) betydelser beroende på vem som talar om det.

Inte heller uppdelningen i högt och lågt är nu någon självklarhet. Alltsedan postmodernismen slog igenom på allvar i början av åttiotalet har detta motsatspar kontinuerligt ifrågasatts. Kulturyttringar har sedan sextiotalets popkonst och framåt blandat högt och lågt, och nu i början av 2000-talet är postmodernism ett begrepp i var mans mun. Vi sägs leva i en postmodern tid där det inte är några konstigheter att

3 ”Bokklubb om nobelpristagaren Herta Müller” (2009), *Efter tio*, Stockholm: TV4. Visades ursprungligen: 2009-11-25, kl. 10.00–11.00, TV4. Klipp tillgängligt via URL: http://www.tv4play.se/aktualitet/efter_tio?videoId=1.1356267 [2010-03-27]

högkulturella författare citeras i TV-serier och reklamfilmer, eller att populärmusik analyseras på vetenskapliga institutioner. Det postmoderna innefattar en mängd olika riktningar, skolor och begreppsdefinitioner, men angående just uppluckrandet av gränserna mellan det höga och det låga, tycks samstämmighet råda. Som Fredric Jameson framhöll är ”ett fundamentalt karaktärsdrag inom alla de postmodernistiska strömningarna [...] deras tendens att sudda ut den äldre (väsentligen högmodernistiska) gränsen mellan högkultur och s k masskultur eller kommersiell kultur”,⁴ vilket bara är ett av många exempel på denna postmodernitetens doxa. Samtidigt är gränsen mellan högt och lågt ingalunda utsuddad, och som estetikerfilosofen Sven-Olof Wallenstein konstaterar används det postmoderna idag ofta som ett skällsord i betydelsen av en kulturell relativism som gått överstyr, och där man blickar tillbaka mot en tid när värdehierarkierna fortfarande var fasta.⁵

Denna studie tar sin utgångspunkt i mytbildningen kring Nobelpriset och dess förhållande till högt och lågt. En intressant produkt av detta är Nobelpriset som fiktivt motiv. Det finns en lång rad exempel på en fictionalisering av priset, och till största delen rör det sig om beskrivningar utifrån en populärkulturell horisont.⁶ Vad är nu detta ett tecken på? Varför denna fascination för det högkulturella i det populärkulturella?

Ett aktuellt och särskilt intressant exempel är Karin Alvtegens *Skugga* från 2007. Alvtegen (född 1965) debuterade 1998 med *Skuld*, och har sedan dess givit ut totalt fem titlar, där *Skugga* är den senaste. Alvtegen fick sitt genombrott år 2000 med *Saknad*, som blev en stor framgång både publikt och kritikerfäst inom deckargenren. Den belönades

4 Fredric Jameson (1986), ”Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik”, i: *Postmoderna tider?*, (red.) Mikael Löfgren & Anders Molander, Stockholm: Norstedts, s. 263. Jameson var en av de mest tongivande postmoderna teoretikerna när begreppet lanserades på bred front på 1980-talet, och hans idéer har påverkat vår förståelse av postmodernismen enormt.

5 Sven-Olof Wallenstein (2009), ”Inledning: Vad var det postmoderna?”, i: *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, (red.) Sven-Olof Wallenstein, Stockholm: Excerpt, s. 8.

6 Jag går igenom denna tradition mer noggrant i avsnittet ”Nobelprisets betydelse I”.

med Glasnyckeln, Skandinaviska Kriminalistsällskapets deckarpris, nominerades till Bästa svenska kriminalroman och till Polonipriset, samt filmatiserades för brittisk TV. 2009 nominerades också den engelska utgåvan av *Saknad* till Edgar Allan Poe Award. Även de tre efterföljande titlarna har alla rönt stora framgångar i deckargenren.⁷ Alvtegen plats i litteratursamhället är deckarförfattarens, men hennes position är mer komplex än så. Samtidigt som hon tydligt gjorts till en självklar del av en ny svensk kvinnlig deckarvåg, påpekas gång efter annan i recensioner och artiklar att Alvtegen särskiljer sig från densamma, att hon är något ytterligare och förmer än ”bara” en deckarförfattare.⁸

Intrigen i *Skugga* kretsar kring ett mord som nystas upp, en Nobelpristagare i litteratur och dennes stöld av verket *Skugga*, vilket var just den bok som slutgiltigt förtjänade honom priset. Av stor betydelse för intrigen är hur Alvtegen beskriver litteratursamhället självt: från den kanoniserade Nobelpristagaren till den misslyckade kollegan; från författares krav på försörjning genom signeringsturnéer och förlagsförskott, till unisont hyllande och inval i Svenska Akademien; från skillnaden mellan kvinnors och mäns förutsättningar för skrivande, till beskrivningar av författares skrivkramp och litterära funderingar. *Skugga* är en berättelse där litteraturen, skrivandet, och hela den värld som följer

7 Karin Alvtegen (2010), [Online] <http://www.karinalvtegen.com> [2010-04-21]. *Svek* nominerades till Glasnyckeln 2004 samt till Bästa Svenska Kriminalroman 2003 och blev GuldpoCKET 2004; *Skam* valdes till Årets Bok av Månadens Boks läsare, nominerades till Duncan Lawrie international Dagger Award 2007, och blev Platinapocket 2006 som årets mest sålda pocket roman; *Skugga* vann Palle Rosencrantz-priset 2008 – årets bästa kriminalroman i Danmark, nominerades till Bästa Svenska Kriminalroman 2007, samt blev nominerad till ”två av världens mest prestigefyllda kriminallitterära priser”: CWA International Dagger Award 2009 och The Edgar Allan Poe Awards 2009.

8 Huruvida hennes verk är deckare eller romaner (eller det avseende just Alvtogens prosa frekvent använda begreppen ”spänningsromaner” eller thrillers) är enligt kultursidornas logik en värdering i sig, varför jag fortsättningsvis undviker att använda dessa begrepp och istället nyttjar mer neutrala ordval apropå Alvtogens verk. Visserligen är min uppfattning i princip att även en deckare är en roman, men ett användande av romanbegreppet avseende Alvtegen skulle sända felaktiga signaler.

på detta står i fokus. Det är också ett verk som hela tiden tangerar att aktivt belysa förhållandet mellan högt och lågt i litteraturens värld. Att *Skugga* dessutom är tydligt inskriven i en kommersiell och populärlitterär deckargenre, gör inte Alvtegens grepp mindre intressant. Hur kommer det sig att hon, från sin plats i litteratursamhället, väljer att beskriva det högkulturella? Varför använder hon just fiktionen om Nobelpriset? Vad säger det om prisets betydelse för litteratursamhället? Och hur kan det förstås i förhållande till Alvtegens egen roll som deckarförfattare?

Syfte och frågeställningar

Studiens syfte är att med utgångspunkt i Karin Alvtegens *Skugga* belysa hur litteratursamhället i allmänhet och Nobelpriset i synnerhet kan användas i populärlitteraturen, och relatera detta till en smaksociologisk diskussion kring högt och lågt. Av stor betydelse är här Alvtegens position som deckarförfattare. Hur kan hennes populärlitterära användningar av högkulturella symboler förstås i den samtid där högt/lågt-distinktionen ofta beskrivs som i upplösning? Genom att återkoppla till populärlitteraturens – och då särskilt deckargenrens – historia vill jag bidra till en ökad förståelse av hur värdering av litteratur förändras, och hur hierarkier samtidigt förskjuts och består. Jag ämnar redogöra för Alvtegens förhållande till Nobelpriset och litteratursamhället på ett fiktivt såväl som ett reellt plan, och det är således den ömsesidiga relationen mellan text och kontext jag vill blottlägga.

Med kontext avses här ett relativt vitt begrepp. Jag studerar inte enbart recensioner eller receptionen av Alvtegen, utan belyser också hur hon skrivs fram i intervjuer, TV-program, och notiser om försäljnings-siffror och genremässiga priser etc. Vidare diskuteras hur Alvtegen förhåller sig till deckargenren i stort, och hur debatten om deckare kontra romaner förts på de svenska kultursidorna under 2000-talet. Också mer förlags- och marknadsmässiga faktorer såsom omslag, baksides- och

säljtexter analyseras, då min strävan är att ge en så holistisk beskrivning som möjligt av Alvtogens plats i det svenska litteratursamhället.⁹

Kontexten är dock bara en del av undersökningen, och vid analysen av *Skugga* som skönlitterär text läggs minst lika stor vikt. ”Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt” utropar litteratursociologen Jerry Määttä, och vill genom detta belysa det problematiska i att lejonparten av litteraturvetenskaplig forskning tenderar att avhandla en liten utvald skara kanoniserade verk. Istället för att hylla personliga husgudar måste vi enligt Määttä ”titta noggrant – både kritiskt och fördomsfritt – på den kultur och litteratur som faktiskt *spelar* roll därute”.¹⁰ Jag vill med denna hänvisning betona just noggrannhetsaspekten i min studie. Som bland annat Hillevi Ganetz påpekar har metodiken vid populärkulturell forskning inom såväl humaniora som samhällsvetenskaperna påfallande ofta varit kvantitativt orienterad. Man har buntat ihop ”det populära” till en klump och studerat generella drag, vilket lett till att individuella olikheter förbisetts, och att fördomar om att all populärkultur är likadan reproducerats.¹¹ Det är mot bakgrund av detta

9 Detta är också en nödvändighet med tanke på att genrelitteratur som deckare recenserar sparsamt och mestadels genreinternt, det vill säga i recensioner som enbart fokuserar på intrigen. Jämför också med Johan Svedjedals resonemang: ”Att undersöka kritiken är inte att analysera receptionen, bara att ta upp en del av den. Litteraturkritik ger ingen skalenlig bild av mottagandet av en författares verk. På bredden tas en författare emot i en serie enskilda läsningar, i möten med böcker som förmedlas av bibliotek, bokhandel, antikvariat och andra instanser i det litterära systemet. Och bredvid litteraturkritikerns delinstitution finns stipendiering, prisbelöningar och litteraturhistorieskrivning”, se: Johan Svedjedal (2009), ”Kritiska tankar: Om litteraturkritiken”, i: *Litteraturens offentligheter*, (red.) Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson, Lund: Studentlitteratur, s. 158.

10 Jerry Määttä (2007), ”Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt”, i: *Nya perspektiv på litteratursociologin: Till Johan Svedjedal på 50-årsdagen 29 juni 2006*, (red.) Eva Heggstad & Anna Williams, Uppsala: Uppsala universitet/Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen (Litteratur och samhälle, vol. 37, nr. 2), s. 46.

11 Ganetz (2000), s. 29.

jag valt att göra en kvalitativ textanalys av en enda populärkulturell text och dess förhållanden till litteratursamhället.

Skugga är också högintressant med tanke på att Sverige utomlands är mest känt för två litterära fenomen: Nobelpriset i litteratur samt vårt ”deckarunder”. Swedish Crime är en stark trend inom kriminallitteratur i USA och Europa, och utan tvekan numera vår största litterära export.¹² Där Nobelpriset exemplifierar svensk litterär högkultur, exemplifierar deckarvågen där Alvtegen ingår svensk populärlitteratur, och sammanförandet av dessa två världar i *Skugga* öppnar för en rad spännande aspekter i förhållandet mellan det högkulturella och det populärkulturella.

Teoretiska utgångspunkter

Studien vilar på en litteratursociologisk grund, vilket med Johan Svedjedals ord innebär en litteraturvetenskaplig specialisering som är en breddning: ”[litteratursociologin] kombinerar gärna analys av litterära verk med undersökningar av litteraturens yttre villkor, allt med utgångspunkten att söka förbindelser mellan textuella fenomen och kontextuella.”¹³ Svedjedal delar vidare upp det litteratursociologiska forskningsfältet i tre delfält som alla berör relationen mellan skönlitteratur och samhälle på olika sätt: *Samhället i litteraturen*, *Litteraturen i*

12 Se t.ex. Lars Schmidt (2010), ”Segertåget fortsätter”, *Svensk bokhandel*, vol. 58, nr. 8, där det konstateras att fem av de femton mest sålda författarna i Europa är svenskar. Alla dessa fem är deckarförfattare, och listan som toppas av Stieg Larsson innehåller i även Camilla Läckberg, Henning Mankell, Börge Hellström och Anders Roslund. Att både Nobelpristagare och svenska deckare säljer bra i Europa tydliggörs i en artikel i *Publishers Weekly* som går igenom Frankrikes, Tysklands och Spaniens bokförsäljning, och har den talande titeln: ”Selling abroad: Swedish thrillers, Nobel winners” (2009), *Publishers Weekly*, vol. 256, nr. 47, s. 10. Ibland refereras det istället till ”Nordic Crime” eller ”Scandinavian Crime”, för ett resonemang om detta se t.ex. Andrew Nestingen (2008), *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*, Seattle: University of Washington Press. Oavsett benämning utgör den svenska kriminallitteraturen den största delen av denna våg.

13 Johan Svedjedal (1997), ”Det litteratursociologiska perspektivet: Om en forsknings-tradition och dess grundantaganden”, i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 69.

samhället, och *Litteratursamhället*.¹⁴ Dessa tre kategorier ska inte förstås som vattentäta skott, utan tangerar och interagerar med varandra. Min studie är en blandning av kategori ett och tre, vilket vi skulle kunna kalla *Litteratursamhället i litteraturen*. Med denna svedjedalska omskrivning vill jag lägga fokus på hur litteratursamhället självt, med allt vad det innebär, skildras i ett skönlitterärt verk. Texten jag analyserar handlar i viss mån om det litteratursamhälle den själv befinner sig i, vilket synliggör relationen dem emellan. Litteratursamhällets funktioner belyses alltså här både som fiktion och realitet, vilket jag menar ger ett intressant perspektiv på litteratur som samhälleligt fenomen.

En central teoretiker för studien är Pierre Bourdieu. Hans begreppsapparat är och har varit tongivande för alla former av kultursociologiska studier, vilket gör honom till närmast en underförstådd utgångspunkt. Därmed inte sagt att jag håller med honom på alla punkter. Tre av hans begrepp är hur som helst särskilt viktiga för min studie: *Kapital*, *Fält*, samt *Konsekration*.

Kapital är för Bourdieu symboliska och/eller materiella tillgångar, varför han skiljer mellan olika former av kapital: ekonomiskt, socialt, kulturellt, vilket också kan finfördelas vidare i exempelvis litterärt kapital. Gemensamt för alla former av kapital är för Bourdieu att det i de fält där det ges värde, fungerar som ett symboliskt kapital. Det som ger symboliskt kapital på det litterära fältet ger det inte automatiskt i andra fält osv.¹⁵ Ett *Socialt fält* är följaktligen för Bourdieu ett specifikt och avgränsat samhällsområde där människor strider om makten över detsamma. Det som kännetecknar ett fält är dess autonomitet, det vill säga att det finns för fältet inomspecifika lagar och styrkeförhållanden samt att det finns människor beredda att kämpa för att uppnå positioner

14 Ibid., s. 72 ff.

15 För en lättfattlig genomgång av Bourdieus centrala begrepp se: Donald Broady (1998), ”Inledning”, i: *Kulturens fält*, (red.) Donald Broady, Göteborg: Daidalos, s. 13–21.

inom fältet.¹⁶ De kulturella fälten är här speciella för Bourdieu. I sin jättestudie *Konstens regler* går han igenom det franska litterära fältets uppkomst och historia, och visar hur det successivt erövrar självständighet under 1840–1880, starkt beroende av centrala figurer som Flaubert och Baudelaire.¹⁷ Han menar att det som händer när fältet uppnår autonomitet, är att en inverterad logik i förhållandet ekonomiskt och kulturellt kapital börjar råda: Högt ekonomiskt kapital (det vill säga att en bok, om vi talar om det litterära fältet, är en kommersiell framgång) genererar ett lågt kulturellt kapital, och ett högt kulturellt kapital (det vill säga att den har hög litterär status bland intellektuella) genererar ett lågt ekonomiskt kapital, något han kallar en bakvänd ekonomi.¹⁸

Detta är en hörnsten i Bourdieus teoribygge. Ju tydligare denna bakvända ekonomi tar sig uttryck, desto mer autonomt kan fältet sägas vara – ju viktigare fältets eget symboliska kapital är, desto oviktigare är de ekonomiska aspekterna. Här är Bourdieu i min mening väl kategorisk, vilket kommer till uttryck i hans syn på litterära priser. Angående Nobelpriset i litteratur betydelse för litteratursamhället menar jag att det fungerar på många sätt annorlunda än övriga litterära pris, vilket också Ann Steiner i viss mån tillstår, då hon menar att pris kan verka kanoniserande.¹⁹ Steiner baserar sitt resonemang på en artikel av Johan Svedjedal som där skiljer på begreppen *konsekration* och *kanonisering*: det förra betydande litterär värdering på kort sikt, det senare på längre sikt.²⁰ Enligt Steiner fungerar litterära pris i första hand kortsiktigt konsekurerande. Bourdieu går ett steg längre då han menar att exempelvis Goncourtpriset kan verka direkt komprometterande för en litteratur

16 Pierre Bourdieu (1992a), "Några egenskaper hos fälten", i: *Texter om de intellektuella*, (red.) Donald Broady, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 41 ff.

17 Pierre Bourdieu (2000), *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 91–180.

18 Ibid., s. 139 f., s. 215 f.

19 Steiner (2009), s. 59.

20 Johan Svedjedal (2000), "Bortom bokkedjan: Bokmarknadens funktioner – en ny modell och några exempel", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 29, nr. 3–4, s. 10.

som i första hand vill tillskansa sig kulturellt kapital: ”prisen drar ner de belönade författarnas anseende bland intellektuella”.²¹ Bourdieus anmärkning angående Goncourtpriset är intressant och i mitt tycke en smula märklig, då priset har påfallande hög prestige i det franska litteratursamhället, vilket inte minst yttrar sig genom att utmärkelsen har den högst symboliska prissumman 10 euro.²² Man vinner alltså inga pengar, utan enbart prestige (vilket dock resulterar i kraftigt ökad bokförsäljning).

Här är två förtydliganden på sin plats. För det första använder Bourdieu och Svedjedal begreppet *konsekration* på något olika sätt: För Svedjedal innebär det en litterär värdering på kort sikt, vilket inte nödvändigtvis behöver skänka författaren status.²³ För Bourdieu är begreppet direkt kopplat till det kulturella kapitalet. De personer eller institutioner som har hög status på ett visst fält har också makten att konsekra verk – i högre utsträckning ju mer konsekrerade de själva är.²⁴ Dessa aktörer benämns ibland *konsekrationsinstanser*, de som har makten att styra över det kulturella kapitalet. I min studie är det Bourdieus definition av begreppet jag uteslutande tillämpar, och en viktig sådan instans på det kulturella fält jag studerar (det svenska litterära fältet) är givetvis Svenska Akademien. För det andra håller jag inte med Bourdieu om att fältets bakvända ekonomi alltid gäller. Det är som Johan Svedjedal påpekar en ytterst elegant teori, men att säga att logiken är tillämpbar rakt av är att göra det väl enkelt för sig.²⁵ Inte

21 Pierre Bourdieu (1993a), ”Produktionen av tro”, i: Kultursociologiska texter, (red.) Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 206.

22 ”Goncourtpriset” (2010), *Nationalencyklopedin*, [Online] <http://www.ne.se/goncourtpriset> [2010-05-30].

23 Svedjedal (2000), s. 10.

24 Se t.ex. Bourdieu (1993), s. 158 ff., eller Pierre Bourdieu (1992b), ”Det intellektuella fältet – en värld för sig”, i: *Texter om de intellektuella*, (red.) Donald Broady, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 145 ff.

25 Johan Svedjedal (2006), ”Vilhelms besvär: Om författarna och marknaden bortom marknaden”, i: *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 83.

heller håller jag med om att litterära priser per definition dalar i anseende hos de intellektuella: när det gäller Nobelpriset i litteratur är det vill jag mena precis tvärtom, men även gällande övriga priser finner jag Bourdieus ståndpunkt tveksam.

Med dessa invändningar använder jag mig av Bourdieus begreppsapparat. Kort sagt är det jag studerar det svenska litterära fältet och dess inomspecifika symboliska kapital. Vidare förstår jag Svenska Akademien som en konsekrationensinstans vilka har makt att skänka utvalda författare inomlitterärt symboliskt kapital, ytterst genom just Nobelpriset i litteratur. Karin Alvtogens position på detta fält är alltså tillhörande den populärlitterära deckargenren vars böcker säljer bra (ekonomiskt kapital) men inte har mycket av det inomlitterära kulturella kapitalet. Viktigt att påpeka är också att Bourdieu förstår smak som en rakt igenom sociologisk positionering, vilket inte har något med kvalitet att göra. God smak (liksom dålig) är en klassmarkör, något Bourdieu utvecklar med hjälp av begreppet *Habitus*.²⁶ Detta är också min uppfattning, varför exempelvis begreppet kvalitetslitteratur inte har någonting med litterär kvalitet att göra.

Ytterligare en viktig utgångspunkt för min studie är postmodernismen. Jean-François Lyotards *La condition postmoderne* från 1979 brukar ofta åberopas som något av en programförklaring för den postmoderna tid där vi inte längre har tilltro till de stora berättelserna (*meta-récits*), ifrågasätter alla förgivettaganden och den klassiska bildningen.²⁷ Mer

26 Habitusbegreppet och vad det faktiskt konkret innebär hamnar en smula utanför min studie, varför jag väljer att inte gå in närmare på det här. För en mer noggrann utredning av begreppet, se t.ex. Pierre Bourdieu (1993b), ”Distinktionen”, i: *Kultursociologiska texter*, (red.) Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 297–310.

27 Se t.ex. Rudi Laermans (1992), “The relative rightness of Pierre Bourdieu: Some sociological comments on the legitimacy of postmodern art, literature and culture”, *Cultural Studies*, vol. 6, nr. 2, s. 255, eller Mikael Löfgren & Anders Molander (1986), ”Inledning”, i: *Postmoderna tider?*, (red.) Mikael Löfgren & Anders Molander, Stockholm: Norstedts, s. 42 f.

sociologiskt orienterade teoretiker vidareutvecklade under åttiotalet detta till att låta postmodernismen betyda närmast en upplösning av distinktionen mellan högkultur och populärkultur.²⁸

Denna (påstådda) uppluckring är den aspekt av postmodernismen jag intresserar mig för. Som flera forskare konstaterat stämmer den helt enkelt inte: de kulturella hierarkierna har inte upphört, utan är i allra högsta grad styrande än idag. Litteraturvetaren Magnus Persson visar hur distinktionen mellan högt och lågt paradoxalt nog blivit påfallande tydlig just i den postmoderna diskursen självt: man talar om överskridanden, men återkommer ständigt till den grundläggande skillnaden mellan de båda sfärerna.²⁹ Likväl har något förändrats, såtillvida att kategorierna inte längre tas för givna, utan problematiseras och sätts i fokus. Som Hillevi Ganetz påpekar är distinktionen mellan högt och lågt en ideologisk konstruktion som bör synas i sömmarna, men en högst reell sådan.³⁰

Rudi Laermans för ett i mitt tycke särskilt intressant resonemang i sitt försök att uppdatera Bourdieu med hjälp av postmodern teorigenbildning. Han menar att den postmoderna diskursen överdriver utjämnningen mellan högt och lågt, men anser samtidigt att Bourdieus modell blivit obsolet. Laermans slår som en slags kompromiss ett slag för vad han kallar *kulturell postmodernitet*, där han tillstår att en viss uppluckring av högt/lågt-distinktionen ägt rum, men inte genom att den vertikala hierarkin försvunnit, utan genom att det uppstått som en lång rad av subkulturella minihierarkier. Utbildningssystemet, som för Bourdieu är det självklara maktcentrat, befinner sig i Laermans modell fortfarande i mitten, men det har inte alls en lika stark och tvingande

28 Jameson (1986); Laermans (1992), s. 255.

29 Magnus Persson (2002), *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, diss. Lunds universitet, Eslöv: Symposion, s. 164–173; Magnus Persson (2000), ”Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg”, i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 54 f.

30 Ganetz (2000), s. 28.

ställning.³¹ Modellen är intressant därför att den bevarar högkulturen som referensram och måttstock men i *mindre omfattning* än tidigare. Ungdomskultursociologen Erling Bjurström har en liknande analys av samtiden, då han menar att ungdomar ofta drar tydligare gränser mellan god och dålig populärkultur än mellan hög- och populärkultur. Dessutom skönjer han en omvänd klyfta i ett ofta uttalat avståndstagande från högkulturen.³² Också medie- och kommunikationsvetaren Johan Fornäs håller med, och menar att ”möjligheterna att *kombinera* fin- och populärkultur har blivit ett positivt värde” idag.³³

Populärkulturen spelar en allt större roll på den offentliga arenan, och tillmäts i allt högre grad positiva egenskaper. Samtidigt finns klyftan mellan högt och lågt trots allt där, ständigt närvarande och till synes omöjlig att slippa ifrån. Jag använder de av postmodernismen influerade utgångspunkterna ovan, främst Laermans och Perssons, för att belysa Alvtogens egen position som deckarförfattare i relation till den högkulturella tematik *Skugga* skildrar.

31 Laermans (1992), s. 256.

32 Erling Bjurström (1997), *Högt & lågt: Smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa. Diss. Stockholms universitet, s. 424–446.

33 Johan Fornäs (2006), ”Klyftan och broarna mellan högt och lågt”, i: *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 39.

Bakgrund

Om Karin Alvtegen har inga akademiska studier gjorts överhuvudtaget. Inte heller har någon skrivit om Nobelpriset som populärlitterär tematik, varför jag menar att min studie fyller en viktig lucka på två områden. Däremot finns en hel del forskning om deckare, kriminal- och populärlitteratur i relation till såväl en höglitterär kanon som post-moderna teorier. Det finns också några studier över litterära priser och dess betydelser för litteratursamhället som förtjänar att här lyftas fram.

Kvalitetslitteratur, populärlitteratur och högt och lågt

Studier av populärlitteratur är i Sverige ett ungt forskningsfält.³⁴ Innan 1970-talets existerade det sparsamt, och då endast som en statistisk variant av typen vilka folkgrupper som läste vad.³⁵ Däremot har debatten om hög och låg litteratur varit närvarande betydligt längre. Litteraturvetaren Anders Öhman ser mottagandet av den sociala äventyrsromanen på 1840- och 1850-talen som det första svenska exemplet på en tydlig tendens att vilja särskilja bra och dålig litteratur. Dåtidens argument om populärlitteraturens kommersialism, lättåtkomlighet och onyttighet, samt dess passiviserande och särskilt för ungdomar förledande förmågor, ter sig

34 Avdelningen för Litteratursociologi i Uppsala lanserade 1977 det första större forskningsprojektet om populärfiktion i Sverige, se: *Populärfiktion i Sverige 1830-1970: Medier, produktion, spridning, struktur och funktioner: Presentation av ett forskningsprojekt* (1977), Uppsala: Uppsala universitet, Avdelningen för litteratursociologi.

35 För en överblick över tidigare utländsk forskning om specifikt detektivromaner, se: Bo Bennich-Björkman (1979), *Forskning om detektivromanen 1907-77: En kritisk granskning av viktigare insatser i England, USA, Frankrike och Tyskland*, Bromma: Jury.

bekanta än idag. Det är då distinktionen högt och lågt konstitueras, och i och med modernismens genombrott blir populärlitteraturen den modernistiska estetikens ständige följeslagare – de är litteraturens två olika gestalter i det moderna samhället.³⁶

På 1970-talet tog populärlitteraturforskningen fart på allvar, och man närmade sig sitt material från främst två håll.³⁷ För det första avsågs att på strukturalistiskt manér förklara hela populära genrens funktioner, med olika typer av scheman där vissa karaktärer alltid återfinns enligt bestämda mönster. Ett välkänt exempel är Tzvetan Todorovs ”Kriminalromanens typologi” från 1971, där det konstateras att:

Det vanliga litterära mästerverket passar inte in i någon annan genre än sin egen; men mästerverket inom masslitteraturen är just den bok, som bäst överensstämmer med sin genre. Kriminalromanen har sina egna normer; att försöka göra ett ”bättre” arbete än dessa kräver, betyder att göra det mindre bra: den som vill ”försköna” kriminalromanen gör ”litteratur” och ingen kriminalroman.³⁸

Med Todorovs resonemang är den bästa masslitteraturen den som till punkt och pricka följer sin genres regler, varför enskilda verks individualitet framstår som ointressanta såväl ur ett analyserande som ur ett läsande perspektiv. Populärlitteratur ska helt enkelt inte vara originell. För det andra fördömdes populärlitteratur i största allmänhet. Med starkt pejorativa beteckningar gjorde man i Frankfurtskolans efterföljd studier som visade fram populärlitteraturens skadeverkningar och dess

36 Anders Öhman (2002), *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*, Lund: Studentlitteratur, s. 7–15.

37 Det finns naturligtvis fler betraktelsesätt, men dessa två var de mest tongivande i den tidiga populärlitteraturens historia. Bo Lundin urskiljer inte mindre än sju olika sätt att avgränsa ett populärlitterärt forskningsobjekt, se: Bo Lundin (1995), ”Populärlitteraturen – finns den?”, i: *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*, (red.) Dag Hedman, Lund: Studentlitteratur, s. 17 ff.

38 Tzvetan Todorov (1995), ”Kriminalromanens typologi”, i: *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*, (red.) Dag Hedman, Lund: Studentlitteratur, s. 184.

dåliga inflytande på ”massan”.³⁹ Det populära kritiserades ofta från vänsterhåll, och man menade att sådan ”smutslitteratur” fördummade människor.⁴⁰

Detta var vid tiden inte några radikala idéer, tvärtom. Vi ska komma ihåg att det populära och det kulturella i litteraturens värld var starkt segregerat – inte bara intellektuell utan också rent fysiskt. Litteratursociologen Robert Escarpit beskrev för drygt femtio år sedan litteratursamhället som två separata litteraturkretslopp: den bildade litteraturen förekom i bokhandlar och på bibliotek, i kulturbilagor och i intellektuella miljöer; den populära litteraturen såldes i kiosker och pressbyråer, och dessa två kretslopp hade få beröringspunkter. Även om gränsöverskridare finns också i Escarpits beskrivning över litteratursamhället (han benämner dem ”blockadbrytare”) var de sällsyntheter.⁴¹

39 Anders Öhman (2000), ”Populärlitteraturen och kanoniseringens problematik”, i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 11. På 1940-talet publicerade två medlemmar ur Frankfurtskolan, Theodor W. Adorno och Max Horkheimer, studier vilka blev väldigt inflytelserika och kom att påverka debatter om högt/lågt och det populära under en lång tid (och gör det än idag). De menade att det populära var en produkt av en modern, kapitalistisk kulturindustri, vilket lurade konsumenter till att nyttja en standardiserad och tillrättalagd (och på så vis för kapitalet ofarlig) kultur. Se t.ex.: Theodor W. Adorno (1991), *The culture industry: Selected essays on mass culture*, London: Routledge; samt Theodor W. Adorno & Max Horkheimer (1979), *Dialectics of enlightenment*, London: Verso.

40 Yngve Lindung uttrycker denna hållning tydligt i antologin *Kiosklitteraturen* från 1977, vars första rubrik lyder ”Kampen mot smutslitteraturen”: ”Den här boken vill granska den enklaste och mest förkättrade skönlitteraturen inom den svenska underhållningslitteraturen. Den har begåvats med en flora av benämningar: smuts-, skräp- och sublitteratur, oböcker, kvantitets-, trivial- och populärlitteratur, kioskböcker, konsumtions- och skvallitteratur, populärpocket, massmarknadslitteratur”, se: ”Yngve Lindung (1977), ”Inledning”, i: *Kiosklitteraturen: 6 analyser*, Stockholm: Tiden, s. 7. Uppfattningen om populärlitteraturen som allmänfarlig återfinns också hos Åke Lundqvist, även om han ställer det som en fråga och inte ett konstaterande: ”Är masslitteraturen farlig? Sprider och befäster den anti-demokratiska idéer och värderingar hos sina läsare?”, se: Åke Lundqvist (1977), *Masslitteraturen: Förströelse – förförelse – fara?*, Stockholm: Bonnier, s. 8.

41 Robert Escarpit (1970), *Litteratursociologi*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, s. 86–110.

Det har hänt en hel del sedan Escarpits studie lades fram. Inte bara har populärlitteraturen erövrat biblioteken, boklådorna och börjat recenseras och diskuteras i akademiska sammanhang. Kvalitetslitteraturen har också flyttat in i kioskerna, och med pocketbokens enorma genomslag kan inte längre bokens pris, kvalitet eller försäljningsställe sägas ha något att göra med dess litterära kvaliteter. Den danske litteratursociologen Hans Hertel har försökt förnya Escarpits modell. Han menar att den kräver stora modifieringar, och lanserar en egen modell med fem kretslopp, som också innehåller en ”mediehiss”. Denna hiss är en förbindelselänk mellan alla de olika kretsloppen och kan ”lyfta en bok från de specialiserade kretsloppen upp i det masslitterära eller intermediala kretsloppet eller skicka den neråt i systemet”.⁴² Just hissen finner jag vara särskilt intressant då ett Nobelpris i litteratur är precis en sådan företeelse som låter litterära verk byta plats i litteratursamhället.

En studie som på ett givande vis belyser förhållandet mellan högkultur och populärkultur, och som jag hämtar mycket inspiration från i min egen analys, är tidigare nämnda Magnus Perssons avhandling *Kampen mellan högt och lågt* från 2002. Han diskuterar tre uppmärksammade skandinaviska författarskap och deras relation till populärlitteraturen i allmänhet och deckargenren i synnerhet: Jan Kjørstad, Peter Høeg och Kerstin Ekman. De har alla en dubbel plats i litteratursamhället, och är inlemmade i en populärlitterär deckargenre, såväl som i en höglitterär kontext. I motsats till både den postmoderna teoribildningen och masskulturkritiken menar Persson att högt/lågt-hierarkin hos dessa är långtifrån homogen och enkelriktad, utan snarare präglas av differentiering och ett mångfacetterat givande och tagande som går i båda riktningarna. Däremot ska inte det ömsesidiga hos hög- och populärlitteraturen överdrivas, utan utbytet ”fungerar ömsesidigt vitaliserande

42 Hans Hertel (1997), ”Boken i mediasymbiosens tid”, i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 208 f.

– men kännetecknas också av kamp och konflikter”.⁴³ Enligt Persson finns alltså en grundläggande skillnad kvar mellan högt och lågt, men de transformationer dem emellan han menar är en väsentlig del av den samtida litteraturen, är mångtydiga och komplexa.

I korthet kan forskningsfältet kring populärlitteratur beskrivas som en rörelse från noll till de strukturalistiska systemen och masskulturkritiken, för att slutligen hamna i en postmodern genreblandningsdiskurs. De postmoderna teoribildningarna innebär dock som Persson förtjänstfullt visar inte någon egentlig sammanblandning av hierarkierna. Istället förskjuts och modifieras distinktionen mellan högt och lågt samtidigt som värdehierarkin till syvende och sist återinskrivs och på så vis bevaras intakt.⁴⁴ Ett tydligt exempel på det sistnämnda är analyser av den så kallade ”anti-deckaren”, en höglitterär och postmodern lek med deckargenren. Litteraturvetaren Stefano Tani menar att sådana postmoderna författare i deckaren, med sina fasta strukturer och typiska schabloner, funnit ett utmärkt sätt att medvetandegöra läsaren om genrens egentliga både ideologiska och estetiska begränsningar.⁴⁵ Höglitteraturen hämtar alltså i Tanis förståelse stoff från det populära enbart för att ”överbevisa” detsamma. Å andra sidan finns det också exempel på ett motsatt förhållningssätt, där man tar avstånd från högkulturen per se och förstår den som enbart elitistisk.⁴⁶

Deckargenren och dess utveckling

Den svenska deckaren har gått från att vara en borgerlig intellektuells enskilda och rationella mysterielösande, via en starkt vänsterpräglad

43 Persson (2000), s. 324–337.

44 Persson (2002), s. 172 f. För en utmärkt historisk genomgång av postmodernismens förhållande till de kulturella hierarkierna, se Persson (2002), s. 51–76.

45 Stefano Tani (1984), *The doomed detective: The contribution of the detective novel to postmodern american and italian fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

46 Se t.ex.: John Fiske (1989), *Understanding popular culture*, Boston: Unwin Hyman, där närmast allt i populärkulturen kan förstås som en attack mot det högkulturellas ”hög” plats i hierarkin.

samhällskritik, till ett nittiotal där läget ter sig alltmer hopplöst, och där det rationella polisarbetet får allt svårare att upprätthålla ordningen. Ungefär där står vi när Karin Alvtegen debuterar 1998 med *Skuld*, samma år som Liza Marklund, och samtidigt som Inger Frimansson övergår till att bli deckarförfattare. Alvtegen blir en del av en ny deckarvåg, präglad av en ny samtidsdebatt.⁴⁷ För ökad förståelse av *Skugga* och dess plats i deckargenren är det nödvändigt med en kort redogörelse för deckartraditionens utveckling.

Deckaren är en specifik genre i den populära litteraturen, och också en av de mest kända.⁴⁸ Även om deckaren inte alltid finner sin tillhörighet i populärlitteraturen (se exemplet anti-deckaren ovan), har detta traditionellt sett varit fallet. Deckaren är också den genre dit *Skugga* oftast räknas.⁴⁹ Den första moderna detektivberättelsen brukar sägas vara Edgar Allan Poes *Morden på Rue Morgue* från 1842, men mest ikoniserad är otvivelaktigt sir Arthur Conan Doyles berättelser om Sherlock Holmes.⁵⁰ På 1920- och 1930-talet blomstrade genren i vad som kommit att kallas deckarens ”guldålder”, och författare som Agatha Christie och Dorothy Sayers var vida kända, benämndes som deckardrottningar, och sålde i massupplagor. Genren, vilken främst var en anglosaxisk företeelse, kom att kallas för pusseldeckare.⁵¹ Johan Wopenka, deckarhistorisk

47 Det finns åtminstone två nyare studier av denna nordiska kriminalvåg, vilka inte är direkt relevanta för uppsatsen men ändå här bör nämnas: Andrew Nestingen (2008) samt *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster* (2010), (red.) Gunhild Agger & Anne Marit Waade, Göteborg: Göteborgs universitet, Nordicom.

48 Deckargenren innefattar också en rad parallell- och/eller subgenrer, t.ex. detektivromanen, pusseldeckaren, den hårdkokta deckaren, kriminalromanen, polisromanen, spänningsromanen och thrillern. När jag fortsättningsvis talar om deckaren är det som ett paraplybegrepp vilket inbegriper alla dessa genrer. När jag använder andra genrebenämningar är det för att uppmärksamma de specifika subgenrernas utveckling och egenheter.

49 Kategoriseringen av *Skugga* som deckare är dock inte entydig – tvärtom – något jag går närmare in på nedan.

50 Öhman (2002), s. 24 f.

51 Eller det engelska *whodunit*, en variant som egentligen inte skilde sig nämnvärt från den klassiska detektivromanen à la Conan Doyle, se t.ex. Sara Kärrholm (2005),

expert och medlem av Svenska Deckarakademin,⁵² definierar pusseldeckaren som ”en kriminalhistoria där själva gåtan, problemet, står i centrum” och där detektiven är huvudpersonen ”som genom att studera ledtrådar, samla bevis och dra logiska slutsatser från dessa, avslöjar vad och varför något hänt och vem eller vilka som ligger bakom”.⁵³

Deckargenren förändrades när den hårdkokta deckaren introducerades i USA. Till skillnad från pusseldeckaren är ondskan där inte tydligt definierad i udda individer. Istället existerar den mitt ibland oss och är en del av ett samhällsmaskineri som slutat fungera. Raymond Chandler och Dashiell Hammett är kända namn i traditionen, och här kämpar ädla (och påfallande manliga) hjältar mot en dyster och alltmer korrupt ond och hård omvärld. Det är också ur denna genre filmens *film noir* uppstår, och både thrillern såväl som dagens moderna deckare utgår i första hand från den hårdkokta traditionen.⁵⁴ En annan viktig skillnad mellan genrerna är deras olika förhållande till det höglitterära. Som bland andra Rudi Laermans påpekat sökte pusseldeckaren kulturell legitimitet genom att införliva höglitterära referenser i sin intrig, medan den hårdkokta deckaren istället avfärdade högkultur som krånglig, oläslig och tråkig.⁵⁵ Här intar Alvtegen en intressant position då hon laborerar med båda dessa förhållningssätt.

I Sverige låg deckartrenderna några decennier efter i tiden. Enligt Bo Lundin var det tunnsått med kvalitativa deckare i Sverige i början

Konsten att lägga pussel: Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet, diss. Lunds universitet, Stockholm/Ste Hag: Symposion, s. 33 f.

52 En sammanslutning som enligt egen utsago ska fungera som ”en något mer lättsam och mindre prestigeladdad motsvarighet till Svenska Akademien”. Deckarakademin instiftades 1971, och har sedan dess verkat för genrens bästa genom att dela ut priser, ge ut deckarrelaterade antologier inom både fack- och skönlitteratur, samt på olika sätt lyfta fram särskilt förtjänstfulla författarskap i genren. Se: *Svenska Deckarakademin* (2010), [Online] <http://www.deckarakademin.se> [2010-03-27]

53 Johan Wopenka (1991), *Stora mordboken – en guide till 150 års pusseldeckare och mysterier, 1841–1990*, Göteborg: BJW, s. 7.

54 Öhman (2002), s. 27 ff.

55 Laermans (1992), s. 256 f.

av 1900-talet.⁵⁶ Det dröjde ända till Stieg Trenters debut 1943 innan genren börjar förnyas och förbättras, men då vann den å andra sidan relativt snabbt en stor inhemsk publik.⁵⁷ På femtiotalet upplever den svenska pusseldeckaren sin storhetsperiod. Författare som Trenter, Maria Lang, H-K. Rönblom och Vic Suneson röner enorma framgångar med pusseldeckare som ganska troget följer Christies och Sayers snitt.⁵⁸ Enligt litteraturvetaren Sara Kärrholm bekräftade dessa pusseldeckare i princip den rådande världsbilden med det svenska folkhemmet i berättelsernas centrum, samtidigt som de inte därigenom ska förstås som passiviserande, något de ofta anklagats för.⁵⁹

Litteratursociologen Lars Wendelius påpekar att den svenska femtiotalsdeckaren vittnade om en stor enhetlighet, då den rör sig i en stabil borgerlig eller till och med högborgerlig miljö, där intellektuella detektiver löser brott med hjälp av skarp iakttagelseförmåga. Med sextiotalet förändras detta, och deckarna förnyas till att nu snarare bli samhällskritiska skildringar av ett folkhem i förfall.⁶⁰ Det är Maj Sjöwall och Per Wahlöös polisromaner som leder förändringen, och som under 1960- och 1970-talet är helt dominerande bland svenska deckare. Författarparet är märkbart påverkat av den hårdkokta detektivromanen, framförallt i deras bild av det genomkriminaliserade samhället, och i kombinationen av galghumor och socialt patos. Allteftersom romansviten fortlöper förändras innehållet, och den politiska tendensen blir allt tydligare.⁶¹ Enligt Wendelius har Sjöwall/Wahlöö haft ett enormt

56 Bo Lundin (1993), *Århundradets svenska deckare*, Bromma: Jury, s. 10 ff. Det kvalitativa undantaget är för Lundin författaren Frank Heller. En utförlig studie av Hellers författarskap ges i: Dag Hedman (1985), *Elegantia eskapader: Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*, diss. Uppsala universitet, Örkelljunga: Sättern.

57 Ibid.

58 Kärrholm (2005), s. 39 ff.

59 Ibid., s. 286 ff.

60 Lars Wendelius (1999), *Rationalitet och kaos: Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Hedemora: Gidlunds, s. 51 f.

61 Ibid., s. 105 f. Nämnas apropå Sjöwall/Wahlöös romanserie *Roman om ett brott* kan även Mia Brinck och Torbjörn Sundqvists uppsats *Roman om ett samhälle*, där

inflytande på efterföljande svenska deckare, och han förstår exempelvis Henning Mankells Ystadsdeckare om kommissarie Kurt Wallander som en dem i stora drag trogen efterföljare, om än i nittiotalistisk, mer upp-given och råare tappning.⁶²

Under 2000-talet har deckarutgivningen formligen exploderat i Sverige vilket lett till mången kulturdebatt om att deckaren tränger undan övrig litteratur. Dessa debatter är centrala för att förstå *Skuggas* och Alvtegens position i litteratursamhället, och jag går igenom dem mer noggrant i nästa kapitel. Samtidigt som 00-talets svenska deckarboom representerar ett nytt kapitel i svensk deckarhistoria, är det fortfarande samhällsdeckaren i Sjöwall/Wahlöös och Mankells efterföljd som är den klart dominerande i genren.⁶³ Alvtegen och *Skugga* både följer och avviker från denna trend.

Litterära priser och dess betydelser

Nobelpriset i litteratur delas ut årligen av Svenska Akademien och har så gjorts sedan 1901, med undantag för några av krigsåren. Priset skulle enligt dess instiftare Alfred Nobel tilldelas den författare som producerat ”det utmärktaste i idealisk riktning”, vilket är en riktlinje som

böckerna kontextualiseras gentemot den för tiden starka vänsterdiskursen, se: Mia Brinck & Torbjörn Sundqvist (2006), *Roman om ett samhälle: Samhällsskildringen i Sjöwall/Wahlöös Roman om ett brott i förhållande till vänsterdiskursen i Sverige 1965–1975*, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2006:14, s. 65 f.

62 Wendelius (1999), s. 240 ff.

63 När Posten sommaren 2010 trycker frimärken med deckarförfattare väljer de sex författare som ”anses representera ’samhällsdeckaren’”: Sjöwall/Wahlöö; Henning Mankell, Liza Marklund, Håkan Nesser och Stieg Larsson, se: Fredrik Söderling (2010), ”Skicka Mankell vart du vill”, *Dagens Nyheter*, 2010-07-08, och när Maj Wahlöö samma sommar intervjuas av SvD:s kulturchef Stefan Eklund konstaterar han att ”deras betydelse för den svenska deckarboomen kan inte överskattas. [...] Det är fortfarande förbluffande bra. Det slår allt annat svenskt i genren”, se: Stefan Eklund (2010), ”Deckardam”, *Svenska Dagbladet*, 2010-06-19.

tolkats olika genom åren och gett upphov till en rad häftiga debatter.⁶⁴ Nobelpriset i litteratur verkar ha förmågan att genom sitt namn kanonisera ett författarskap, åtminstone är det vad fenomenet *Nobelpriset* låter oss tro. Det finns tyvärr ingen större studie publicerad som berör Nobelprisets effekter på litteratursamhället, men det pågår ett forskningsprojekt vid Avdelningen för litteratursociologi vid Uppsala universitet – ”Nobelpriset: Det särskilda uppdraget” – som delvis undersöker just detta.⁶⁵

En viktig aspekt avseende litterära prisers roll för litteratursamhället är mängden priser. Det finns i nuläget omkring 140 litterära priser i Sverige.⁶⁶ James F. English visar i *The economy of prestige* att antalet kulturella priser förmligen exploderat under 1900-talets senare del. De

64 Annika Olsson (2009), ”Svenska Akademien och Nobelpriset”, i: *Litteraturens historia i Sverige*, (red.) Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 105. Akademiledamoten Kjell Espmark som närmare har granskat Svenska Akademiens arkiv menar till och med att valet av Nobelpristagare i litteratur i efterhand närmast framstår ”som en räkka försök till tolkning av ett oklart testamente”, se: Kjell Espmark (2001), *Litteraturpriset: Hundra år med Nobels uppdrag*, Stockholm: Norstedts, s. 8.

65 Avdelningen för litteratursociologi (2010), ”Det särskilda uppdraget: Nobelpriset och den litterära kulturen”, *Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet*, [Online] <http://www.littvet.uu.se/lsoc/nobelpriset/index.htm> [2010-05-01]. Den 17 februari 2010 hölls ett seminarium i Svenska Akademiens borsal under namnet ”Nobelprisets betydelse för den litterära kulturen” där de fyra forskare involverade i projektet presenterade delar av sin forskning. Av särskilt intresse för denna studie var Johan Svedjedals anförande ”Nobelpriset och det litterära systemet” om priset plats och betydelse i det svenska litteratursamhället, samt Anna Gunders ”Nobeleffekten”, vilket behandlade Nobelprisets eventuella påverkan på pristagarnas fortsatta produktion samt översättningsfrekvenser i relation till utmärkelsen.

66 Steiner (2009), s. 60 f. De viktigaste inhemska svenska priserna är enligt Steiner: Svenska Akademiens stora pris; De nios stora pris; Bellmanpriset; Astrid Lindgrenpriset; samt Augustpriset. Två viktiga nordiska pris är: Nordiska rådets litteraturpris och Svenska Akademiens nordiska pris. De mest tongivande internationella priserna identifierar Steiner till i tur och ordning: Nobelpriset i litteratur (Sverige); Prix Goncourt (Frankrike); Pulitzerpriset (USA); Georg-Büchner-Preis (Tyskland); The Man Booker Prize for Fiction (Storbritannien); Ingeborg Bachmann Prize (Österrike); samt The Orange Broadband Prize for Fiction (Storbritannien).

kulturella priserna blir enligt English en allt viktigare del av hur vi förstår och värderar kultur, och deras både marknads- och prestigemässiga betydelse ökar ständigt. Marknad och prestige ska här dock inte förstås som en dikotomi – tvärtom är de istället tätt sammanbundna och beroende av varandra.⁶⁷ Prisernas pris är enligt English just Nobelpriset. Det är den moderna förlagan till hur ett pris som varumärke ska byggas upp, och ofta talas om en ”Nobel envy”, en andra prisutdelande instansers avundsjuka gentemot Nobelprisets särställning. Nobelpriset har blivit ett begrepp större än sig självt, och används även som benämning på någon/något som är bäst inom vilket ämne som helst: ”XX förtjänar Nobelpriset i skidskytte”, ”XX är arkitekturens Nobelpris”, etc. Även om andra litterära priser kan ha stor eller stundtals rentav större betydelse både försäljnings- och exponeringsmässigt, kommer de aldrig i närheten av den aura av mystik Nobelpriset ger upphov till.⁶⁸

Ett pris som kan sägas ha hamnat i den andra ringhörnan prestigemässigt betraktat är det svenska Augustpriset. Enligt Sara Urger tenderar kritiker att fokusera prisets koppling till förlagsvärlden, och dömer ofta ut det som ett rent kommersiellt jippo, vars syfte enbart är att sälja fler böcker.⁶⁹ Det Augustpriset lyckats med är att bidra till ett markant uppsving av bokförsäljning och utlåning på biblioteken.⁷⁰ Ett brittiskt pris med en funktion liknande Augustprisets är Bookerpriset,

67 James F. English (2005), *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. 8 ff.

68 Ibid., s. 28 ff.

69 Sara Urger (2008), ”Det var väl ändå litteratur det hela skulle handla om?": En idéanalys av värderingar kring Augustpriset i svensk dagspress, Högskolan i Borås/ Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2008:62, s. 36 ff.

70 Johanna Berglind visar att August- och Nobelpriset är de enda litterära pris som konsekvent lyfts fram på folkbiblioteken, men att dessa å andra sidan synliggörs relativt omfattande, se: Johanna Berglind (2010), *Nobel och August på biblioteket: Bibliotekariers attityder och förhållningssätt gentemot litterära priser*, Högskolan i Borås/ Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2010:3, s. 47 f.

eller The Man Booker Prize som det numera heter. Richard Todd går i *Consuming fictions* igenom dess funktion och betydelse för det engelska litteratursamhället, och visar att det från 1980-talet och framåt blivit ett allt viktigare pris – både försäljnings- och prestigemässigt. Men samtidigt är också Bookerpriset först och främst ett pris som hjälper till att sälja fler böcker.⁷¹

Litterära priser är en viktig del av litteratursamhället och författares försörjningsvillkor, och de tycks spela en allt större roll i offentligheten. Trots att många priser är prestigefulla att erhålla innehar Nobelpriset i litteratur en särställning – vilket i Sverige är särskilt påtagligt – och det är utan konkurrens det mest mytomspunna. Vad det beror på har flera orsaker. Prissummans storlek ska här inte underskattas. När det först delades ut 1901 var prissumman 150 782 kr, en ofantlig förmögenhet med dåtidens penningvärde.⁷² Idag är Nobelprisets prissumma med sina 10 miljoner svenska kronor cirka 20 gånger större än Bookerprisets, och 100 gånger större än Augustprisets. En annan viktig skillnad är att Nobelpriset belönar ett helt författarskap, när de flesta andra priser mer har karaktären av årets bok. Också pretentionen att vara ett världsomspännande pris är tämligen unikt för Nobelpriset. Dessutom var Nobelpriset i litteratur det första moderna litteraturpriset.⁷³

Det denna studie fokuserar på – fikionaliseringen av ett litterärt pris – verkar måhända inte ha särskilt mycket att göra med hur samma litterära pris fungerar i litteratursamhället. Jag vill dock mena att dessa två saker är tätt sammanflätade, och att vi inte kan tala om effekter eller funktioner av Nobelpriset i litteratur, utan att samtidigt betrakta *Nobelpriset* som mytbildning och fiktion. Givetvis beror Alvtogens användande av Nobelpriset på att hon känner till dess höglitterära status,

71 Richard Todd (1996), *Consuming fictions: The Booker Prize and fiction in Britain today*, London: Bloomsbury, s. 55–76.

72 The Nobel Foundation (2010), "The Nobel Prize amount", *Nobelprize.org*, [Online] http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/amount.html [2010-04-01].

73 English (2005), s. 28 f.

men samtidigt beror samma status på att det är ett pris som alla känner till: i och med prisets allmänkulturella renommé rapporterar alla tidningar om tillkännagivandet, skjuter bokförsäljning (om än tillfälligt) i höjden, och konstrueras belönade författare som *Nobelpristagare* med allt vad det innebär. Vad som föregår vad är här egentligen en mindre viktig fråga, men i sin kommande avhandling diskuterar Gustav Källstrand bland annat just detta, och påpekar att Nobelpriset blev omskrivet och upphaussat i princip direkt då Alfred Nobels testamente blev känt i januari 1897. Då priset delades ut första gången 1901, kan Nobelprisets mytbildning och medialisering lite tillspetsat sägas föregå dess faktiska utdelande.⁷⁴ På ett plan kan vi således förstå Alvtegens fiktive Nobelpristagare som en liten del i det ständigt pågående återskapandet av mytbildningen *Nobelpriset*.

74 Gustav Källstrand (kommande), *Medaljens framsida: Nobelpriset i den svenska offentligheten 1897–1911*, diss. Linköpings universitet.

Karin Alvtegen, *Skugga* och litteratursamhället

Nedan kommer jag att med utgångspunkt i recensioner, artiklar, intervjuer och debatter presentera och diskutera Alvtegens inträde och roll i den svenska litterära offentligheten – såväl i relation till deckargenren som till fältet i stort. Jag vill åskådliggöra hur hon samtidigt omsluts, reduceras till och skiljer ut sig från deckargenren. Tonvikten ligger givetvis på *Skugga* och dess mottagande, men även hennes väg dit är här av intresse. Först följer dock en kort genomgång av bilden av och debatten kring deckaren på 2000-talets svenska kultursidor.

Debatter om deckare och romaner

Deckaren har på 2000-talet tagit över den svenska bokmarknaden, heter det ofta, och den hotar därför annan samtida, berättande litteratur. Under 2007 uppkommer två debatter och en rad artiklar som särskilt sätter detta i fokus. I slutet av januari 2007 menar *Expressens* dåvarande kulturchef Per Svensson att ”svensk samtidsroman och kriminalroman har blivit närmast synonyma begrepp”, vilket han ser som en fara.⁷⁵ Daniel Sandström på *Sydsvenska Dagbladet* spinner vidare på Svenssons artikel, kallar deckarna för ”litteraturens motsvarighet till gratistidningarna” och menar att i ”Sverige har kriminal- och spänningslitteraturen besekrat den litterära samtidskildringen”.⁷⁶ Ordvalet besekrat signalerar att en strid har utkämpats:

75 Per Svensson (2007), ”Hellre en vals”, *Expressen*. 2007-01-28.

76 Daniel Sandström (2007), ”Vem har tid för samtiden?”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2007-02-03.

Förr, säger myten, läste den bildade borgerligheten ”riktiga romaner” och prenumererade på BLM för att inte tappa ansiktet under middagskonversationen. I dag kommer du inte långt på en middag med att fråga vad de andra tycker om Stig Larssons senaste bok, de är för upptagna av att tala om Stieg Larssons Millennium-deckare.⁷⁷

Med en historisk tillbakablick ter sig Sandströms förfasande över samtiden en smula märkligt. Som Sara Kärrholm konstaterar hade deckaren i femtiotalets Sverige ett relativt högt anseende. Den befann sig ”någonstans mittemellan högt och lågt”, och gavs stort utrymme i bland annat just *BLM*.⁷⁸ Men Sandström är inte ensam. Aase Berg menar i *Expressen* senare samma månad att deckaren skildrar ett psykopatsamhälle:

Deckaren snor lite rekvisita från den Truman Show-aktiga yttre verkligheten, och kallas därför ”samtidsskildring”. Den inre verkligheten har den däremot inte mycket koppling till, annat än som bekräftelse av schabloner eller som ointelligent ångestporr. De flesta deckare står mycket långt ifrån en inre verklighet eftersom de innehåller mycket lägre doser empati än ett verkligt inre liv, man skulle rentav kunna kalla dem psykopatiska.⁷⁹

Berg konstaterar att ”de flesta” deckare är ytliga och inte kan gestalta känslor. Också hon drar historiska paralleller och påpekar att det svenska litteratursamhället på 1970- och 1980-talet såg markant annorlunda ut, ty då var det inte deckarna utan ”[d]e goda berättelserna” som slog stort hos allmänheten.⁸⁰ På senvåren 2007 utbryter en närliggande kulturdebatt initierad av Jesper Högström i *Expressen*. Han menar att samtidsromanens problem grundar sig i ett alltför långt draget modernistiskt formexperiment, vilket lett till en stark segmentering i å ena

77 Ibid.

78 Sara Kärrholm (2009), ”Den misslyckade deckarförfattaren: Genreförväntningarnas betydelse för värderingen av Inga Thelanders författarskap”, i: *Litteraturens värden*, (red.) Anders Mortensen, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 236; Kärrholm (2005), s. 47.

79 Aase Berg (2007), ”Psykopaterna: Kriminalromanens dominans på bokmarknaden skapar empatiunderskott”, *Expressen*, 2007-02-28.

80 Ibid.

sidan svårtillgänglig och smal litteratur för en liten klick intellektuella, å andra sidan grund ”fabrikprosa” för massorna. Även om måltavlan är annorlunda (det modernistiska formspråket) ses deckargenrens utbredning även här som ett problem.⁸¹

Om devisen att deckare är dålig (eller åtminstone sämre) litteratur och att dess utbredning är ett problem verkar de flesta kritiker vara ense – i alla fall är det ingen som protesterar. Malin Ullgren kommenterar i *Dagens Nyheter* Högströms artikel och håller med: ”Svenska trivialförfattare vet sin plats och håller sig på respektfullt avstånd från experiment och djupare romankunskap, stannar snällt i fällan för kackiga deckare och misslyckat Marian Keyes-epigoneri.”⁸² Den populära litteraturen särskiljs från riktiga romanformer, och här gör också ”trivial”-prefixet comeback. En liknande inställning har Ulrika Kärnborg i *Dagens Nyheter* när hon uppmanar romanförfattare av icke-deckare att kämpa på: ”Men ge inte upp. Romanen är en allt för fascinerande genre för att deckarförfattarna ska få lägga beslag på den.”⁸³ Senare samma sommar menar Ernst Brunner i en uppmärksammad intervju i *Dagens Nyheter* att ”skönlitteraturen kommer att gå under om det får fortsätta på det här sättet”:

Hur kan man tveka inför en sådan här lista [Svensk Bokhandels aktuella försäljningsstatistik där de åtta högst upp på tio-i-topplistan är deckare] och påstå att skönlitteraturen skulle må bra av de framgångar som deckarförfattarna upplever? Naturligtvis sker det på bekostnad av många stora i dag verksamma författare [...].⁸⁴

81 Jesper Högström (2007), ”Epik i kistan: Den svenska samtidsromanen förfaller i tonlös modernistisk efterklang”, *Expressen*, 2007-05-21. Högström kom att få mycket mothugg i den hetsiga debatt som följde. Värt att notera är att det dock inte var för hans syn på den populära litteraturen, utan för attacken mot modernismen, se t.ex.

Daniel Sjölin (2007), ”För lite lek i litteraturen”, *Dagens Nyheter*, 2007-05-30, eller Lars Mikael Raattamaa (2007), ”Tjatet har bara börjat”, *Aftonbladet*, 2007-06-14.

82 Malin Ullgren (2007a), ”Vakta inte på romanen: Släpp loss det smarta lätsinnet”, *Dagens Nyheter*, 2007-06-02.

83 Ulrika Kärnborg (2007), ”Romanen ligger illa till: Ge deckarförfattarna en match”, *Dagens Nyheter*, 2008-05-25.

84 Sara Ullberg (2007), ”Författare oroas av romanens kris”, *Dagens Nyheter*, 2007-07-29.

Samtidigt pågår också "Läckberg-fejden",⁸⁵ vilket föranleder Malin Ullgren att i *Dagens Nyheter* uttrycka den kanske allra tydligaste kritiken mot deckargenren som sådan:

Författarbråk. Det associerar till skönlitterär strid, en konflikt om snille och smak, om konstnärliga val och ideologier. Jag förstår inte intresset för att utröna vem som är lite bättre än någon annan i en deckarflod där de flesta alster sinsemellan och i bästa fall slåss om fadda omdömen som "gott hantverk" och "okej i sin genre". Det här är inte ett författarbråk i bemärkelsen romankvaliteter, det här är en strid om produktutrymme. Med sexism som dramatiskt attribut. Den äldre mannen [Leif GW Persson] och den yngre kvinnan [Camilla Läckberg] är *en illustration av hur konkurrensen för deckarna pågår inom helt andra fält än de rent litterära* [min kurs.], och där denna starka berättelse om två stridande kön gör valet spännande för konsumenten.⁸⁶

Att Ullgren använder just begreppet det litterära fältet för att åskådliggöra hur lite hon tycker deckargenren har med litteratur att göra, fungerar närmast som en illustration av Bourdieus tes om hur den bakvända ekonomin råder på kulturens fält – mycket ekonomiskt kapital ger lite kulturellt kapital och vice versa. Ullgren använder i klarspråk det ekonomiska argumentet för att undergräva deckarens litterära kapital: "Frågan om kvalitetsnivån inom svensk deckarproduktion besvaras bäst av ekonomer och marknadsförare".⁸⁷ Hennes positionering åskådliggör en tydlig tendens bland kritiker att avfärda deckargenren, och ofta sker detta på ekonomisk basis: de säljer helt enkelt för bra.

85 Ett författarbråk som rasade sommaren 2007 och startade med att Leif GW Persson menade att Camilla Läckberg höll "samma litterära kvalitet som en novell i *Min häst*", och att hon "skriver som Nicke Lilltroll pratar". Senare gav sig flera kulturpersonligheter in i debatten, bland annat Jan Guillou och Linda Skugge. För en kort sammanfattning se t. ex: Sofie Persson (2007), "Grälet om Läckberg", *Expressen*, 2007-08-03.

86 Malin Ullgren (2007b), "Deckarstriden: Fejden handlar knappast om snille och smak", *Dagens Nyheter*, 2007-08-10.

87 Ibid.

På kultursidorna råder i princip konsensus om att deckaren är dålig ”nästan per se”.⁸⁸ Det verkar som att något av en pseudoförskjutning ägt rum avseende de kulturella hierarkierna och högt/lågt-distinktionen: Kritiker kan säga sig uppskatta populärlitteratur, samtidigt som de avfärdar de idag populäraste genrerna (deckare och chick-lit). Förr avfärdades populärlitteraturen, idag avfärdas den litteratur som är populär. Påståendet att deckarna breder ut sig på skönlitteraturens bekostnad har blivit närmast doxa i svensk litteraturdebatt, vilket illustreras av det allra sista stycket i den senaste upplagan av *Litteraturens historia i Sverige* från år 2009, där författarna luftar sina förhoppningar om framtiden:

Den svenska litteraturen når nya läsare genom översättningar framför allt till franska, tyska och engelska. Henning Mankells och Stieg Larssons kriminalromaner skördar internationella framgångar med sina samtidsberättelser om Sverige. Larssons Millenniumserie tar också upp en världsvid angelägenhet när den skildrar det digitala nätets hot och möjligheter. Men de stora berättelserna om Sverige – efterträdarna till Kerstin Ekman, Sara Lidman, Sven Delblanc – har kring sekelskiftet lyst med sin frånvaro.⁸⁹

Här beskrivs inte deckarna i negativa ordalag, men de tillhör inte ”de stora berättelserna om Sverige”, vilket implicit reducerar dem till försäljningssuccéer.⁹⁰ I den så kallade ”Manifest-debatten” hösten 2009

88 En hållning där artikelförfattaren signalerar att visst finns det goda undantag och ger ett eller ett par exempel, men tillägger sedan snabbt att de är ytterst ovanliga, och att allt annat är skräp. Ullgren (2007b) illustrerar detta tydligt: ”För efter en femtonårig svensk deckarfest har inte fler än en eller ett par författare (med Jan Arnald/Arne Dahl som ständigt exempel) skrivit kriminalromaner som har ett värde utöver svaret på frågan vem som gjorde det. Deckargenrens jämförelsepunkter söks fortfarande neråt, vem är åtminstone sämre än jag?”

89 Åsa Arping & Anna Williams (2009), ”Litteraturens förvandlingskonster”, i: *Litteraturens historia i Sverige*, (red.) Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 603.

90 Vilket också framkommer i antologins kapitel om deckare, vilket med undertiteln ”en framgångssaga” mestadels fokuserar på de försäljningsmässiga framgångarna hos de senare svenska deckarna. Se: Ingemar Algulin & Annika Olsson (2009), ”Svenska deckare och kriminalromaner – en framgångssaga”, i: *Litteraturens*

debatterades förhållandet deckare/romaner återigen, och i det ursprungliga manifestet framhölls att "[d]et realistiskt förankrade berättandet har annekterats av kriminal- och chick-lit-genren". Punkt ett i manifestet var att "återerövra berättandet från genrelitteraturen", och punkt två var att lova att "skriva romaner som utan konstnärliga eftergifter vill nå ut till största möjliga läsekrets".⁹¹ När det 2009 avslöjades att deckarpseudonymen "Lars Kepler" tillhörde författarparet Alexander och Alexandra Coelho Ahndoril, skriver författaren Carina Rydberg en talande artikel:

[D]et bevisar något jag alltid misstänkt: Alla verkligt begåvade, professionella författare som i vanliga fall inte tjänar pengar, kan göra det – bara de underkastar sig marknadskrafterna – det vill säga skriver den sortens romaner som de vet säljer. Utan att ha talat med paret Ahndoril om detta, så misstänker jag att det var just det de gjorde. De bevisade för alla landets skitförfattare att de minsann kunde skriva en sådan här bok. Och sälja den.⁹²

Rydbergs argumentation är tydlig: "skitförfattare" säljer, "verkligt begåvade, professionella författare" gör det inte. Den påstådda uppluckringen av smakhierarkier och högt/lågt, ser vi från svenskt kritikerhåll inte mycket av. Attityderna gällande vad som är bra respektive dålig

historia i Sverige, (red.) Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 487–492.

- 91 Susanne Axmacher et al. (2009), "Manifest för ett nytt litterärt decennium", *Dagens Nyheter*, 2009-08-22. Det publiceras några dagar senare ett "mot-manifest" av mer modernistiskt präglade författare: Torbjörn Elensky et al. (2009), "Manifest för en olovlig litteratur", *Dagens Nyheter*, 2009-08-26. Även om där sägs att de "lovar att skriva deckare under pseudonym", är undermeningen här mera av typen "Den post-moderna deckaren" jag redogjorde för tidigare, se t.ex. Persson (2002); Tani (1984). De enda som uttalat försvarar deckaren och påpekar genrelitteraturens förtjänster – vilket gör dem till en tämligen unik röst på kultursidorna – är de två redaktörerna för bokcirklar.se i debattens tredje manifest: Nina Frid & Annika Koldenius (2009), "Manifest för framtida läsoplevelser", *Dagens Nyheter*, 2009-09-05. Dessa har dock inte tillräckligt med kulturellt kapital för att kunna agera konsekrerande i egen rätt.
- 92 Carina Rydberg (2009), "Carina Rydberg om Lars Kepler: Greppet funkade, till min stora lycka", *Dagens Nyheter*, 2009-08-17.

litteratur är tydliga, väldefinierade och segmenterade. Verk skrivna inom genrelitteraturen – främst deckare och chick-lit – förstås som dålig litteratur som breder ut sig på den skönlitterära romanens bekostnad. Dessutom är argumenten fortfarande här och där fördömande (”triviallitteratur”, ”skitförfattare” etc.).

Alvtegen och den kvinnliga deckarvågen

När Alvtegen debuterade 1998 hamnade hon mitt i vad som har kommit att beskrivas som den svenska kvinnliga deckarvågen. Bakgrunden var två framgångsrika decennier för den svenska deckaren, men med nästan enbart manliga bidrag. De kvinnliga författarna lyste med sin frånvaro, vilket ledde till att Bertil R. Widerberg, ordföranden för deckartidskriften *Jury*, år 1997 instiftade *Polonipriset*, ett pris till årets bästa svenska kriminalroman skriven av en kvinna. Det första priset gick 1998 till Liza Marklund, vars debut *Sprängaren* ledde till ett sensationellt genombrott.⁹³ Under de tio åren 1998–2007 debuterade drygt 80 svenska kvinnliga deckarförfattare, vilket i en historisk jämförelse innebär en procentuell ökning med över 400 procent.⁹⁴ I inledningen till den av BTJ nyligen utgivna presentationen av samtida svenska kvinnliga deckarförfattare – med den pikanta titeln *Tretton svenska deckardamer* – konstaterar också Johan Wopenka att 1998 innebar starten på en ny era:

I dag kan vi konstatera att 1998 var ett märkesår, men inte en engångsföreteelse. Sedan dess har årligen mellan sex och tio svenska kvinnliga deckarförfattare debuterat, och många av dem har återkommit med flera, i vissa fall många böcker. En del är flitigt representerade på diverse topplistor över sålda böcker, inte enbart i Sverige. Flera är prisbelönda, både på hemmaplan och internationellt. Deras framgångar har på ett radikalt sätt bidragit till att rita om den svenska deckarkartan.⁹⁵

93 Bo Lundin, Kerstin Matz & Ulla Trenter (2000), *Kvinnor & deckare: Poloniprisjuryn presenterar gamla och nya deckare av, om och för kvinnor*, Bromma: Jury, s. 82 f.

94 Johan Wopenka (2009), ”Kvinnlig deckarhistoria: Från 1800-talets mitt till 1900-talets slut”, i: *Tretton svenska deckardamer: Författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 7.

95 Wopenka (2009), s. 29.

Alvtegen görs i boken till en tydlig del av en våg – eller som Wopenka uttrycker det: ”en nätt brudbukett” – av kvinnor, vilka numera utgör ca en tredjedel av de svenska deckarförfattarna.⁹⁶ Rollen som en del av en större sammanslutning är även till viss del självpåtagen. År 2000 startar Alvtegen tillsammans med några kvinnliga kollegor nätverket *KKK – Kvinnliga Kriminalförfattare på Kungsholmen*, ett namn som sedan ändrades till *Blodgruppen*. Syftet var att hjälpa varandra genom diskussioner om författarroller, förlagsvillkor, recensioner, framgångar och bakslag. De har också startat ett gemensamt pocketförlag – Anderson Pocket – för att gemensamt få bättre avtal.⁹⁷ Även om syftet med nätverket kanske främst var privatprofessionellt, ska betydelsen av den ”gemensamma fronten” här inte underskattas. Givetvis förstod medlemmarna av nätverket vilken effekt det skulle få i ett offentligt sammanhang, vilket också manifesteras i och med att dokumentären om *Blodgruppen* sänds i SVT 2006.⁹⁸ Bland annat Camilla Läckberg och Liza Marklund uttalar sig också då och då om behovet av en enad kvinnlig deckarfront, och menar att kvinnorna skriver om andra saker än männen:

Män skriver om mannen de skulle vilja vara, medan kvinnor skriver om den de är, säger Läckberg. Den gamla krimkommissarien är snart utdöd i deckarna. Den nya huvudpersonen är kvinna, trettio, med små barn, och hon kan både vara trevlig och lida av förlossningsdepression.⁹⁹

Alvtegen, som också nämns i artikeln ovan, konstrueras (och konstruerar sig själv) till en del av en större våg. Hon förstås i första hand som kvinnlig

96 Vilket är en radikal förbättring jämfört med för 15 år sedan, se: Wopenka (2009), s. 29 f.

97 Lasse Winkler (2006), ”Författarnätverk: Sex damer med sinne för blod”, *Svensk bokhandel*, vol. 54, nr. 15, s. 12 f. I nätverket ingick förutom Alvtegen också Liza Marklund, Inger Frimansson, Johanne Hildebrandt, Åsa Nilsson, Anna Jansson och Karin Wahlberg. Marklund har idag lämnat nätverket.

98 *Blodgruppen* (2006), Stockholm: Sveriges television. Visades ursprungligen: 2006-09-22, kl. 20.00-21.00, SVT2.

99 Jessica Ritzén (2005), ”Vardagen är toppen: Därför regerar deckarkvinnorna”, *Aftonbladet*, 2005-10-01.

deckarförfattare, i andra hand som författare med en egen röst. Detta tar sig tydliga uttryck i recensionerna av hennes verk. Ett upplysande exempel är Gunder Anderssons samrecension av närmare tio deckare skrivna av kvinnor (varav Alvtegens *Skuld* är en), där den journalistiska röda tråden är att upptäcka om det finns ”något särdrag som kan betecknas som speciellt kvinnligt”.¹⁰⁰ Vad Andersson kommer fram till (vilket inte är mycket, i princip att ”det sups mindre”) är inte särskilt viktigt, men intentionen är desto mer intressant: Allt fokus ligger på gemensamma nämnare, vilket reducerar verken till parenteser i ett större mönster. Genusaspekten är här – liksom i ”Läckberg-fejden” – av betydande intresse, vilket dock är en infallsvinkel som hamnar utanför studiens syfte.¹⁰¹ Det ”kvinnliga svenska deckarundret”, som det kallas i *Litteraturens historia i Sverige*, har också kommit att förknippas med en tydligt uttalad kommersialism – som Läckbergs öppna (och framgångsrika) varumärkesbyggande eller Marklunds grepp att sätta sig själv på alla sina omslag – vilket retat upp många.¹⁰² Intressant i sammanhanget är här, som vi kommer att se, att Karin Alvtegen i *Skugga* riktar en tydlig kritik mot just detta.

Alvtegen och den psykologiska spänningsromanen

Samtidigt som Alvtegen framträder som tydligt nischad och som en självklar del av den nya svenska kvinnliga deckarvågen, framställs hon i den som lite av en särling. Birgit Munkhammar gör liksom Andersson

100 Gunder Andersson (2000), ”Styckmord, sadism, nazism... feminism: Gunder Andersson djupdyker i floden av kvinnliga deckare”, *Aftonbladet*, 2000-12-04.

101 Sara Kärrholm arbetar för närvarande med en studie av hur genusaspekten spelar in i konstruerandet av de svenska deckardrottningarna, främst Marklund och Läckberg, se: Anna Dahlqvist (2010), ”Deckardrottningarnas dubbla agenda”, *Genus: Aktuellt magasin från Nationella sekretariatet för genusforskning*, vol. 11, nr. 1, s. 24 f. Det finns också en rad studier i USA och England där genusaspekten hos deckare står i centrum, se t.ex.: Sally R. Munt (1994), *Murder by the book? Feminism and the crime novel*. London: Routledge; *Feminism in women's detective fiction* (1995), (red.) Glenwood Irons, Toronto: University of Toronto Press; Gill Plain (2001), *Twentieth-century crime fiction: Gender, sexuality and the body*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

102 Algulin & Olsson (2009), s. 490 f.

ovan en samrecension av kvinnliga deckarförfattare i *Dagens Nyheter*, för att ta reda på ”konsten att skriva kvinnliga deckare”. Men hennes slutsats blir snarare den omvända – att Alvtegen inte passar in i genren överhuvudtaget:

Möjligen som en effekt av denna [Liza Marklunds] mirakulösa debut behöver just nu kvinnliga debutanter som det verkar knappt fatta pennan innan de utnämns till ”deckardrottningar”. Varken Karin Alvtegen med *Skuld* eller Ulrika Lennartsdotter med *Julias dilemma* bör naturligtvis förebrås för att de blivit föremål för en sådan lansering – men särskilt befogad är den inte.¹⁰³

Munkhammar påpekar att lanseringen av Alvtegen som deckarförfattare är obefogad, och inte till hennes fördel: ”Karin Alvtegen kan skriva och har dessutom något att säga. Men deckarformen lämpar sig sällsynt illa för det som hon har på hjärtat.”¹⁰⁴ Magnus Persson i *Svenska Dagbladet* konstaterar samma sak några år senare:

Karin Alvtegen slog igenom redan 1998 med romanen ”*Skuld*”. Det var en på många sätt imponerande debut. Boken hade en originell kriminalgåta och en vackert utmejslad egen personlig stil som kändes ganska ovanlig inom den deckargenre hon lite väl snabbt sorterades in i. För Karin Alvtegen är först och främst en skicklig berättare.¹⁰⁵

Invändningarna är intressanta för de följer Alvtegen genom hennes karriär, och blir allt vanligare. *Skam* från 2005 innehåller inte ens ett mord, vilket föranleder Cecilia Hagen i en *Expressen*-intervju att fråga varför: ”det är ingen deckare, det är en bok utan mord. Vadan detta?”¹⁰⁶

103 Birgit Munkhammar (1999), ”Stressad storstadsmorsa löser fallet: Birgit Munkhammar om en rapp debutant och konsten att skriva kvinnliga deckare”, *Dagens Nyheter*, 1999-01-04.

104 Ibid.

105 Magnus Persson (2005), ”Kamp med inre demoner”, *Svenska Dagbladet*, 2005-10-13.

106 Cecilia Hagen (2005), ”Deckardrottningen spolar morden: Karin Alvtegen om pengar, panikångest och friheten att slippa ond bråd död”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2005-09-11.

Lena Rainer konstaterar i en intervju i *Sydsvenska Dagbladet* samma år att "[h]ennes böcker är inte deckare i egentlig mening utan snarare psykologiska thrillers om så kallade underdogs, människor som hamnat på fel spår i livet".¹⁰⁷ Carl Otto Werkelid påpekar samma sak i *Svenska Dagbladet* två år senare: "Karin Alvtegen skriver inte deckare – hon skriver romaner med psykologiskt suggestiva, obönhörliga historier."¹⁰⁸ I receptionen av *Skugga* är begreppet "psykologisk spänningsroman" närvarande i nästan varenda recension. Dan Kronqvist kallar den i *Hufvudstadsbladet* "en ovanligt tät psykologisk spänningsroman".¹⁰⁹ Eva Johansson i *Västerviks-Tidningen* förstår visserligen Alvtegen som en deckarförfattare, men menar att termen inte kan appliceras på *Skugga*:

Den nya boken är säkert tänkt som en femte deckare i raden, men jag ser den snarare som en roman, eller en psykologisk thriller. Visserligen handlar det om en gåta vars lösning vi väntar på men där slutar nog likheterna med mer traditionella deckare.¹¹⁰

På *Bokhora.se* låter det likadant: "Det enda vi kan enas kring är att vi gillar bokens språk, personbeskrivningarna (även bifigurerna är väl beskrivna) och att det här inte är ngn deckare i ordets vanliga mening. Snarare en psykologisk spänningsroman."¹¹¹ Också recensenten Stina Sigurdsson på *Dagensbok.com* håller med: "Jag är förtjust i Karin Alvtegens böcker. Utan att slänga in de klassiska deckargreppen (inga utarbetade ensamma poliser eller journalister, ibland inte ens några brott) skriver hon spänningsromaner som helt enkelt bara är bra."¹¹²

107 Lena Rainer (2005), "Hon skrev sig ut ur mörkret", *Sydsvenska Dagbladet*, 2005-06-08.

108 Carl Otto Werkelid (2007), "Skuggiga sidor", *Svenska Dagbladet*, 2007-06-24.

109 Dan Kronqvist (2007), "Äran har ett högt pris", *Hufvudstadsbladet*, 2007-10-28.

110 Eva Johansson (2007), "Besvikelsen föder hat och hämnd", *Västerviks-Tidningen*, 2007-09-24.

111 Jessica Björkäng (2007). "'Skugga' – Karin Alvtegen", *Bokhora.se* [Online] <http://www.bokhora.se/blog/recension/2007/09/skugga-karin-alvtegen/> [2010-04-13].

112 Sigurdsson, Stina (2007), "Oförutsägbart bekant", *Dagensbok.com* [Online] <http://dagensbok.com/2007/12/04/karin-alvtegen-skugga/> [2010-04-13].

Elisabet Norin i Kristianstadsbladet klassificerar hela Alvtegens produktion som ”spänningsromaner”,¹¹³ medan Maria Neij i Östgöta Correspondenten och Magnus Persson i *Svenska Dagbladet* nöjer sig med enbart beteckningen ”roman”, och således lämnar alla genremässiga aspekter därhän.¹¹⁴ Lennart Högman på *DAST Magazine* menar att ”[h]ennes person- och miljöskildringar är sällsynt goda för att vara i en kriminalroman och hon har hittat till ett eget språk”, och undrar ”om inte Karin Alvtegen idag har lämnat alla andra kvinnliga författare av kriminalromaner bakom sig”.¹¹⁵

Som vi ser framställs Alvtegen som varandes lite mer än en deckarförfattare, vilket förstås som enbart positivt. Detta framhävs gång på gång, och istället för deckare fästs etiketten psykologisk spänningsroman närmast konsekvent på *Skugga*. Deckarens låga status verkar här gå igen även hos deckarrecensenterna: genom att påtala att Alvtegen minsann inte skriver deckare, låter de oss förstå att de gillar hennes författarskap.

Om vi återvänder till Tzvetan Todorovs hållning att den bästa kriminallitteraturen är den som förhåller sig trogen gentemot genrens normer ser vi att en förändring har ägt rum.¹¹⁶ En deckares mer ”litterära” kvaliteter sågs tidigare ofta som ett problem. Magnus Persson påpekar att det uppstod viss förvirring kring Kerstin Ekmans roll på det litterära fältet när hennes deckare i början av sextioalet mer och mer frigjorde sig från den formelmässiga pusseldeckarmallen. Kritikerna blev osäkra på hur de skulle hantera hennes böcker – som deckare eller romaner? – och Persson visar hur så pass olika och delvis motstridiga bedömningskriterier som *närhet till skönlitteraturen*, *originalitet i förhållande till deckargenren* och *konformitet i förhållande till deckargenren* kunde

113 Elisabet Norin (2007), ”Inte skuggan av nervdallring”, *Kristianstadsbladet*, 2007-09-27.

114 Maria Neij (2007), ”Ingen skugga över Alvtegen”, *Östgöta Correspondenten*, 2007-09-28; Magnus Persson (2007), ”Lyhörd skildring av priset för odödlighet”, *Svenska Dagbladet*, 2007-10-24.

115 Lennart Högman (2007), ”Skugga av Karin Alvtegen”, *DAST Magazine*, vol. 40, nr. 4.

116 Todorov (1995), s. 184.

vara i svang samtidigt. Till följd av detta uppkom också ett fjärde bedömningskriterium vilket Persson kort och gott kallar *korrekt klassificering*: kritikerna ville helt enkelt ha tydliga förhållningsregler för att veta hur de skulle läsa.¹¹⁷

Samma sak åskådliggör Sara Kärrholm apropå deckarförfattaren Inga Thelander, som i sin samtid betraktades som ”oförmögen att bestämma sig för vilken sorts författare hon ville vara”.¹¹⁸ Kärrholms poäng är att Thelander valde en olycklig tidpunkt för att utmana deckargenrens konventioner: Vid femtioalets slut var deckarens värdering intimt sammankopplad med hur väl anpassad den var till genren, vilket fick konsekvensen att hennes romaner varken gick hem hos deckarpubliken eller hos den mer finlitterära publiken. Men detta, menar Kärrholm, har nu förändrats vilket gör att hon ser en förestående uppvärdering av Thelanders författarskap som möjlig:

[H]ennes romaner ligger mer ”i tiden” nu än vad de gjorde när de skrevs. Kanske är det till syvende og sidst snarare just det som 50-talskritikerna bedömde vara hennes ”litterära” kvalitéer som skulle bli de avgörande för en sentida uppvärdering av Thelanders författarskap. Även i detta fall ligger tiden för henne, med avseende på det sena 1900-talets avvecklande av gränsen mellan högt och lågt.¹¹⁹

Här sällar sig Kärrholm till den postmoderna diskurs där hierarkierna mellan högt och lågt sägs vara under avveckling, och framhåller dessutom att deckargenren på senare tid närmast sig det höglitterära: ”Genreförväntningarna inom kriminalromanens genre har också förändrats över tid, bland annat till följd av att detektivromanen alltmer närmast sig den så kallade kvalitetslitteraturen och tvärtom. En ’litterär’ deckare skulle idag knappast få någon kritiker att höja på ögonbrynen.”¹²⁰ Karin Alvtegen och *Skugga* förstås av recensenter och intervjuare mycket

117 Persson (2002), s. 200 f.

118 Kärrholm (2009), s. 238.

119 Ibid., s. 245.

120 Ibid., s. 244.

riktigt som en litterär deckare. Och precis som Kärrholm förutser blir ingen upprörd över det, istället ses det som en positiv egenskap. Här har uppenbarligen deckargenren som genre breddats och luckrats upp, och prosa som ingår häri tillåts idag ett betydligt större svängrum än för femtio år sedan.

Men – och det här är enligt min uppfattning centralt – Alvtegens alla böcker inklusive *Skugga* förstås alltid först och främst utifrån en deckarmässig horisont. Det Litterära är redan omslutet av deckarens dräkt, vilket gör att närmandet till kvalitetslitteraturen uteblir. Något paradoxalt har deckaren måhända blivit mer Litterär (det vill säga textuellt närmat sig kvalitetslitteraturen/blivit mindre genrebunden), samtidigt som den alltjämt (och möjligtvis i än högre grad) förstås som litterärt undermålig (det vill säga håller stort kontextuellt avstånd till kvalitetslitteraturen på det litterära fältet). Om vi återgår till Rudi Laermans tes att den stora uppdelningen högt och lågt i och med postmodernismens intåg breddats till att också rymma en rad minihierarkier relaterade till grundhierarkin,¹²¹ blir Alvtegens position intressant. I den övergripande hierarkin har hon låg status varandes deckarförfattare. I deckargenren har hon däremot hög status (vilket bland annat åskådliggörs med den stora mängd priser och nomineringar hon tilldelats) eftersom hon skriver ”mer litterärt” än den gängse normen gör gällande. Att *Skugga* är 2007 års sommarföljetong i *Svenska Dagbladet* – en plats oftast, men inte alltid, vigd åt deckare – är symptomatiskt: det är en kvalitetsmarkör, men befäster samtidigt dess plats i deckargenren.¹²²

När Marie Peterson ska ge en bild av Karin Alvtegens författarskap använder hon rubriker som ”psykologiska fallstudier” och ”människan som studieobjekt”. Hon menar vidare att Alvtegen ”skriver psykologiska

121 Laermans (1992).

122 Werkelid (2007). Andra deckarförfattare som de senaste åren varit SvD:s sommarföljetong är bl.a. Åke Edwardson, Inger Frimansson och Håkan Nesser. Tidigare år har dock exempelvis en barnbok av PO Enquist och en roman av Ernst Brunner varit följetong.

spänningsromaner”, men fortsätter sedan meningen med att det ”i hennes [Alvtogens] fall betyder att det saknas poliser i bärande roller och brottsutredningar”.¹²³ Och framförallt: Petersons presentation av Alvtegen skrivs i boken *Tretton svenska deckardamer*. Deckartillhörigheten är här själva utgångspunkter för författarpresentationen. Karin Alvtegen är deckarförfattare – åtminstone är de fem verk hon hittills gett ut det i bemärkelsen att de av litteratursamhällets alla delar uppfattas som det: de recenserar som deckare; de vinner deckarpriser; de sorteras till deckarhyllan på biblioteken – på exempelvis Stockholms stadsbiblioteks samtliga 44 bibliotek är alla Alvtegens romaner uppställda på ”deckare/thriller”¹²⁴ – och finner givetvis i slutledet deckarläsande läsare.

I tidningarnas bevakning och reception av *Skugga* är deckargenren den givna referensramen. Den recenserar sparsamt, och recensionerna är alla deckarrecensioner som i huvudsak fokuserar på intrigen. *Sydsvenska Dagbladet* är särskilt tydligt med detta då de låter nestorn på området Bo Lundin skriva recensionen, i vilken han klämmer in referenser både till Stieg Trenter och Agatha Christie, samt förklarar att intrigens upplösning ”förstås enligt god kutym inte får avslöjas”.¹²⁵ Den enda recensent som avviker från mönstret är Magnus Persson i *Svenska Dagbladet* vars recension problematiserar boken på allvar.¹²⁶ Han sätter också fokus på en viktig detalj: omslaget.¹²⁷ Ty stor roll för vår förståelse av texten *Skugga* spelar förpackningen *Skugga*. Och förpackningen är onekligen deckarmässig.

123 Marie Peterson (2009), ”Hålla huvudet kallt: Karin Alvtegen (1965-)”, i: *Tretton svenska deckardamer: författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 32.

124 En sökning gjord på <http://www.biblioteket.se> [2010-04-17]. Sökningen omfattade endast originalutgåvan av respektive roman, och inte e-böcker, översättningar etc.

125 Bo Lundin (2007), ”Synd på väldigt rara ärtor”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2007-10-01.

126 Samme Magnus Persson som talande nog är en av väldigt få (kanske den enda) nu verksamma kritiker disputerade i litteraturvetenskap som i sin forskning intresserat sig för just deckare.

127 Persson (2007).

Hängsnaran som försvann: Om att byta position på fältet

Omslaget till originalutgåvan av *Skugga* är en nästan övertydlig markör att romanen hör till deckargenren. Med hotfullt typsnitt, blodröd färgskala och en hängsnara går det inte att misstolka. Som Persson i sin recension lakoniskt konstaterar fungerar det ”som en försäkran till läsaren: Var lugn, detta är inte finlitteratur!”.¹²⁸ Den deckartypiska layouten *Skugga* har, användes också till den svenska pocketupplagan av alla hennes böcker som gavs ut hösten 2007. Med författarnamnet som en stor och karaktäristisk logotyp, samt snarlika bakgrunder med olika motiv och färgkoder, inger de känslan av att vi har att göra med en deckarserie (vilket inte är fallet: det finns ingen koppling mellan historierna). Att de dessutom har likartade titlar bestående av ett ensamt, laddat och känslbetonat ord på bokstaven S – *Skuld* (1998), *Saknad* (2000), *Svek* (2003), *Skam* (2005), *Skugga* (2007) – förstärker känslan ytterligare.

Karin Alvtegen marknadsförs och säljs uppenbarligen i första hand till en deckarintresserad publik. Det har givetvis att göra med att hennes verk på många sätt hör till deckargenren. Men av lika stor vikt är vill jag mena att genren är försäljningsmässigt urstark i Sverige, samt att Alvtegen debuterade mitt i en våg av kvinnliga svenska deckarförfattare. Huruvida Alvtegens två senaste verk egentligen är deckare är en fråga omöjlig att besvara. I en intressant artikel frågar sig litteraturvetaren Christian Mehrstam hur vår förförståelse av olika verk speglar vår läsning av desamma. Han utgår från en svensk science fictiondeckare från 2006 – som givet sin uttalade positionering på det litterära fältet blev sparsamt och enbart genremässigt uppmärksammat – och försöker att kasta alla sina genremässiga förväntningar i sin egen läsning. Resultatet blir en rad exempel på att texten ställer verkligt intressanta frågor, och uppvisar en hög grad av egen *litteraritet*,¹²⁹ teman ingen recensent hade

128 Ibid. (2007).

129 Christian Mehrstam (2010), ”Fallet med den muterade science fictiondeckaren: Om populärkulturens litteraritet och didaktiska potential”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 39, nr. 1, s. 39 ff. Termen litteraritet är svärdefinierad, men Mehrstam

brytt sig om. Mehrstams poäng är att denna sorts läsning inte ingick i förväntningshorisonten: ”Boken är ju vad den framträder som. Det är så den existerar i världen.”¹³⁰ Målet är här inte att försöka vederlägga Alvtogens litteraritet eller att bevisa att hon skulle vara genremässigt missförstådd. Jag vill istället betona att *Skugga* i det svenska litteratursamhället har marknadsförts som en deckare, och därför framträder som en deckare, och på så vis också existerar som deckare och ingenting annat *oavsett* hur texten egentligen ser ut.

Magnus Persson använder begreppet förväntningshorisont för att visa hur Kerstin Ekman börjar bryta sig loss från pusseldeckarmallen i slutet av femtioalet: läsare och recensenter var på grund av Ekmans tidigare pusseldeckare inställda på att också hennes fortsatta böcker skulle vara pusseldeckare. Detta i kombination med vad Gérard Genette kallar paratextuella faktorer (såsom viljan att karaktärisera sig själv, läsanvisningar som undertitlar, uttalad genretillhörighet, baksidestexter etc.) gjorde förväntningshorisonten i Ekmans fall än tydligare.¹³¹ Men Persson visar också att det omvända gäller: vi läser in höglitterära drag när vi förväntar oss sådan litteratur. När Peter Høegs *Fröken Smillas känsla för snö* kom ut 1992 blev den en enorm succé – både kritiker- och försäljningsmässigt. Men eftersom Høeg då redan var en etablerad och hyllad skönlitterär författare, läste ingen den på många sätt deckarstereotypa romanen som en deckare:

Høeg hade med Bourdieus terminologi redan *konsekrerats* av kritikerkåren och den legitima kulturens smakdomare. Med denna för-förståelse är det knappast

utgår i stort sett från ett formalistiskt synsätt där litterär (poetisk) text har en alldeles egen funktion i det att den bjuder oss motstånd – den främmandegör oss från vår omvärld, och låter oss genom denna textens litteraritet bryta vår automatiserade varseblivning, vilket leder till ökad förnimmelse.

130 Ibid., s. 43.

131 Persson (2002), s. 202. För en utförlig diskussion om arketext och paratext, se: Gérard Genette (1997), *Palimpsests: Literature in the second degree*, Lincoln: University of Nebraska Press, s. 1 ff.

troligt att man trots den relativt starka genresignalerna i romanens inledning förväntar sig en ”ren” deckare eller ett stycke kategorilitteratur. I genreförväntningen ingår alltså en förväntning om något slags *genrebrott*.¹³²

Høegs roman förstods istället av alla som en postmodern deckare, en högkulturell anti-deckare som lekte med genren. Persson frågar sig om det kan ”vara så att Peter Høegs roman helt enkelt är en deckare?”, men konstaterar genast att frågan är felställd och inte kan besvaras enbart med hjälp av texten själv:

Vad som gör att en text klassificeras som ”hög” eller ”låg” är varken en rent godtycklig smakideologisk konstruktion eller enbart beroende av texten själv och dess estetiska kvaliteter. En texts placering i en sådan hierarki har att göra med egenskaper och processer både i och utanför texten.¹³³

Perssons resonemang tycker jag mig ha visat i allra högsta grad stämmer väl in på Alvtegens position i litteratursamhället. Hennes tydliga förankring i deckargenren har givetvis med hennes berättelser som text att göra, men lika stor betydelse har andra faktorer. Jerry Määttä för ett snarlikt resonemang avseende det svåra i att genrebestämma science fiction. Liksom deckare är det ett oerhört vitt paraplybegrepp som nästan inte säger någonting om bokens textuella innehåll. Määttä använder flera definitioner, men intressant här är vad han kallar *Den paratextuella definitionen*:

Science fiction är en form av skönlitteratur som utgör en egen *marknadskategori* på bokmarknaden, identifierbar dels (A) genom på den enskilda publikationens omslag befintliga *paratextuella genremarkörer* [...]. Snarare än att bli ett cirkelresonemang pekar den paratextuella definitionen tydligt på det faktum att gränsen mellan science fiction och annan litteratur ofta är konstruerad i marknadsföringssyfte, oavsett om det är *som* science fiction eller *inte som* science fiction en text som faller under den novologiska definitionen konstruerats.¹³⁴

132 Persson (2000), s. 56; Persson (2002), s. 174 ff.

133 Persson (2000), s. 63.

134 Jerry Määttä (2006), *Raketssommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*, diss. Uppsala universitet, Lund: Ellerströms, s. 45 f.

Byter vi ut science fiction mot deckare i citatet ovan ser vi att det är ett resonemang som fungerar utmärkt att tillämpa på hur Alvtegen och specifikt *Skugga* genrebestämts. Riktlinjerna dras redan av förlagets marknadsföringsplan, och de spelar en central roll i hur ett verk uppfattas av litteratursamhället. Givetvis är det problematiskt att lansera James Joyces *Finnegan's Wake* som en deckare (eller Camilla Läckberg som högmodernism), men i alla de författarskap som ligger på gränsen är lanseringen avgörande huruvida ett verk förstås som en roman eller en deckare. Givet det svenska kulturklimat där deckare hela tiden kontrasteras mot övrig skönlitteratur, blir denna gränsdragning än mer intressant. Det skulle exempelvis inte alls vara otänkbart för ett förlag att lansera Jerker Virdborgs romaner som spänningsromaner – samme Virdborg som högljutt i manifestdebatten proklamerade att berättandet har annekterats av genrelitteraturen.¹³⁵ Meningen är här inte att värdera Virdborgs prosa, utan att synliggöra hur värderande en genrebestämning fungerar i sig. Och hur Bourdieus tes om den omvända ekonomin verkar stå sig, ty trots allt är det genrelitteraturen som säljer – och som läses.

De paratextuella faktorerna gällande Alvtegens hela författarskap är också intressanta. Debuten *Skuld* har undertiteln ”kriminalroman”, uppföljaren *Saknad* undertiteln ”thriller”, och tredje boken *Svek* undertiteln ”psykologisk thriller”. I hennes två senaste verk finns ingen undertitel alls. Här anar vi en förskjutning, där de allt större friheter Alvtegen tagit sig i förhållande till deckargenren börjar avspeglas också i lansering och paratext. Deckarförankringen är dock fortfarande intakt i och med omslaget, samt att vi på *Skugga* förses med en baksidestext där det förklaras att romanen är en ”psykologisk thriller”. Rörelsen mot allt mindre deckare och allt mer skönlitteratur är en tydlig tendens i Alvtegens författarskap, vad gäller såväl text som kontext som paratext.

År 2008, ett år efter att *Skugga* ges ut, offentliggörs att Alvtegen ska sluta skriva deckare och därför byter förlag till det mer skönlitterärt

135 Axmacher et. al (2009).

profilerade Brombergs. Hennes agent uttalar sig och menar att "[i] de två senaste böckerna hon [Alvtegen] skrivit har hon tagit ett steg bort från deckargenren. Nu vill hon byta förlag för att kunna göra det helt och hållet".¹³⁶ I *Dagens Nyheter* görs ett halvår senare en kortintervju med Alvtegen apropå hennes deckarframgångar i USA, där hon på frågan om vad hon har "på gång nu" svarar: "Det är ganska typiskt mig – efter Edgarnomineringen borde jag skriva en ny deckare. I stället blir det en roman."¹³⁷ Alvtegen signalerar här att hon rent ekonomiskt borde fortsätta att skriva deckare eftersom de uppenbarligen säljer. Ändå väljer hon att markera att det är precis vad hon inte tänker göra. Här åskådliggörs en potentiell vandring i litteratursamhället, mot mer kulturellt kapital – åtminstone är det vad som åsyftas. Den genomförs dels genom att ta avstånd från den populärlitterära deckargenren, dels genom att förklara att hon gör det trots att hon förstår att det sannernigen är ekonomiskt ofördelaktigt. På samma sätt som exempelvis Aase Berg, Malin Ullgren och Carina Rydberg spelade det ekonomiska kortet för att förklara deckargenrens undermålighet, använder Alvtegen här det anti-ekonomiska kortet för att bli tagen på allvar som skönlitterär författare i det svenska litteratursamhället.

I april 2010 görs Alvtegens hemsida om (bland annat ändras bakgrundsfärgen från hotfull svart till sober vit) och hennes böcker presenteras där i ny förpackning. Dessutom offentliggörs att hennes första roman att lanseras utanför deckargenren heter *En sannolik historia* och släpps i augusti 2010 på Brombergs förlag.¹³⁸ Förlaget och Alvtegen syftar givetvis till att förändra förväntningshorisonten så att kritiker,

136 Lasse Winkler (2008), "Karin Alvtegen byter förlag", *Svensk bokhandel*, vol. 56, nr 18.

137 Lena Jordebo (2009), "Vad gör du i New York? Tre frågor till författaren Karin Alvtegen", *Dagens Nyheter*, 2009-05-02. "Edgarnomineringen" syftar på att hennes *Saknad* nominerades till det i deckarvärlden mycket prestigefulla "Edgar Allan Poe Award" – vilket bara har hänt en svensk bok en gång tidigare när Sjöwall/Wahlöö tog emot priset 1971.

138 *Karin Alvtegen* (2010) [Online], <http://www.karinalvtegen.com> [2010-07-07].

bibliotek, läsare etc. inte förväntar sig en ny deckare, utan någonting annat. I juni 2010 publiceras en stor intervju i bland annat *Dagens Nyheter* där Alvtegen tydligt distanserar sig från deckargenren:

– Jag zappade bland tv-kanalerna en fredagskväll på bästa sändningstid. Efter bara några minuter hade jag tittat på åtta mord, två våldtäkter och flera misshandelsfall som var underhållningsväld. Då kände jag att jag hade fått nog, förklarar hon och påpekar att hennes två senaste böcker – ”Skam” och ”Skugga” – inte var skrivna som några riktiga deckare. – Men det är det ingen som har brytt sig om. Jag har fastnat i den genren trots att det inte varit min mening.¹³⁹

Här råder det inget tvivel om att Alvtegen själv aldrig trivdes i deckarfacket, och nu slutgiltigt avser att lämna det. I en intervju i *Göteborgs-Posten* någon månad senare påpekar Alvtegen att hennes nya förläggare Dorotea Bromberg välkomnade henne till förlaget under en tydlig premiss: ”Du är varmt välkommen till oss om du inte skriver deckare”, och resultatet *En sannolik historia* beskrivs som ”en roman, fullständigt befriad från våld och kriminalitet”.¹⁴⁰ Att hon inte längre skriver deckare kan här betecknas som den nya marknadsföringsstrategin – hon görs till ”deckarförfattaren-som-gått-vidare” och ”befriad” sig från våldet – vilket inte minst tydliggörs av att en av programpunkterna på Bok & Bibliotek hösten 2010 med Alvtegen och Åsa Nilsson har rubriken ”Att lämna deckarfacket”.¹⁴¹ Återstår att se är dock om hon lyckas att etablera sig utanför deckargenren. Hur det än går kommer *En sannolik historia* att uppfattas som en roman och inte en deckare. Dess paratextuella attribut som undertiteln (roman), omslag (kaffekopp, höstlöv) och säljtext (”Med säker hand, stark psykologisk laddning, och en osviklig känsla för

139 Leena Wreede (2010), ”Nu skriver hon bara om relationer”, *Dagens Nyheter*, 2010-06-07.

140 Malin Clausson (2010), ”Det mörka är över nu”, *Göteborgs-Posten*, 2010-07-03.

141 *Bok & Bibliotek 2010: Seminarieprogrammet: 23–26 september, Svenska Mässan, Göteborg* (2010), (red.) Johan Kollén & Annica Starfalk, Göteborg: Bok & Bibliotek i Norden, s. 53.

att blottlägga det djupt mänskliga” etc.) talar sitt tydliga språk.¹⁴² Boken ingår redan nu i kategorin ”Modern & samtida skönlitteratur” på de största svenska internetbokhandlarna,¹⁴³ tillskillnad från Alvtegens övriga verk som där konsekvent klassificerats som ”Deckare & kriminalromaner”. Samma sak kommer med största sannolikhet att ske på biblioteken.

Sammantaget kan konstateras att Karin Alvtegens *Skugga* är (i bemärkelsen förstås som, läses som, blir till) en deckare i alla avseenden, trots att den av recensenter, förlag, intervjuare etc. beskrivs som väsentligt annorlunda än vanliga deckare. Detta är egentligen inte så konstigt: Alvtegen debuterade mitt i en våg av deckardrottningar, och blev följaktligen själv en deckardrottning; förlaget lanserade henne som deckarförfattare, och har fortsatt att följa samma mall av paratextuella deckarattribut sedan debuten, vilket gjort att förväntningshorisonten på Alvtegens böcker hela tiden varit att de ska vara deckare. Med Määttäs begrepp tillhörde Alvtegen hela tiden den paratextuella definitionen av en deckare, vilket gjorde böckernas textuella innehåll mindre viktigt för genrebestämningen. Detta håller nu på ändras, och Alvtegens nya förlag Brombergs re-lanserar henne som skönlitterär författare utan vidare genrebeteckningar. På sin hemsida presenteras Alvtegen kort och gott som ”en av Skandinaviens mest lästa och uppskattade författare”.¹⁴⁴ Trots att Alvtegens slutgiltiga brytpunkt med deckargenren inte kommer förrän nu, är det här en förändring som pågått en längre tid. En i sammanhanget symptomatisk detalj var när det (egenägda) Andersson pocket valde att behålla omslaget till *Skugga* också till pocketversionen

142 ”En sannolik historia / Karin Alvtegen” (2010), *Brombergs Bokförlag AB* [online].
<http://www.brombergs.se/1100/1100.asp?id=3846> [2010-07-09]

143 Vid en sökning på: *adlibris.com*, *bokus.com* samt *cdon.com* [2010-04-21].

144 *Karin Alvtegen* (2010). [online]

av romanen som gavs ut 2008, men med ett pikant undantag: hängsnaran hade plockats bort!¹⁴⁵

Ovan har jag visat vilken komplex position Karin Alvtegen och *Skugga* har i det svenska litteratursamhället. I nästa avsnitt kommer jag att i detalj belysa hur Alvtegen i *Skugga* själv beskriver samma litteratursamhälle, vilket synliggör intressanta förhållanden (och förskjutningar) mellan högt och lågt.

145 Gör t.ex. en sökning på ”karin alvtegen skugga” på *adlibris.com* för en bra jämförelse mellan de bägge snarlika omslagen [2010-04-21].

Litteratursamhället i *Skugga*

Skugga handlar om Nobelpristagaren i litteratur Axel Ragnerfeldt och hans familj, och det är en tämligen intrikat väv av parallellhistorier på skilda vis knutna till familjen. Vi får lära känna personerna successivt genom deras egna berättelser och tillbakablickar på åren som gått, och det är i dåtid som berättelsens viktigaste intrig infinner sig. När historien tar sin början ligger Axel Ragnerfeldt själv på sjukhus efter en stroke, samtidigt som sonen Jan-Erik åker land och rike runt och håller föredrag kring sin fars författarskap. Familjens gamla hushållerska Gerda har precis gått bort, och det är anledningen till att historien om familjen Ragnerfeldts hemligheter börjar nystas upp.

Då min läsning är tematisk ämnar jag här inte gå igenom hela intrigen och dess vindlingar, men av avgörande betydelse är att Axel för många år sedan har en kort affär tillsammans med Halina, som vid tiden har ett förhållande med den betydligt mindre framgångsrika arbetarförfattaren Torgny Wennberg. Halina börjar efter det inträffade att förfölja Axel som redan då är en litterär kändis, och han finner det hela allt mer olustigt. Det slutar med att hans fru Alice mer eller mindre av misstag slår ihjäl Halina efter att hon dykt upp hos dem oannonserat, vilket sedan familjen Ragnerfeldt gemensamt döljer under alla år. Dessutom har Halina – som också hon när författardrömmar – lämnat ett manuskript till Axel för kommentarer, vilket är romanen *Skugga* han sedan publicerar i sitt eget namn. Romanen röner enorma framgångar: han hyllas av en enig kritikerkår, säljer massor, tilldelas Nobelpriset och blir även invald i Svenska Akademien – allt för denna roman han alltså inte själv skrivit. Ytterligare en viktig delhistoria är att Halina vid mordtillfället har med sig sin fyra

år gamla son, som familjen Ragnerfeldt tvingar hushållerskan Gerda att göra sig av med. Hon lämnar barnet på Skansen, och i romanens nutid har detta barn växt upp hos fosterfamilj och blivit en ung man med författarambitioner som skriver på sin andra, samhällsengagerade pjäs.

Som synes spelar författare och författande en central roll i *Skugga*. Faktum är att alla viktiga karaktärer i berättelsen är eller har varit författare på ett eller annat vis. Enda undantaget är Axels son Jan-Erik, men han har å andra sidan som yrke att åka runt och föreläsa om sin fars författarskap, vilket gör även honom till en del av litteratursamhället. Undantar vi Jan-Erik är de sju övriga centralgestalterna i intrigen alltså skrivande personer. Alvtegen målar upp ett eget litteratursamhälle i miniatyr, där hon beskriver sina karaktärers förlag, titlar, litterära pris, inbördes konkurrens, utdrag ur romaner etc. Nedan följer min analys av denna skrivandets tematik i *Skugga*.

Fiktiva författare: Högkulturella referenser revisited

Skugga beskriver sju olika författaröden vilka länkas samman i historien. Alvtegen ger oss tydliga redskap för att bestämma dessas positioner på det litterära fältet. Överlag är hon noggrann med litterär status, och vilken stor roll den spelar för sina skrivande karaktärer. Axel Ragnerfeldt, bokens själva utgångspunkt, etableras genast för läsaren som betydelsefull, och det råder inget tvivel om hans statusfyllda position på parnassen. När en boutredare i första kapitlet går igenom familjen Ragnerfeldts före detta hushållerskas lägenhet efter hennes dödsfall, hittar hon ett flertal böcker av honom:

Låt stenarna tala av Axel Ragnerfeldt. En av de riktigt stora. Inte hans mest kända roman men alla hans verk räknades som klassiker. [...] Den skygge Nobelpristagaren hade uppnått en berömmelse som var utan motstycke i svenskt kulturliv, men intervjuer hade han sällan givit. Hon kunde inte påminna sig en enda detalj om hans privatliv.¹⁴⁶

146 Karin Alvtegen (2007), *Skugga*, Stockholm: Natur & Kultur, s. 14 f. Sidhänvisningar till romanen ges fortsättningsvis inom parentes i den löpande texten.

Kort därefter beskrivs hur sonen Jan-Erik reser landet runt och håller föredrag om sin fars författarskap, och att då särskilt romanen *Skugga* uppmärksammas:

”Jag hade tänkt fråga om boken *Skugga*.”

Mannen talade med brytning. Romanen han ville fråga om hade resulterat i Nobelpriset. Den Jan-Erik fick mest frågor om. Den sista i en rad av litterära triumfer som slutgiltigt övertygat Svenska Akademien. År tjugohundra hade huvudpersonen Simone röstats fram som nittonhundratalets litterära kvinnoporträtt, i hård konkurrens av Mobergs Kristina i *Utvandrarna*. (s. 27 f.)

Med referenser som alla förstår (Nobelpriset, Svenska Akademien, berömmelse utan motstycke, århundradets kvinnoporträtt, bräddar Vilhelm Moberg!) förklaras Axels litterära dignitet för läsaren. Detta sker direkt i berättelsens upptakt, och läsaren får en självklar litterär utgångspunkt som resten av de fiktiva författarna har att förhålla sig till. Alice Ragnerfeldt, Axels fru sedan många år tillbaka är också hon författare från början. I ett kapitel låter oss Alvtegen följa med i Alices minnen, där hon som nyinflyttad i Stockholm med författardrömmar började umgås med ”likasinnade”, de som ”snart skulle upptäckas” och ”som var en gåva till världen och vars särart i framtiden skulle gå till kulturhistorien som förgyllda utropstecken”. (s. 57) Vi får veta att Alice ville bli en stor och ihågkommen författare:

Hon var på väg att ge upp när det äntligen hände. Några meningar i ett brev som bevisade att hennes rovåker var rensad och hässjan stod klar. Hon log åt minnet. Mindes hur hon likt en drottning skred in på Tennstopet och berättade om sin antagna novell. Erför den rent fysiska upplevelsen av hur hon lyfte sig över mängden och blev förmer, eftersom just hennes omsorgsfulla val av bokstavs-kombinationer värderats som skickligare än alla de andras. Hennes dörr hade öppnats, medan de andra stod kvar och bultade på sina. (s. 58 f.)

Alices väg till författarskapet är som en formelmässig framgångssaga för konstnärskapet, där hon tillsammans med Axel ger allt för konsten:

Efter den kvällen hade de ingått en pakt. Konsten framför allt. Tillsammans skulle de förverkliga sina drömmar och ge världen vad den alltid längtat efter, inget skulle få komma i vägen. Och med en passion som så när tagit livet ur dem, hade de skridit till handling. [...] Avskärmade från världen hade de gett sig hän åt sitt skapande. (s. 59 f.)

Alvtegen gestaltar här ett ungt författarpär som sätter sitt litterära skapande framför alla världsliga ting, vilket liknar det *l'art pour l'art*-förhållningssätt som rådde i konstnärskretsar i 1800-talets Frankrike.¹⁴⁷ Positionen är enkel: genom att bekänna sig till och uppvärdera fältets eget kapital, behövs inget annat, och framförallt de ekonomiska aspekterna av konsten förkastas. Axel och Alice gestaltar sinnebilderna av detta förhållningssätt:

För att manifesteras sin enighet övergav de sina efternamn och förenades i det tillsammans skapade Ragnerfeldt. Namnet som skulle bära deras ord ut i världen. De fick båda varsin roman publicerad, först hon och strax därefter han, och deras nya namn gjorde sig alltmer hemmastatt på kultursidorna. Deras ungdom höll kritikerna reserverade, men alltfler lovord smög sig in i recensionerna. [...] Efter ytterligare varsin publicerad roman var deras tillhörighet befast men med rätten att kalla sig författare följde också högre förväntningar. Deras böcker såldes inte i några större upplagor och de stod och föll med förlagets villighet att betala förskott. (s. 60 f.)

Det är uppenbart att det är den högkulturella sfären i litteratursamhället paret Ragnerfeldt siktar mot, och det är fallet med alla de författare Alvtegen beskriver i *Skugga*. Torgny Wennstam är förvisso varken särskilt framgångsrik eller hyllad, men har trots detta tidigare haft framgångar som författare, även om han i berättelsens nutid kategoriseras som "bortglömd arbetarförfattare". (s. 156) Han har spelat på samma planhalva av det litterära fältet som Axel, men har hela tiden hamnat i hans skugga:

147 Och som enligt Bourdieu var det som hjälpte till att göra de kulturella fälten autonoma, se: Bourdieu (2000), s. 91–179.

Axel Ragnerfeldt, hans ständiga överman som bevisligen besatt en större begåvning än han själv. Som hade nått all den respekt han själv alltid eftertraktat. [...] *Vinden viskar ditt namn* blev det bästa han någonsin presterade. Inte ens det kunde locka hem henne. [Halina] Än en gång blev han besegrad. De lysande recensionerna hade blivit bortskuffade på kultursidorna. Allt hade handlat om Axel Ragnerfeldt och hans Nobelpris. Hans litterära triumf *Skugga* som till slut hade övertygat Svenska Akademien. (s. 303 f.)

Också Louise Ragnerfeldt, Jan-Eriks fru, har haft sin beskärda del i kultursidornas rampljus:

Diktsamlingen väckte stort uppseende och de numera gulnade klippen från tidningarnas kultursidor var fyllda av lovord. En exceptionell debut, hade det skrivits. Ett framtidslöfte hade hon kallats. Men under de tretton år som gått hade både hennes existens och skrivförmåga fallit i glömska. Om hon i sin naiva enfald trott att hennes nya efternamn skulle underlätta hennes litterära strävanden hade hon snart insett att hon bedragit sig. Hennes eget skapande hade sugits in i det svarta hål som uppstod runt Axel Ragnerfeldts aktningvärda namn, all uppmärksamhet som kunde konkurrera motades effektivt ut i kulissen. (s. 35 f.)

Som för Torgny skylls bristen på framgång delvis på att Axel ”aktningvärda namn” inte går att konkurrera med, och det står också här klart att det är kvalitetslitteratur det handlar om: kultursidor, diktsamling och exceptionell debut talar sitt tydliga språk. Om Halinas skapande får vi inte veta mer än att hon ännu inte blivit publicerad, utan kämpar med det som skulle blivit hennes debutroman, *Skugga*, men som Axel alltså efter mordet publicerar i sitt eget namn. En i sammanhanget intressant episod är mordkvällen när Halina besöker paret Ragnerfeldt, där hon hamnar i en dispyt med Alice, som ditintills inte vetat om hennes och Axels affär:

”Jag [Halina] är författare.”

”Jaha, så du är också författare. Vad har du skrivit för böcker då?”

”Jag har bland annat just skrivit en novell som jag ska skicka till tidningen Artes. En erotisk novell. Det är faktiskt den jag är här för att tala om.”

Axel svalde. Tidningen Artes var en prestigefull kvartalstidskrift för konst, litteratur och musik som gavs ut av bland annat Svenska Akademien. Med högsta

sannolikhet skulle en sådan som Halina aldrig få en novell publicerad i den, men det var illa nog om redaktionen skulle läsa vad hon skrivit. För han förstod vilket erotiskt tillfälle det var hon hade beskrivit. (s. 271)

För läsaren blir *Artes* en explicit symbol för det högkulturella, och det finns gott om sådana markörer i *Skugga*. Som flera forskare betonat var införlivandet av högkulturella markörer länge vanligt förekommande i deckargenren. Dessa användes i pusseldeckaren för att höja dess status och på så sätt närma sig en läsande, borgerlig publik.¹⁴⁸ Magnus Persson ger som ett exempel på detta Maria Langs debut *Mördaren ljuger inte ensam* från 1949, där det redan i personförteckningen klargörs hur högkulturella och bildade historiens karaktärer är:

Här återfinns förutom hjältinnan Puck Ekstedt, litteraturstuderande professorsdotter, bland annat en ”moralisk historiker med bruna ögon och passion för detektivromaner” (Einar Bure), en ”nyvorden doktor i litteraturhistoria”, en ”framgångsrik modernistisk lyriker”, en ”mörk och temperamentsfull skulptris och konsthistoriker” och en ”humoristisk licentiat i litteraturhistoria”.¹⁴⁹

Som vi ser är tonen hos Lang humoristisk, men likväl användes beskrivningar som dessa för att i första hand närma sig högkulturen, inte för att driva med den. Bo Lundin förklarar idealtillståndet i en essä från 1971:

Romanfigurerna får gärna vara lite mer belästa, lite bättre bemedlade och ha lite mer konservativ livssyn än läsarna: det ger böckerna ett diskret snobbvärde, samtidigt som det kanhända ibland ger publiken en fingervisning om hur man ska se på världen, om man vill räknas in bland de betydande.¹⁵⁰

Bildningssynen har uppenbarligen förändrats, och den beskrivning av högkulturen vi finner hos Alvtegen är väsentligt annorlunda. Där den

148 Persson (2002); Kärrholm (2005); Jim Collins (1989), *Uncommon cultures: Popular culture and post-modernism*, New York: Routledge, s. 49–54.

149 Persson (2002), s. 190.

150 Bo Lundin (1971), *Salongsbödlarna och andra betraktelser på temat värderingar i populärlitteraturen*, Staffanstorps: Cavefors, s. 41 f.

högkulturella statusen för Lang aldrig ifrågasattes utan var en självklarhet, ger Alvtegen i *Skugga* en påfallande dystert bild av de högkulturella kretsarna, och särskilt Axel framstår som till större del hänsynslös och karriärlysten än talangfull. Det som skildras är kampen om den kulturella statusen, och det är inget som ges till den som det förtjänar – status tas. Följaktligen blir Axel den framgångsrike Nobelpristagaren, istället för Alice som fastnar i modersrollen. Axels skrupelfria förhållningssätt till karriären leder Alice till att karaktärisera honom som ett ”ointagligt pansarskepp som strävat fram i jakt på ära och obekymrat åsett hur alla runtomkring gick under”, (s. 284) en uppfattning som delas av alla karaktärerna i romanen.

Den mer kritiska bilden av högkulturen till trots, är det ändå en romantiserad, högkulturell mytbildning som gestaltas i *Skugga*. I likhet med Lundins resonemang är fortfarande bokens karaktärer mer belästa än sina läsare, och rör sig i andra kretsar (och läser andra böcker). I dessa beskrivningar gestaltas det högkulturella som spännande i sig självt, och dess status är fortfarande bevarad och intakt. De högkulturella markörerna används i *Skugga* inte som i femtiotalets pusseldeckare för att vinna litterär status, utan snarare likt skvallertidningens bild av kändisskapet: det är intressant per automatik, och ger intrigen en extra udd.

Karin Alvtegen verkar i förhållande till den svenska deckargenren gått varvet runt: Från att ha varit starkt högkulturellt förankrad i pusseldeckaren, gick genren sedan till att bli samhällskritisk med först Sjöwall/Wahlöö, och sedan Henning Mankell och hans efterföljare. I Alvtegens *Skugga* är den högkulturella tematiken åter, men starkt reviderad. Det samhälleliga engagemanget finns där parallellt, och de högkulturella referenserna används på ett nytt sätt och med ett nytt syfte. Av särskild vikt för *Skugga* är just Nobelpriset i litteratur, vilket fungerar som den totala och slutgiltiga högkulturella markören.

Nobelprisets betydelse I: Den högkulturella statusen

Marie Smith inleder sitt förord till antologin *Nobel Crimes* (1992) – en samling kriminalnoveller av Nobelpristagare i litteratur – med att fråga

sig varför ingen kommit på idén att skriva en deckare om mystiken kring Nobelpriset:

It's a wonder that no-one has thought of using the Nobel Prize as the theme for a murder mystery, for it would seem to furnish all the right elements. To begin with, it is a prize worth having: not only is it the most prestigious of all awards, but it gains the recipient quite a large sum of money – always a good motive. Secondly, it can be awarded only to *living* people, so that if one's rival on the shortlist were suddenly to die of a rare or unidentifiable disease, let us say, which should not be too difficult to arrange with top biochemists in the running ... well, the possibilities are endless.¹⁵¹

Hon har rätt så tillvida att ämnet är som upplagt för mordgåtor, men har uppenbarligen missat att det skrivits en lång rad deckare på temat. Tematiken är vanligt förekommande i den svenska deckartraditionen, och nämnas kan exempelvis Luis Bancks *Nobelpristagare innebränd* (1947), Joakim Bergmans *Nobelpris till mördaren* (1968), och Jan Mårtensons *Nobelpristagaren och döden* (1973). I 2000-talets svenska deckarvåg gestaltas Nobelpriset förutom i *Skugga*, också i Liza Marklunds *Nobels testamente* (2006) samt Kjell Erikssons *Öppen grav* (2009). Nobelpriset finns också representerat i utländska deckare, exempelvis Irving Wallaces *The Prize* (1964), Herman Francks *The Nobel Prizener* (2002) och Andreas Eschbachs *Der Nobelpreis* (2006). Nämnas bör också den amerikanska långfilmen *Nobel Son* (2007), en thriller som släpptes på DVD i Sverige i juni 2010.

Nobelpriset som litterärt motiv är givetvis inte avgränsat till deckargenren. Det finns en rad andra exempel på skönlitteratur där Nobelpriset figurerar på ett eller annat sätt – ta Hjalmar Bergmans komedi *Swedenhielms*, Sture Dahlströms *Den store blondino* eller Åke Catos *Nobelpristagaren*. Eller varför inte barnböcker som Lars Gustafssons *Blom och den andra magentan* eller Åke Holmbergs *Ture Sventon i varuhuset*.

151 Marie Smith (1992), "Introduction", i: *Nobel crimes*, (red.) Marie Smith, New York: Carroll & Graf Publ., s. v.

Eller utländska titlar som Carl Djerassis *Cantor's Dilemma* (1989), eller den alldeles nyutkomna *Solar* av Ian McEwan.

Det är nu inte särskilt konstigt att Nobelpriset är vida omskrivet i fiktiva sammanhang, då det är en kulturell företeelse som nästan alla känner till, en del av vårt gemensamma kulturella referensbibliotek.¹⁵² Dessutom är aspekterna av priset Smith pekar på (prestige, pengar, genier, konkurrens) tacksamma för ett rafflande intrigbygge, vilket gör deckargenren särskilt lämplig. Ofta tar dessa "Nobeldeckare" sin utgångspunkt i prisutdelningen, festen, valet av pristagare eller spekulationerna dessförinnan. I *Nobel Son* kidnappas sonen till Nobelpristagaren i kemi samma dag som fadern ska ta emot priset. Lösensumman är givetvis lika stor som prispengarnas belopp.¹⁵³ I *Nobels testamente* är det på själva Nobelfesten mordet sker, vilket framhålls på såväl omslag som i baksidestext: "En mördare i aftonklänning tar sig in på Nobelfesten i Stockholms Stadshus. På dansgolvet i Gyllene Salen skjuter hon Nobelkommitténs ordförande rakt genom hjärtat."¹⁵⁴ I *Nobelpris till mördaren?* umgås de två främst tippade kandidaterna till litteraturpriset på en fest några dagar innan tillkännagivandet, och dagen efter hittas den ena död medan den andra är mystiskt försvunnen.¹⁵⁵ I *Öppen grav* väcker ett Nobelpris i medicin liv i en slumrande idyll, vilket bokens baksida förklarar:

Professor Bertram von Ohler har tilldelats Nobelpriset i medicin. Ett besked som skakar om det annars så lugna överklassområdet Kåbo i Uppsala. Alla är nämligen inte så förtjusta i valet av pristagare. Snart höjs kritiska röster, inte minst professorns kollega och granne känner sig svekfullt förbigången.¹⁵⁶

152 Ganetz (2000), s. 26.

153 Randall Miller (2007), *Nobel son* [spelfilm], regi: Randall Miller, manus: Jody Savin & Randall Miller, USA.

154 Liza Marklund (2006), *Nobels testamente*, Stockholm: Piratförlaget.

155 Joakim Bergman [pseud.] (1968), *Nobelpris till mördaren?*, Stockholm: Norstedts.

156 Kjell Eriksson (2009), *Öppen grav*, Stockholm: Ordfront.

I alla dessa berättelser appellerar Nobelpriset i kraft av sin egen symbolik till den populärlitterära läsarens intresse. På detta sätt används delvis också Axel Ragnerfeldts pristagarstatus i *Skugga*. Till en början beskrivs han likt en klassisk bild av den store konstnären. Han är en svårtillgänglig författare vars privatliv ingen känner till, men vars romaner och berömmelse närmast är kulturellt allmängods – ”alla hans verk räknades som klassiker”. (s. 14) Utåt sett är han för den svenska allmänheten en hyllad men tillbakadragen nationalikon. Den hemlighetsfulla aspekten anspelar även den till Nobelpristagarstatusen, och likt en Bergman tronar han ensam i sitt stora hus. Om vi använder Bourdieus begreppsapparat befinner sig Axel prestigemässigt högst upp i romanens litterära fält. Han innehar till synes oändligt med kulturellt kapital. De fältets egna konsekutionsinstanser Bourdieu menar garanterar status, är här alla på Axels sida: kritikerna älskar honom, han ges ut på ett välrenommerat förlag och, inte minst: han sitter med i Svenska Akademien *och* har tilldelats Nobelpriset i litteratur.

De två sistnämnda attributen är särskilt viktiga, för de får funktionen av en slutgiltig och maximerad konsekutionsinstans som populärkulturell förklaring av det höglitterära fältet. Eller uttryckt annorlunda: alla Alvtegens presumtiva läsare är inte bevandrade i det höglitterära fältets koder, men alla känner till och förstår symboltyngden i Nobelpriset och Svenska Akademien. Genom att Alvtegen gör Axel till Nobelpristagare, försäkras hon sig samtidigt om att alla läsare förstår hur pass prisad och uppburen han verkligen är. Magnus Persson gör i sin recension av *Skugga* en intressant iakttagelse apropå Axels Nobelpristagarstatus:

Slutet riskerar att kantra över i gotisk melodram. Men samtidigt anas en allegorisk impuls bakom det övertydliga. Hade det till exempel inte räckt att Axel var en högt skattad författare? Måste han också vara Nobelpristagare? Ja, kanske han måste vara det om man vill berätta en svart saga om hur den finaste av kultur kan förföra och förstöra.¹⁵⁷

157 Persson (2007).

Som redan konstaterats har Nobelpriset i litteratur blivit en symbol större än sin egen funktion i litteratursamhället. Vilka författare som får Nobelpriset är mindre betydelsefullt och intressant i människors medvetande än den roll Nobelpriset spelar som just *Nobelpriset*. Mytbildningen överskuggar prisets inverkan på litteratursamhället så till den grad att det överhuvudtaget är omöjligt att skilja dem åt: Nobelpriset har så att säga blivit sin egen fiktion, vilket gör att fiktiva pristagare som Axel kan sägas vara en del av priset självt.¹⁵⁸ När Axel Ragnerfeldt görs till Nobelpristagare i *Skugga* är det fiktionen *Nobelpristagaren* Alvtegen vill åt, och inte dess faktiska (om än fiktiva) betydelse för hans författarskap. Det kanske ter sig uppenbart, men det förtjänar ändå att förtydligas att Nobeltematiken här tjänar ett, för att använda Perssons formulering, närmast allegoriskt syfte: även i den högsta och finaste kulturen begås hemskheter, och Nobelpriset får symbolisera det slutgiltiga (eller mer elakt: behändigaste) beviset på att en författare tillhör just denna.

Prestigen i Nobelpriset gör att det fungerar på ett intressant sätt i litteratursamhället. James F. English talar om en specifik status gällande kulturella priser som fungerar både ekonomiskt och kulturellt, en ”*cultural economics of prizes*”.¹⁵⁹ Han menar att priser mycket väl kan överskrida Bourdieus klassiska fältmodell, och att kommersialisering genom ett kulturellt pris inte behöver innebära något negativt för det inomsymboliska kulturella kapitalet. Med begreppet *capital intraconversion*, vilket skulle kunna översättas som ”omvandling av kapital inom fältet”, menar English att priserna inte bara tjänar pengar på det kulturella kapitalet eller höjer statusen på det ekonomiska, utan att det innebär fler och mer komplexa skeenden för själva fältet och vår förståelse av dess prestige.¹⁶⁰

158 Detsamma kan förövrigt sägas gälla också de vetenskapliga Nobelprisen. När de fiktionaliseras är det inte i första hand vetenskapen författaren vill tematisera, utan glansen, mystiken och genialiteten. Alla vet vad Nobelpriset är, men vem minns vad förra årets medicinpris handlade om?

159 English (2005), s. 4 f.

160 Ibid., s. 8 ff.

Detta gäller i allra högsta grad Nobelpriset, och i *Skugga* är en mängd olika aspekter av priset är verksamma. Statusen och symboliken i Nobelpriset gör att Alvtegen använder markören för att för sina läsare förklara att intrigen utspelar sig i den mest högkulturella av miljöer. I detta fall säljer Nobelpriset inte bara Nobelpristagares böcker, utan hjälper också Alvtegen att intressera läsaren för den intrig som handlar om Nobelpriset som fiktion. Lite tillspetsat säljer det höglitterära Nobelpriset här populärlitterära deckare just på grund av sin egen höglitterära symboltyngd. Nobelpriset har funktionen att dra till sig läsare, men det ska här dra till sig läsare av populärlitteratur, och inte läsare som läser Nobelpristagare, vilket är en viktig skillnad.

I redogörelsen ovan för Alvtegens position på det litterära fältet, visade jag att hennes tydliga deckarförankring är viktig för vår förståelse av hennes verk. På grund av alla paratextuella deckarattribut Alvtegens böcker laddats med läser vi dem som just deckare och ingenting annat. På samma sätt förhåller det sig med Nobelprisbelönad litteratur. Så fort en pristagare utses skyndar sig förlaget att trycka upp en ny, stor upplaga, där böckerna förses med paratextuella attribut som förklara att det rör sig om just Nobelprisbelönad litteratur. Nobelpriset appellerar i detta sammanhang till en stor grupp läsare som bryr sig om kulturellt kapital. Men när den deckarattribuerade *Skugga* förses med paratextuella uppgifter om att boken *handlar* om en Nobelpristagare, händer någonting med den högkulturella statusen hos priset. *Skuggas* baksidestext börjar som följer:

Nobelpristagaren Axel Ragnerfeldt har allt han någonsin kunnat drömma om. Älskad, beundrad och högaktad för sina böcker kan han se tillbaka på ett långt liv kantat av framgång och respekt. Han är arbetarsonen som tack vare sin flit och sina uppoffrande föräldrar blev en nationalikon för hela det svenska folket, en man vars ryktbarhet skulle bli så stor att ingen i hans närhet kunnat undgå att påverkas av den. Men vägen till framgång är sällan rak och giganter kastar ofta djupa skuggor. (från bokens baksida)

Visserligen används det statusfyllda priset som lockbete, men vi förstår också att allt inte står rätt till hos vår Nobelpristagare. Lite längre ner förtydligas att berättelsen handlar om ”medaljens baksida”. Behåller vi vår allegoriska läsning av Nobelpriset som den yttersta markören för högkulturell status, anas här en tematik vilken skulle kunna utläsas som ”högkulturens baksida”. Återvänder vi till Hans Hertels mediehistoria, kan vi placera in Nobelpriset som en sådan förbindelselänk mellan olika nivåer i litteratursamhället: utmärkelsen kan i en handvändning göra ett smalt författarskap känt för en bred allmänhet (bland annat då med hjälp av paratextuella markeringar som ”Årets Nobelpristagare”).¹⁶¹ Men Nobelpriset har växt ytterligare, och hamnat i det allmänna medvetandet – blivit en (åtminstone i Sverige) gemensam, kulturell referens. Utmärkelsen spelar således i förhållandet till distinktionen högt/lågt inte bara rollen som förmedlare av kvalitetslitteratur till den breda massan, utan har på köpet blivit populärkulturellt allmängods, en högkulturell symbol som kan användas hur som helst, i vilka syften som helst.

Nobelprisets betydelse II: Den populärkulturella hämnden

Alvtegen gör Axel till Nobelpristagare och förklarar genom detta för läsaren hans kulturella storhet. Men en av intrigens hörnstenar är samtidigt att han faktiskt inte skrivit det verk som i slutändan kom att förtjäna honom priset. Hans Nobelprisbelönade intellekt visar sig vara intellektuellt stöldgods. Här kan vi skönja en viss problematisering av det ”höga” i högkulturen. Begrunda följande beskrivning av hur Axel funderar över sin skrivprocess:

Boken han kämpade med var långt ifrån klar, allt oftare befarade han att den aldrig skulle bli färdigskriven. I dagar kunde han sitta instängd i sitt arbetsrum utan att få ur sig ett ord, för var dag som gick blev han mer frustrerad. Oroad över att något gått förlorat. Förr hade skapandet varit självklart, som om han bara kunnat öppna upp mot världsalternativet och ta noteringar. Ett samarbete med

¹⁶¹ Hertel (1997), s. 208 f.

en gudomlig källa vars flöde rann genom hans penna. Hans plikt och kall var att skriva ner vad som kom till honom. Känslan av att vara utvald. Processen var mycket ömtålig och krävde att han avskärmade sig från jordiska störningselement. Nu hade kraften blockerats. (s. 165 f.)

Vid en första anblick ter det sig som en skildring av hur en högkulturell författare funderar över sitt skrivande, och varför inte inspirationen vill infinna sig. Men läser vi denna Axels självbild i relation till hans plats på parnassen som blivande Nobelpristagare och akademiledamot, och vidare sätter detta i relation till genren på berättelsen i vilken denna beskrivning framställs, framstår han snarare som oerhört pretentiös. Med ordval som ”gudomlig källa”, ”plikt och kall” och ”känslan av att vara utvald” signalerar Alvtegen att det här minsann är fråga om en person som tar sig själv på ett oerhört stor allvar (avskärmat från jordiska störningselement). Och om vi har i åtanke att Axel dristar sig till att stjäla den roman som kom att bli hans största framgång framstår det nästan som att Alvtegen driver med sin Nobelpristagare. I följande stycke ”finner” Axel plötsligt återigen sitt språk:

I rädsla för stiltje upprätthöll jag kaos, okunnig om den djupa glädjens hemvist i mitt förskansade bröst. Axel läste orden han skrivit. Han visste inte varifrån de kommit, plötsligt hade han bara skrivit ner dem, och för en kort stund trodde han sig vara tillbaka. Så lång tid hade gått sedan skaparanden förunnat honom en givande arbetsdag. (s. 249)

Alvtegen ger med den kursiverade raden sina läsare en beskrivning av sin Nobelpristagares språk. Och det är ett språk som skiljer sig markant från all övrig text i romanen. Det är ett språk som ska vara poetiskt och vackert på samma sätt som Viggo Cavling finner Herta Müllers romaner vara en högre form av litteratur, men tråkiga. Det är kort sagt en populärkulturell pastisch av Nobelpristagarprosa. Den finns där för att vi som läsare av populärlitteratur ska kunna fnysa åt den pretentiösa, höglitterära författarens floskler. Om vi drar oss till minnes Bourdieus devis att smak i första hand är avsmak för andra människors

smak, blir pastischen än mer intressant.¹⁶² Det är inte bara det litterära etablissemang som ser ner på populärlitteraturen – även det omvända förhållandet tycks råda. Nobelpriset fungerar som en gemensam kulturell referens, tillgänglig för alla. Men samtidigt är det i realiteten också ett betydelsefullt pris som tas på allra högsta allvar i den höglitterära kulturvärlden. När det används i *Skugga* är det en symbolisk användning av det höga i det låga: det sker vad vi skulle kunna kalla för en intertextuell transformation av det höglitterära priset till den populärlitterära deckargenren. Hillevi Ganetz menar att det traditionellt inte finns något bra begrepp för påverkan över kulturgränsen mellan höga och låga texter, och förordar en utvidgning av intertextualitetsbegreppet till att även omfatta populärkulturella texter:

Jag skulle nämligen vilja tala om att vi idag ser en ökad utvidgad intertextualisering, ett ökat ömsesidigt beroende mellan ”höga” och ”låga” texter i vid mening i respektive kultur. Gränserna mellan kulturerna har inte blivit helt upplösta, men trafiken i form av ömsesidig utväxling av bl.a. symboler och form har blivit livligare. [...] Intertextualitet bör stå för det ömsesidiga beroendet mellan texter i en vidare betydelse som innefattar alla sorters vävar av meningsfulla *symboliska uttryck*, vilket inkluderar litteratur men även t.ex. musik och bilder.¹⁶³

Ganetz tillstår här att den postmoderna diskursen om sammanblandningen av högt och lågt till viss del är ett faktum. Men tillskillnad från de flesta postmoderna teoretiker poängterar hon att dessa transformationer av kulturella symboler går i båda riktningarna. Stefano Tani betraktade anti-deckaren som ett uttryck för en postmodern estetik, men i hans användning är det enbart det högkulturella som kapitaliserar på det populärkulturella. Anti-deckaren förstås som ”a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common

162 Pierre Bourdieu (1997), ”Men vem har skapat skaparna?”, i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 139.

163 Ganetz (2002), s. 25.

detective-novel expectations”.¹⁶⁴ Om vi tillämpar Ganetz resonemang skulle användandet av en högtravande Nobelpristagare som stundtals närmast förlöjligas i *Skugga* kunna läsas som precis samma sorts högparodiska anti-estetik, fast med den viktiga skillnaden att den intertextuella symboliken här vandrar åt det motsatta hållet: Det populärkulturella utnyttjar det högkulturella för sina egna syften. Istället för en högkulturell anti-deckare får vi i viss mån en populärkulturell anti-Nobelpristagarprosa. Det är måhända att dra liknelsen väl långt, men resonemanget synliggör hur postmodernismen är fast förankrad i högkulturen, och där det omvända förhållandet svårligen skulle kunna karaktäriseras som ett postmodernt drag.¹⁶⁵ Det populärkulturella har helt enkelt inte mandat att driva med det högkulturella då det är underordnat i den smaksociologiska hierarki som fortfarande till största delen är intakt. Likväl är en sådan läsning av *Skugga* alls inte svårmotiverad. Följande citat beskriver hur Axel presenteras när han ska framträda under en högläsning- och signeringsturné:

...som med sin unika berättarröst och sitt skimrande språk ger oss så många magiska läsoplevelser. Med sin klarsyn in i människans djup leder han oss i sökandet efter försoning i en hård och omänsklig värld. I kontrasten mellan ljus och mörker ges hans karaktärer knivskarpa silhuetter, och deras livsöden fortsätter att förtrolla oss. Det är med stor glädje jag i kväll har äran att presentera Axel Ragnerfeldt. (s. 168 f.)

Det känns inte helt osökt att koppla samman citatet med Svenska Akademiens Nobelprismotiveringar.¹⁶⁶ Särskilt inte då den stulna

164 Tani (1984), s. xv.

165 Jämför här med Magnus Perssons resonemang om postmodernismens skenbara uppluckring av de smaksociologiska hierarkierna, se: Persson (2002), s. 41–56.

166 I en artikel i *Språktidningen* förklarar Lars Melin hur man går tillväga för att skriva en motivering till Nobelpriset i litteratur. Han pekar på några enkla regler, exempelvis ”Regel 2. Använd inte enstaka ord, utan samordna med *och*. Det får gärna vara lite absurda samordningar. Låt dig inte nöja med *skepsis* utan bygg på med minst en sak till: *skepsis, hetta och visionär kraft*”, eller ”Regel 3. Gör så många

romanen som faller Akademiens slutgiltiga avgörande i *Skugga* ifråga om Nobelpriset, är just ett exempel på vittneslitteratur– en genre Svenska Akademien belönat flitigt under de senaste åren.¹⁶⁷ I relation till händelseförloppet i boken blir det hela komiskt, och ger uttryck för en högkulturens dubbelmoral. Dubbelmoralen gestaltas framförallt genom Axels son Jan-Erik. Han är den enda av bokens huvudkaraktärer som inte är författare själv, utan åker istället runt och profiterar på sin fars författarskap. Men det framkommer tydligt att Jan-Erik starkt ogillar sin far, och är innerligt trött på hans romaner. Detta till trots rabblar han om och om igen samma floskler om sin fars högstående prosa. Sådär låter det apropå *Skugga* under en turné:

”Den frågan var det som min far ägnade hela sitt författarskap åt att försöka skildra, och observera att jag inte säger *svara på*, utan just *skildra*. Min fars hela drivkraft som författare bestod i ett försök att sprida essensen av Joseph Schultz handling. Vad det var som fick Joseph att vägra låta sig förblindas av tröstlösheten i tanken att våra val är utan betydelse och istället se att det är just våra val som gör skillnad. Att vägra låta sig kuvas av den rädsla och själviskhet som vi alla föraktar men som ständigt tycks prägla oss och våra val.” (s. 24)

Alla i publiken älskar hans föredrag, men för Jan-Erik själv såväl som för läsaren framgår att det handlar om plattityder. Men publiken köper dem som livsvisdomar, tack vare Axels Nobelpristagarstatus. Jan-Eriks betoning att det handlar om att ”skildra” och inte att ”svara på” är en markering som signalerar en högtravande, höglitterär hållning som

ord som möjligt till substantiv. Alltså hellre *med skepsis* än *skeptiskt*, hellre *närvaro* än *är här*”, Alvtegen följer dessa regler väl, och Melins artikel med sin populärvetenskapliga och skämtsamma ton tydliggör att prismotiveringarna också dessa blivit något välkänt i folks medvetande, tacksamt att driva med. Se: Lars Melin (2009), ”Peter! Så här får du till årets motivering!”, *Språktidningen: Tidningen som bevakar och bejakar språket*, vol. 3, nr. 4, s. 14–17.

167 Den fiktiva romanen *Skugga* handlar om Joseph Schultz upplevelser fångslad i ett koncentrationsläger under andra världskriget. Det är alltså Halinas föräldrars historia som berättas i boken, vilket gör att det fungerar som vittneslitteratur.

i sammanhanget framstår som löjlig. Jan-Erik gör dessutom ett stort nummer av sin fars moraliska hållning:

Joseph Schultz och min far hör till den minoritet som insett att belöningen för en god gärning är att ha utträttat den. Det är stort, mycket stort. Dom har bevisat att vi genom att besegra vår egen rädsla också besegrar vår mäktigaste fiende. Jag är oändligt tacksam över att just jag råkade få en far som Axel Ragnerfeldt, att jag får möjlighet att fortsätta sprida hans budskap. (s. 26)

Jan-Eriks "oändliga tacksamhet" framstår ju längre *Skugga* lider som raka motsatsen. När vi lär känna hans förflutna blir aversionen mot fadern allt mer framträdande, och den tar sig uttryck som närmast en antihållning gentemot det litterära överlag. På återbesök i barndomshemmet minns han: "Han blev stående i det de kallat biblioteket. Mörkbruna, väggfasta hyllor med ett myller av litteratur. Ändå hade det inte räckt till, böckerna hade trängt ut ur rummet och spridit sig som en pest över huset med ständiga krav på nya bokhyllor." (s. 123) Alvtegen låter oss förstå att skuggan hans far gett upphov till trängt undan Jan-Eriks egen personlighet, som inte var av den litterära sort Axel hade önskat. Jan-Erik var nämligen oförmögen "att se poesi i den enklaste uttryck", och "till skillnad från sin far var [han] en sådan som såg just en soptunna när han såg en soptunna och inte ett 'käril för oönskade hågkomster'". (s. 125) Kärlet för oönskade hågkomster fungerar här som en kliché, men klichén är i *Skugga* placerad i den höglitterära tematiken. Populärlitteraturen brukar ofta kallas just klichéfyllt, och Tanis anti-deckare sägs utnyttja dessa klichéer. I *Skugga* är det istället det höglitterära som betecknas som klichéfyllt, och Alvtegen manifesterar genom detta grepp till viss del ett avståndstagande från det höglitterära. Ett sista exempel på denna "populärlitterära hämnd" är när Axel under en boksigteringsturné funderar över deckargenrens popularitet:

Kvällens arrangör lämnade rummet och bara författarna blev kvar. Torgny kände han sedan långt tidigare, de andra två var främlingar. Den ena debutant och den

andra deckarförfattare. Den sistnämnda hade tydligen sålt en hel del trots att det var obegripligt att människor kunde läsa sådan skräplitteratur. (s. 166)

Att Alvtegen låter sin Nobelpristagare rakt av avfärda just deckare blir ytterligare ett sätt att skapa distans mellan läsaren och det höglitterära. Givetvis reagerar vi som läsare när genren vi i nuläget läser förkastas som skräp av protagonisten. Detta metagrepp får effekten att det genre-interna stärks, och att det höglitterära fjärmars och misstänkliggörs.¹⁶⁸

Nobelprisets betydelse III: Den falske Nobelpristagaren

Pusseldeckaren utnyttjade det höglitterära för att närma sig detsamma och på så vis vinna egen status i litteratursamhället. Den hårdkokta deckaren gjorde däremot precis tvärtom. Som Rudi Laermans visar positionerade sig genren tydligt som en motsats till det höglitterära:

Authors like Chandler and Hammett were familiar with the novels of Joyce and Proust. They incidentally ‘dropped’ these names, or casually quoted them, but they left no doubt that they did not like the darlings of the academic establishment. For the proponents of the ‘Hard-Boiled School’, the representatives of ‘high literature’ could not write at all: they just ‘did difficult’. Authors like Chandler and Hammett played off against the official canon a sort of populist aesthetic, based on the claim that ‘good writing’ is always readable and entertaining. They explicitly reversed the official canon of legitimate or ‘high literature’: not their own work but the writings of the consecrated authors were illegitimate, because they were ‘unreadable’ and ‘dull’.¹⁶⁹

Jag vill mena att Alvtegen i *Skugga* intar en både-och-position: hon ifrågasätter det höglitterära, samtidigt som hon närmar sig, mystifierar och uppvärderar det. Fiktionen om Nobelpriset i litteratur fungerar i Alvtegens tappning som både ett hyllande och ett skämt. Men

168 Dyliga metagrepp och internrefererande till den egna deckargenren och dess position var ofta vanligt förekommande i pusseldeckaren. Se t.ex. Collins (1989); Laermans (1992); Persson (2002); Kärrholm (2005).

169 Laermans (1992), s. 257.

skämtaspekten i Nobelpriset består i *Skugga* inte så mycket i ett skojande om priset som sådant, utan i det faktum att Axel stjal sitt mest kanoniserade verk. Axel Ragnerfeldt konstrueras genom detta som en *falsk Nobelpristagare*. Då han lurat till sig priset är han helt enkelt inte värd alla de lovord som det förknippas med, och som kontinuerligt öses över honom. Genom Jan-Erik tydliggörs detta då han gång efter annan excellerar i lovord över sin far och dennes avundsvärda moraliska hållning. Det blir allt mer uppenbart ju längre historien framskrider att Axel är en bluff, men Jan-Erik fortsätter att hyllas å sin fars räkning. Detta drivs av Alvtegen in absurdum när han oförhoppandes tilldelas Nordiska rådets litteraturpris:

”Det är första gången priset går till nån annan än en författare, men vi anser att det du har åstadkommit i kölvattnet efter din fars unika författarskap är så beundransvärt att vi vill uppmärksamma det.” [...]

”Du kanske vill höra formuleringen?”

”Ja tack.”

Hon läste innantill.

”För att Jan-Erik Ragnerfeldt genom angelägna föreläsningar och humanitära hjälpsatser låter en unik författargärning gå från ord till handling.” (s. 276 f.)

Som läsare förväntas vi här bli upprörda. Alla de höglitterära konsekreeringsmekanismerna är uppenbarligen blinda för sanningen, vilket tillfälligt relativiserar den kulturella hierarkin: om Axel kan få ett Nobelpris och väljas in i Svenska Akademien genom att stjäla en bok, så kan vem som helst göra detsamma; om Jan-Erik kan få Nordiska rådets litteraturpris enbart genom att föreläsa om denne falske Nobelpristagare, ja då förstår vi att det inte är särskilt mycket begivet med dem som utser dessa pristagare. Genom att Nobelpristagaren är falsk blir han dubbelt osympatisk för läsaren. Han utger sig för att vara en stor och intellektuell författare men är det i själva verket inte, samtidigt som han hyllas för det.

Lustigt nog finns också en motsatt aspekt inbyggd i denna falskhet. När Torgny, som hade en relation med Halina, i slutet av intrigen förstår att Axel stulit romanen *Skugga* av henne och konfronterar honom

apropå stölden, använder han Nobelpriset i sin argumentation: ”Hur känns det att vinna Nobelpriset efter att ha blivit höjd till skyarna för den här boken?” (s. 308) Här blir priset ett slagträ för att betona det oerhörda i Axels bluff: ”Nobelpristagare Axel Ragnerfeldt! Fy fan! Hur i helvete står du ut med dig själv?” (s. 310) Att han titulerar Axel just Nobelpristagare förstorar ytterligare svekets proportioner, men samtidigt förstoras också Nobelprisets egen betydelse: ”Vad ska du göra nu Axel, när sanningen om *Skugga* kommer att fylla kultursidorna världen över? I vilket hål ska du kräla dig ner?” (s. 314) Något paradoxalt hjälper således det faktum att Nobelpristagaren är falsk läsaren att till syvende och sist rentvå priset, dess betydelse och dess status.

Nobelpristematen i *Skugga* fungerar som ömsom ett ifrågasättande, ömsom ett hyllande av det höglitterära. När historien är slut är dock prisets egen status inte längre betvivlad. Istället för att Nobelpriset får stå med skammen, tillfaller den obönhörligen Axel – den falske Nobelpristagaren. Genom detta lyckas Alvtegen försiktigt problematisera den höglitterära statusen (är de verkligen så smarta som de utger sig för att vara?), samtidigt som hon aldrig på allvar ifrågasätter den smaksociologiska hierarkin och uppdelningen i högt och lågt. Dessutom illustrerar Alvtegen tesen om att ett skönlitterärt verk är vad det framstår som i litteratursamhället, och att vem som publicerar en text är av avgörande betydelse för hur texten läses: När Halina (opublicerad, utan kontakter och kulturellt kapital) försöker få manuset till *Skugga* utgivet blir hon refuserad; när Axel (konsekrerad höglitterär författare, påtänkt som Nobelpristagare) publicerar samma manus vet hyllningarna inga gränser.

Författarmyter och synen på skrivande

Det är nu inte bara Nobelpriset som är den litterära begivenheten i *Skugga*. Romanen är full av litterära referenser och teman. Återkomsten av den litterära tematiken i deckaren är värd att betona. Som Jim Collins visat excellerade den så kallade ”White Glove”-deckaren i litterära referenser:

The world of the White Glove detective text becomes increasingly "literary" in the thirties and after World War II; as a result the intertexts are increasingly foregrounded. Crime itself begins to occur in a highly literary atmosphere.¹⁷⁰

Genren kom slutligen till en gräns, där den inte maktade med mer. Deckarna började innehålla så många höglitterära referenser och intertexter, att den slutligen kollapsade: "the diegesis finally collapses under the weight of its own intertextual references. The very fabric of the fictional world of the text is composed not of characters, settings, etc., but the constant interweaving of a profusion of literary texts."¹⁷¹ På ett plan är detta fallet också i *Skugga*. Intrigen kretsar i betydligt större utsträckning kring författare, litteratursamhället och skrivandet i sig, än kring själva mordet (eller snarare: dråpet), som spelar en förhållandevis undanskymd roll. Och det är en mycket specifik bild av Författaren och Författande som gestaltas. Kultursociologen Ken Gelder driver i boken *Popular fiction* tesen att Litteratur (med stort L) och populärfiktion är två väsensskilda saker och att de med nödvändighet läses på olika sätt. Dessutom framhåller han att de också skrivs på skilda vis:

[P]opular fiction, as a form of literary production, occupies a different position altogether in the literary field, one that is not so dependant upon, or engaged with, art world discourse. Writers of popular fiction are also differently conceived to authors of Literature; as we shall see, they are rarely considered to be the originating 'souls' of tangled masterpieces. [...] This is because popular fiction has less to do with discourses of creativity and originality, and more to do with production and sheer hard work. The key paradigm for identifying popular fiction is not creativity, but *industry*.¹⁷²

Gelder synliggör här att myten om konstnären som ett kreativt geni i kontakt med gudarna hör till den höglitterära världen, och i regel avvisas av den populärlitterära. Det är dock en myt som traderas flitigt i *Skugga*.

170 Collins (1989), s. 51.

171 Ibid., s. 54.

172 Ken Gelder (2004), *Popular fiction: The logics and practices of a literary field*, London: Routledge, s. 14 f.

Som vi sett bekände sig Axel och Alice i sin ungdom till denna mystiska skaparanda, och när Axel själv funderar över sitt skrivande är det just i termer av att ”öppna upp mot världsalltet” och som ett ”samarbete med en gudomlig källa”. (s. 166) Redan i ungdomen var detta klarlagt för Axel som ”drogs till språket som en nattfjäril mot ljuset” då ”berättelserna trängdes i hans inre” och ”han gick för att möta sitt kall”. (s. 112 f.) Att Axel sedermera blir Nobelpristagare passar i sammanhanget perfekt, då det är ett pris som frekvent associeras till kreativitet och genialitet.¹⁷³ Dessutom avbildar litteraturprismedaljens baksida en ung man som, sittandes under ett lagerträd, förtrollad lyssnar till och skriver ned musans sång.¹⁷⁴

Författarmyten – drömmen om författarskapet – delas av alla *Skuggas* författare. Torgny förklaras i sin ungdom ha varit ett lätt byte för mobbare ”[t]ills han upptäckte kraften i språket” och med ”sitt nyfunna vapen fintade [...] bort varenda antagonist”. (s. 301) I vuxen ålder anspelas på en lidande konstnärsmyt då Torgny ”i sin förtvivlan börjat skriva” det som kom att bli hans största framgång. (s. 304) Louise Ragnerfeldt förhåller sig till författarmyten utifrån: ”Författare var något mystiskt och avlägset, en diffus bild av något upphöjt som likt magiker hade vetskap om sådant som var omöjligt för andra att begripa, som kunde fånga det onåbara och skildra det ingen annan såg.” (s. 33)

Vi förstår att det är något speciellt med att vara författare, och att det finns en skillnad gentemot ”vanliga” människor. Författarskapet gestaltas som ett kall, något ofrånkomligt bokens litteratörer dras emot. Denna position Gelder beskriver som ”the kind of sensibility commonly

173 Exempelvis fokuserar Nobelmuseet där denna publikation ges ut på de kreativa aspekterna av pristagarna och de miljöer de vistats i, se t.ex.: *Människor, miljöer och kreativitet: Nobelpriset 100 år* (2001), (red.) Ulf Larsson, Stockholm: Atlantis. Vad gäller länkningen mellan Nobelpriset och genialitet finns det en uppsjö av översiktsverk som tematiserar detta, se t.ex.: *The Nobel century: A chronicle of genius* (1991), (red.) Stig Ramel & Asa Briggs, London: Chapman, eller: Burton Feldman (2000), *The Nobel Prize: A history of genius*, New York, Arcade Publishing.

174 *Människor, miljöer och kreativitet* (2001), s. 31.

attributed to Literature (i.e. inspirational, hoping ‘to get in touch with the cosmos’),¹⁷⁵ befinner sig långt ifrån den mer pragmatiska synen på populärförfattaren där skrivandet utövas som ett hantverk.¹⁷⁶ Aktörer i den kvinnliga deckarvågen, främst Läckberg och Marklund, har ofta betonat att skrivandet är ett yrke bland andra, och att ekonomiska aspekter är en väsentlig del i den skrivande praktiken.¹⁷⁷ Alvtegen däremot, går tvärs emot denna uppfattning, och intar ett förhållningssätt som snarare liknar *Skuggas* mer konstnärliga och höglitterära författare. Hon odlar en bild av sig själv där hon efter sin brors död plötsligt upptäcker språket:

Så en morgon vaknade jag med början till en historia i huvudet. Jag tänkte mig någon som mådde som jag, men som ändå vågade sig ut ur sin forskansning, och som blev konfronterad av en påträngande person. Den där någon, som jag hade vaknat med i huvudet, blev Peter Brolin, och utan att jag då visste det, skrev jag den där dagen första kapitlet till *Skuld*. [...] Att hitta skrivandet var som att plötsligt upptäcka ett hemligt rum där jag aldrig hade varit förut. Jag skrev och skrev och hittade på historien under tiden, och fem veckor senare såg jag på antalet skrivtecken att jag nog nästan hade skrivit en bok.¹⁷⁸

På samma sätt som författarna i *Skugga* blir drabbade av språket, skrivandet och finner det vara den enda möjliga utvägen för att leva, gör Alvtegen också detta till sin egen berättelse. Den här bilden etablerar hon direkt vid sin debut, och den återkommer gång på gång i intervjuer.¹⁷⁹ Alvtegen har från första början annekterat en bild av sitt författarskap

175 Gelder (2004), s. 17.

176 Ett förhållningssätt som tydligt uttrycks av populärförfattaren Elizabeth George då hon i sin handbok för att skriva prosa inledningsvis konstaterar: ”Jag tycker det är lika fascinerande och förbryllande varje gång jag möter personer som tror att man inte kan lära ut konsten att skriva böcker. Ärligt talat förstår jag inte riktigt vad de menar”. Se: Elizabeth George (2005), *Skriv på! En romanförfattares syn på skönlitteratur och författarskap*, Stockholm: Prisma, s. 9.

177 Algulin & Olsson (2009); Anna Bilén (2007), ”Camilla Läckberg: Författar och värnar sitt varumärke”, *Göteborgs-Posten*. 2007-07-22.

178 *Karin Alvtegen* (2010), [Online] <http://www.karinalvtegen.com> [2010-04-21]

179 Se t.ex. Peterson (2009); Rainer (2005); Werkelid (2005).

som med Gelders resonemang mer hör till en höglitterär sfär än den populärlitterära i vilken hon är inskriven.

Kritiken mot kommersialismen

I *Skugga* tematiseras ytterligare en dimension av litteratursamhället: de kommersiella skadeverkningarna på samhället i stort och kulturen i synnerhet. Detta åskådliggörs genom *Kristoffer Sandeblom* och hans likasinnade och skrivande kompis *Jesper Falk*. Dessa två författare befinner sig i romanens nutid, lite vid sidan av den övriga intrigen, och har ett något annat förhållningssätt till sitt författande i jämförelse med de övriga. Kristoffer, det vill säga hittebarnet och Halinas barn, skriver när vi först får möta honom på sitt andra drama. Det första med titeln *Sök och ersätt alla* sattes för några år sedan upp på en liten oberoende teater på Kungsholmen, och mottogs väl: ”Provocerande, hade några kritiker kallat den. Någon annat hade hävdade att den var insisterande. Han tog det som ett gott betyg, flera av föreställningarna hade varit utsålda.” (s. 85) Hans kompis Jesper berättar för Kristoffer när Alvtegen låter honom träda in i handlingen att han precis fått sin debutroman *Nostalgi – en sällsam känsla av hanterbar sorg* antagen av ett ”fint förlag”. (s. 95). Både Kristoffer och Jesper beskrivs som samhällskritiska författare, och det är just udden mot samhällets i deras tycke moraliska förfall som är kärnan i vad de vill förmedla. Kristoffer hyllar friheten i skrivandet, för då känner han sig som en ”okränkbar vilde med rätt att spy galla över den samhällseliga konstruktion han valt att ställa sig utanför”. (s. 84) Han ser ner på dagens konsumtionshysteri, och undrar var intelligentsian håller hus. Uppenbart frustrerad över sakernas tillstånd, avser han att i sin nya pjäs idka gömd samhällskritik:

Nu ville teatern ha en ny pjäs och han hade lovat att leverera om fyra veckor. Det gällde att förnya sig men behålla sitt signum. Attackera, men linda in slagen så att de först efter ett tag slog upp ett hål så att kritiken överraskande kunde slinka in. Den mänskliga naturen värjde sig om den blev påhoppad. Det låg nedärvt i

generna. Men ilskan och frustrationen han kände över alltings tillstånd gjorde det svårt att hålla tillbaka. (s. 85 f.)

Kristoffers position kan bäst förstås som samhällsengagerad kulturvänster, vars konst kritiserar den samtida kommersialismen och konsumtionen. Alvtegen ger oss flera utdrag ur den pjäs han för tillfället skriver på, till exempel:

/Sonen, 13 år, kommer in på scenen. Han är klädd i en Guantánamo-orange overall, svart ögonbindel och ett brett gummiband mellan vristerna som gör att han bara kan ta korta steg. Från vristerna går kedjor upp till händerna som avslutas med handfängsel./

Sonen: Kan du knäppa åt mig?

/Mamman låser handfängslet./

Mamman: Ska du verkligen ha på dig det där idag?

Sonen: Lägg av.

Mamman: Det är minusgrader ute. Jag vill bara inte att du förkyler dig.

Pappan: Se bara till att den är ren på lördag när vi ska på Svenssons bröllop.

Mamman: Vet du vad den kostade? Fyratusen spenn.

Sonen: Jag betalade ju själv. Med mina julklappsengar.

Mamman: Ser du nåt då?

Sonen: Det är hål här fattar du väl. (Lyfter de fångslade händerna så långt det går och pekar på små hål i ögonbindeln)

Sonen: Dessutom är den sydd i naturmaterial. Kravmärkt.

/Mamman brer en smörgås och matar sonen. Hjälper honom att dricka ur ett glas. Plötsligt vänder hon sig rakt mot publiken./

Mamman: Kan nån hjälpa mig?

/Mamman återgår till sin stickning som om ingenting har hänt./

Pappan: Våra aktier i African Fishing Trade har gått upp.

Sonen: Jag sticker nu.

Mamman: Har inte du sovmorgon idag?

Sonen: Jag hinner inte annars. (Pekar på gummibandet mellan vristerna)

Pappan: Akta dig för bilar och pedofiler.

/Sonen skyndar med myrsteg iväg och försvinner från scenen./ (s. 83)

Scenen är intressant därför att den har en helt annan ton än *Skugga* i övrigt. Liksom Alvtegen bjöd oss på en bit Nobelpristagarprosa, ger hon här ett exempel på samhällskritisk dramatik. Med den lätt absurdistiska

tonen fångar hon denna genres utmärkande drag och typiska attribut, ("Kan nån hjälpa mig?"; kravmärkt fångsdräkt; "skyndar med myr-steg" osv.) och hon skriver återigen in en mer höglitterär text i sin egen populärlitterära text. Även här genomförs en intertextuell vandring där höglitterär symbolik förflyttas nedåt i den smaksociologiska hierarkin, vilket kan ses som ett exempel på Ganetz resonemang om att de intertextuella transformationerna i postmodernismens spår går i båda riktningarna.¹⁸⁰ Berättelserna i berättelsen *Skugga* åskådliggör heller inte bara litteratursamhället som sådant, utan kopplar också ihop texter med personligheter såväl som politiska värderingar.¹⁸¹

Viktigt i pjäscitatet är också de samhällskritiska markörerna, vilket Kristoffer men framförallt Jesper tydliggör. Han våndas över hur han ska lansera sin nyss antagna roman: "Hur fan tror du jag skulle fixa att sitta i en tv-soffa? Kan du se mig sitta där? Va? Eller göra intervjuer? [...] Dessutom är jag för ful." (s. 97) Han återkommer ständigt till detta problem, och förklarar sin oro (och sitt obehag) att behöva agera varumärke:

Det är väl klart att jag vill att boken ska bli läst av så många som möjligt, självklart vill jag det, det är ju därför jag har skrivit den. För att jag vill nåt. Men jag tänkte aldrig på vad det egentligen skulle innebära. Du känner ju mig, jag pallar inte att stå i centrum, det här har ju varit mitt sätt att försöka få komma till tals ändå. Jag passar helt enkelt inte som varumärke. (s. 97)

180 Ganetz (2000), s. 24 ff.

181 Alvtigen ger oss förövrigt också ett smakprov från baksidan av Torgny Wennstams magnum opus om Halina, betitlad *Vinden viskar ditt namn*: "George är en bitter, medelålders man som gett upp hoppet om den stora kärleken. När han möter Sonja blir han tvungen att omvärdera sin syn på livet, då den starka kärleken inte ger honom något val. Men Sonja bär på mörka minne som sakta tar över deras tillvaro... Med förunderlig äkthet skildrar Torgny Wennberg en mans undergång efter en avslutad kärlekshistoria. Ur de starka porträtten av George och Sonja växer en gripande berättelse om den svåra konsten att vara människa." (s. 261) Också här fungerar romanbeskrivningen åskådliggörande och fördjupande för Torgnys personporträtt. Som läsare förstår vi att Torgny säkerligen är en habil romanförfattare, men inte heller mycket mer än så.

Kristoffer ger Jesper rådet att fundera ut ett alternativt sätt att lansera sin roman, och sedan försvinner Jesper ur *Skuggas* handling. Kristoffer försöker nå honom ett par gånger, vilket framkommer i förbifarten och inte är något som betonas, men utan resultat. Men i slutet av *Skugga*, när huvudhistorien är berättad och mordhistorien uppnystad återkommer Jesper via en video på internet som Kristoffer fått sig tillskickad. Jesper lanserar där sin bok genom att berätta vem han är och vad hans bok heter, och tar sedan livet av sig i videon. Jesper förklarar att detta är hans sätt att göra sig hörd: ”Så hur ska jag få dig att lägga märke till just min [roman]? Det finns bara ett sätt. Genom att få media att skriva om den så mycket som möjligt.” (s. 327) Gång på gång förklarar Jesper att det är pengarna som styr i samhället: ”Varje gång du öppnar din plånbok och köper något så säger du hej och okej till det du köper och till den som ska bli rik på dina pengar.” (s. 327). Att alla går att köpa fungerar som sensmoralen till videons tittare: ”Jag har köpt honom [han som håller i filmkameran] för femhundra spänn för att han ska lägga ut den här filmen på Internet. Alla går att köpa, en del är lite dyrare, andra billigare. Har du själv funderat över vad just du har för pris?” (s. 326) Jesper, liksom Kristoffer, beskyller till stor del media på att en kultur där allt måste vara spektakulärt, kändistätt och tv-mässigt etablerats:

Jag är ingen styckmördare, inte pedofil, jag har aldrig våldtagit nån åldring, aldrig torterat några barn, jag har aldrig knullat i tv, har inte varit med i nån dokusåpa, jag har inte silikonbröst, har aldrig deltagit i nån gruppvåldtäkt, har aldrig orsakat nån nakenchock. Jag knarkar inte ens. Jag är en helt vanlig snubbe, ja okej, om än ovanligt ful då, men ändå. Hur i hela helvetet ska jag då kunna bli tillräckligt intressant i dina ögon för att media ska välja att skriva om min bok? Jag funderade lite, och sen kom jag på det. Nämligen genom att lägga ut den här filmen på Internet. Jag vet redan nu att den här hemsidan kommer att slå rekord i antal besökare och min roman kommer att nämnas på varenda löpsedel över hela Sverige för du älskar sånt här. Just du, som tittar nu, har gjort så att det här är bästa sättet för mig att göra min bok känd. Just du, som har nåtts av ryktet och som vet vad som kommer att hända och ändå väljer att besöka den här hemsidan och titta på den här skiten. (s. 327 f.)

Videon är Jespers sätt att manifesteras detta samhälles yttersta konsekvens, vad det får människor till att göra. Den här övertydliga kritiken mot vårt kommersialiserade och mediedrivna konsumtionssamhälle Alvtegen låter Jesper och Kristoffer föra fram är intressant. Även om vi inte ska likställa Alvtegens position med Jespers och Kristoffers, verkar *Skugga* ha ett budskap till sina läsare: fokuseringen på berömmelse och yta har blivit problematisk. Ett talande exempel är boutredarens tankar apropå Axels böcker hon finner i lägenheten: ”Och bokomslagen gav ingen ledtråd. De hade tryckts före personkultens era då författarnas ord fortfarande var mer intressanta än deras ansikten.” (s. 15 f.) Boutredaren fungerar i *Skugga* som en neutralitetsmarkör då hon inte är involverad i några intriger och har inga personliga kopplingar till de övriga gestalterna. Och det neutrala konstaterar att vi lever i personkultens era, vilket gör att det etableras som en sanning i *Skugga*.

Alvtegens kritik framstår måhända som banal, och det kan tyckas att hon slår in öppna dörrar. Men betänker vi hennes position i litteratursamhället är kritiken notabel. Liksom i fallet med författarmyten går hon här på tvärs med sin egen tillskrivna position. Att Alvtegen låter Jesper och Kristoffer kritisera den tid där författarens ord är mindre viktiga än deras ansikte, kan läsas i relation till att Liza Marklund har sig själv som omslagsbild på alla sina böckers framsidor.¹⁸² Och när Alvtegen gestaltar varumärkesbyggandets yttersta konsekvenser i och med Jespers självmord, kan det relateras till Camilla Läckbergs stolta uppvisande av sig själv som varumärke, och hur hon låter sin bakgrund som ekonom präglade sina boklanseringar.¹⁸³ Alvtegens obekväma förhållande till deckargenren impliceras genom detta i hennes litterära text.

182 Algulin & Olsson (2009), s. 490 f.

183 Vilket är en hållning Läckberg frekvent för fram, och som vållat massiv kritik. I en intervju från 2007 framkommer t.ex. att hon ”verkar njuta mer av sakerna runt författarskapet än av själva skrivandet”, att hon ”gillar att få resa och marknadsföra böckerna”, att hennes ”tips till dem som vill slå igenom som författare är att synas, synas, synas”, att ”hon har lovat sig själv att inte tacka nej till en

Att den så övertydligt kommersialismkritiska *Skugga* lanseras som deckare, mitt i det 2000-tal där deckarens kommersiella skadeverkningar på den övriga skönlitteraturen debatteras som flitigast, måste ändå betraktas som anmärkningsvärt. Som läsare lämnas man oviss huruvida Alvtegen ironiserar över sin egen position på det litterära fältet, ironiserar över den kommersiella deckarens påstådda faror för skönlitteraturen, eller helt enkelt inte anser sig tillhöra deckargenren överhuvudtaget (lanseringen till trots). Klart är i alla fall att det tydliga avståndstagandet från deckargenren som lanseringen av *En sannolik historia* markerar, går att skönjas redan i *Skuggas* tematik. Återigen ter sig litteratursamhället i *Skugga* tätt sammanlänkat med Alvtegen i litteratursamhället.

enda intervju”, att ”hennes bokförlag har anlitat en reklambyrå för mer offensiv lansering”, och slutligen konstaterar hon att ”[e]n bra bok säljer inte sig själv”.
Se: Bilén (2007).

Sammanfattande slutsatser

I min analys har jag visat hur Nobelpriset och det högkulturella gestaltas i Karin Alvtogens spänningsroman *Skugga*, samt hur detta kan förstås i relation till det svenska litteratursamhället och den hierarkiska dikotomin högt/lågt. Min utgångspunkt var den postmoderna diskurs där denna hierarki sägs befinna sig i upplösning, och där högt och lågt numera blandas och kullkastas. I de omfattande kulturdebatterna om det problematiska i deckargenrens utbredning framkom dock att de traditionella smaksociologiska positioneringarna ifråga om populärlitteraturen i stort sett tycks vara intakta. I enlighet med Bourdieu förkastas fortfarande den litteratur som säljer, åtminstone används frekvent det ekonomiska argumentet för att undergräva författares status. Detta är särskilt tydligt i kritikernas förhållande till deckargenren, och gång efter annan lyfts ståndpunkten att man är trött på det svenska deckarundret, och att deckarna tränger undan den ”riktiga” skönlitteraturen. Deckaren och romanen sätts här ständigt i ett motsatsförhållande, och förstås stundtals som varandes väsensskilda ting.

Alvtogens plats i detta litteratursamhälle är komplex. När hon debuterade 1998 skrevs hon genast in i den våg av kvinnliga deckarförfattare som slog igenom just då, och där har hon sedan blivit kvar, trots att hon allt mindre verkar passa in i deckarmallen. Hon framställs i intervjuer och recensioner som skrivandes någonting mer än vanliga deckare och som avvikande gentemot de övriga i genren. Hon ger också uttryck för ett i förhållande till genren markant annorlunda förhållningssätt till sitt författarskap, och tar avstånd från att de ekonomiska aspekterna av författandet skulle vara intressanta. Detta till trots har hennes genremässiga grundplacering aldrig

på allvar ifrågasatts, vilket i hög grad beror på att lanseringen av hennes böcker närmast övertydligt använt sig av deckargenrens alla paratextuella attribut. Förväntningshorisonten har således konstant varit att Alvtegens böcker ska vara deckare, vilket gjort att de lästs, recenserats och katalogiserats som deckare, och att de i det svenska litteratursamhället följaktligen existerar som deckare (i bemärkelsen förstås som, läses som, blir till).

Ett år efter publiceringen av *Skugga*, byter Alvtegen förlag till det kvalitetslitteraturprofilerade Brombergs.¹⁸⁴ I och med detta offentliggörs också att hon ska sluta skriva deckare till förmån för romaner, och att Alvtegens första bok att lanseras som just en roman ska ges ut i augusti 2010. I en samtid där debatten om deckare kontra romaner stundtals varit hätsk, är Alvtegens positionsbyte spännande i förhållande till högt och lågt, och hon befinner sig i nuläget med en fot i varje läger.

Alvtegens position på fältet spelar en väsentlig roll i vår förståelse av *Skugga*. Berättelsen bärs fram av det litterära, av författare och författande, och de olika skrivande karaktärerna åskådliggör en rad intressanta förhållanden på det litterära fältet. Samtliga huvudkaraktärer är skrivande personer, eller personer intimt förknippade med den litterära världen, och samtliga karaktärer härrörs till den höglitterära delen av fältet. Mest explicit uttrycks detta genom Axel Ragnerfeldt – Nobelpristagare, akademiledamot och kulturell nationalikon. Alvtegen användning av Nobelpristematiken fyller tre funktioner, där de två första leder fram till det tredje.

Först och främst fungerar Nobelpriset som en omiskännlig höglitterär symbol som alla hennes läsare förstår vad den innebär. Priset blir den slutgiltiga höglitterära markören, och i kraft av sin egen mystik och mytbildning är Nobelpriset som upplagt för att fånga läsarens intresse. Priset fungerar närmast allegoriskt och med referenser till medaljens baksida låter oss Alvtegen förstå att det även i de finaste salongerna begås hemskheter. Priset appellerar här till sin höglitterära symbolstatus, men

184 Ett förlag förövrigt mest känt för att ha lanserat flera Nobelpristagare för en svensk publik: Isaac Bashevis Singer, Czesław Miłosz, Octavio Paz och J.M. Coetzee.

till skillnad från den äldre pusseldeckargenren som frekvent införlivade högkulturella markörer för att höja sin egen status och närma sig det höglitterära, är det hos Alvtegen snarare den populärlitterära aspekten av det höglitterära priset som står i fokus. Nobelpriset betydelse har vidgats såtillvida att det numera blivit populärkulturellt allmängods, vilket gör att *Skugga* egentligen inte handlar om det högkulturella Nobelpriset, utan om det högkulturella *Nobelpriset* som populärkulturell fiktion.

Det här öppnar också för den andra funktionen Alvtegen låter Nobelpriset fylla i sin intrig, nämligen som ett ifrågasättande av det höglitterära. Genom att Axel beskrivs som oerhört pretentiös och i kontakt med överjordiska element i förhållande till sitt författarskap, framstår han som löjlig då vi förstår att han stulit den roman som kom att ge honom priset. Vi får också veta att Axel själv ser ned på deckargenren, vilket positionerar honom som i konflikt med läsaren. Också sonen Jan-Eriks obönhörliga hyllande av sin far bidrar till denna konflikt, då både han och läsaren genomskådar Axel. Här fungerar det höglitterära priset som en intertextuell transformation av det höga till det låga. I kontrast till en postmodern tradition där det höglitterära sägs utnyttja det populärlitterära (och särskilt då deckargenren) för sina egna syften, gör Alvtegen här det omvända: hon nyttjar det höglitterära för sina populärlitterära syften.

Men kontentan av den höglitterära tematiken i *Skugga* blir trots allt inte att Nobelpriset förstås som någonting negativt för den populärlitterära läsaren. Istället är det att Axel bluffar till sig priset som vi förväntas ta avstånd ifrån, och han konstrueras för läsaren som en falsk Nobelpristagare. Detta gör att priset i sig snarare uppvärderas och att dess betydelse för litteratursamhället vid berättelsens slut fortfarande är befäst. Det sistnämnda kan förstås som Nobelprisets tredje funktion i *Skugga*. Magin och mystiken bevaras intakt då Axel i slutändan inte framstår som en Nobelpristagare överhuvudtaget, ty en riktig Nobelpristagare skulle aldrig stjåla en roman (eller medverka vid ett dråp).

Alvtegen ifrågasätter således aldrig på allvar den högkulturella värld hon skildrar. Däremot går hon till angrepp mot den populärlitterära

delen av fältet, vilken hon själv är en del av. Hon använder sig av och uppvärderar fältets kulturella kapital (bland annat genom att beskriva skrivandet som enbart positivt, som ett kall och som en räddning för sina litteratörer), och avvisar starkt alla ekonomiska aspekter av kulturen. Kritiken mot kommersialismen återkommer gång på gång, och att vi ”lever i personkultens era” gör att en av hennes författare bokstavligen talat tar livet av sig. Hennes strävan att själv etablera sig utanför den populärlitterära deckargenren framträder här i hennes litterära text, vilket gör att text och kontext beblandas. Genom mer eller mindre direkta pikar mot den kvinnliga deckarvåg hon blivit inskriven i, förstår vi att Alvtegen tar avstånd från densamma – en genrevandring som i och med lanseringen av romanen *En sannolik historia* markerar hennes definitiva brott med deckargenren. *Skugga* kan med utgångspunkt i detta läsas som ett vurmande för en svunnen tid, där texten själv som stod i fokus för författandet, och där kommersialiseringen av kulturen med påföljande varumärkeshysteri och personfixering inte var lika stark som idag.

Där pusseldeckaren använde det höglitterära för att närma sig densamma, och där den socialrealistiska deckaren à la Sjöwall/Wahlöö och Mankell från vänsterhåll idkade samhällskritik, utgör Alvtogens *Skugga* en kombination: Hon kritiserar samhället just genom att närma sig det höglitterära. Det här väcker spännande frågor i relation till den postmoderna diskurs som omfattar det svenska litteratursamhället av idag. Som Sven-Olof Wallenstein konstaterar finns det en tydlig motvilja gentemot de postmoderna tendenserna i vår samtid, och termen har de sista åren upplevt en märkvärdig comeback, men nu:

[...] mer eller mindre som en pejorativ beteckning på allt som antas vara fel med samtiden: en normupplösande kulturel relativism, misstro och överdriven skepticism mot objektiv kunskap [...] och den framstår på nytt som en nebulös enhet som det gäller att bekämpa i namn av eviga värden, traditionen, humanismen, kulturen, människan etc.¹⁸⁵

185 Wallenstein (2009), s. 8.

På samma sätt som kultursidornas kritiker är trötta på deckarens utbredning (och tenderar att åberopa att en utbredd kulturell relativism är dess orsak), gestaltar Alvtegen i *Skugga* ett avståndstagande mot det fenomen hon själv är en del av, men som hon försöker lämna. I en samtid där det postmoderna (här i bemärkelsen uppluckringen av distinktionen högt/lågt) sägs vara kutym, vänds blicken istället mot högkulturen. Och här spelar Nobelpriset och Svenska Akademien en tydlig roll i samtiden, då dess symbolvärde i det populärkulturella medvetandet har börjat förändras. Från att ha setts som i första hand högkulturellt snobberi har Akademien på senare år snarast börjat bli populär. Som *Sydsvenska Dagbladets* dåvarande kulturchef konstaterade var 2006 ”året då högkulturen åter blev inne” och då ”Horace Engdahl förvandlades till subkulturell guru och akademiledamöterna till kändisar”.¹⁸⁶

Intressant nog åberopar Svenska Akademien ett svunnet folkbildningsideal, då de 2006 anordnade ett seminarium med namnet *Högkultur som subkultur?* I sitt inledande anförande konstaterar den dåvarande ständige sekreteraren Horace Engdahl att en flera hundra år gammal ordning, där de högre kulturvärdena setts som självklart bättre än ”den breda publikens enklare glädjestunder”, nu är satt på undantag. Hela folkbildningstanken var, menar Engdahl, att tillgängliggöra dessa högre kulturvärden till alla människor så ”att de frivilligt skulle avstå från skräplitteratur, hötorgskonst och schlagermusik”.¹⁸⁷ Engdahl utmålar här sig själv som den siste folkbildaren i en postmodern tid, där övriga kulturinstanser gett upp för

186 Daniel Sandström (2006), ”Högkultur blev hipp subkultur: Horace Engdahl blev guru och de övriga ledamöterna i Akademien blev rikskändisar”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2006-12-31.

187 Horace Engdahl (2006), ”Högkultur som subkultur?”, i: *Högkultur som subkultur?*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 9. Denna hållning av Svenska Akademien är inte unik för detta seminarium. Ett liknande resonemang fördes av dåvarande ständige sekreteraren Sture Allén vid ett symposium 1991, se: *The situation of high quality literature: Papers presented at the Swedish Academy Nobel jubilee symposium, Stockholm, December 5–8 1991* (1991), (red.) Sture Allén, Stockholm: Almqvist & Wiksell.

skräplitteratur och schlagermusik. Detta vurmande för det höglitterära ligger i tiden, och är en viktig del i vår förståelse för hur Nobelpriset och Svenska Akademien idag används i populärkulturen.

När Dolph Lundgren i sitt mellanspel i Melodifestivalen 2010 är på jakt efter ”hotet mot melodifestivalen”, identifierar han i ett avsnitt Svenska Akademien som detta hot. De beskrivs som ”ett hemligt brödraskap” vilka vill ”infiltrera sig in i våra hem och få oss att läsa böcker istället för att kolla på TV”.¹⁸⁸ Men hotet visar sig vara tomt, och episoden slutar med att figuren Horace Engdahl förklarar att han minsann älskar schlager och förtjust diggar med i musiken. Det högkulturella har här skiftat form från något fientligt och skräckinjagande, till en gullig farbror från förr. Och kanske skulle detta kunna tolkas som det slutgiltiga beviset på att den tid vi lever i är i allra högsta grad postmodern. Det högkulturella är inte längre ett hot mot populärkulturen: det högkulturella har blivit populärkultur. Nobelpriset i litteratur såsom det används i Karin Alvtogens *Skugga* synliggör detta med all önskvärd tydlighet, då prisets högkulturella status och populärkulturella förståelse där fusionerats, blivit omöjliga att skilja åt.

Därmed inte sagt att distinktionen högt/lågt skulle vara stadd i upplösning. Tvärtom vill jag mena – och som jag i denna uppsats tycker mig ha visat – är hierarkin och uppdelningen i högt/lågt, kvalitativt/populärt, fint/fult, i allra högsta grad närvarande än idag. Det kommer den nog att fortsätta vara. Men det postmoderna får i en bemärkelse sägas vara en realitet, vilket synliggörs genom alla de intertextuella transformationer som vandrar både upp och ned i den hierarkiska kulturvärlden: Populärkulturen använder sig av det högkulturella i samma omfattning som högkulturen använder sig av det populärkulturella.

188 *Melodifestivalen 2010: Deltävling 2* (2010), Stockholm: Sveriges television. Visades ursprungligen: 2010-02-20, kl. 20.00-21.00, SVT1. Klipp tillgängligt via URL: <http://www.youtube.com/watch?v=inBPSx13Tbc> [2010-03-27]

Käll- och litteraturförteckning

Tryckt material

- Adorno, Theodor W. (1991), *The culture industry: Selected essays on mass culture*, London: Routledge.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1979), *Dialectics of enlightenment*, London: Verso.
- Algulin, Ingemar & Olsson, Annika (2009), "Svenska deckare och kriminalromaner – en framgångssaga", i: *Litteraturens historia i Sverige*, red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 487–492.
- Alvtegen, Karin (2007), *Skugga*, Stockholm: Natur & Kultur.
- Arping, Åsa & Williams, Anna (2009), "Litteraturens förvandlingskonster", i: *Litteraturens historia i Sverige*, red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 602 f.
- Axmacher, Susanne et al. (2009), "Manifest för ett nytt litterärt decennium", *Dagens Nyheter*, 2009-08-22.
- Bennich-Björkman, Bo (1979), *Forskning om detektivromanen 1907–77: En kritisk granskning av viktigare insatser i England, USA, Frankrike och Tyskland*, Bromma: Jury.
- Berg, Aase (2007), "Psykopaterna: Kriminalromanens dominans på bokmarknaden skapar empatiunderskott", *Expressen*, 2007-02-28.
- Berglind, Johanna (2010), *Nobel och August på biblioteket: Bibliotekariers attityder och förhållningssätt gentemot litterära priser*, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2010:3.

- Bergman, Joakim [pseud.] (1968), *Nobelpris till mördaren?*, Stockholm: Norstedts.
- Bilén, Anna (2007), "Camilla Läckberg: Författar och värnar sitt varumärke", *Göteborgs-Posten*, 2007-07-22.
- Bjurström, Erling (1997), *Högt & lågt: Smak och stil i ungdomskulturen*, diss. Stockholms universitet, Umeå: Boréa.
- Bok & Bibliotek 2010: Seminarieprogrammet: 23-26 september, Svenska Mässan, Göteborg* (2010), (red.) Johan Kollén & Annica Starfalk, Göteborg: Bok & Bibliotek i Norden.
- Bourdieu, Pierre (1992a), "Några egenskaper hos fälten", i: *Texter om de intellektuella*, red. Donald Broady, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 39-52.
- (1992b), "Det intellektuella fältet – en värld för sig", i: *Texter om de intellektuella*, red. Donald Broady, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 143-162.
- (1993a), "Produktionen av tro", i: *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 153-244.
- (1993b), "Distinktionen", i: *Kultursociologiska texter*, (red.) Donald Broady & Mikael Palme. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 297-310.
- (1997), "Men vem har skapat skaparna?", i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 133-144.
- (2000), *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Brinck, Mia & Sundqvist, Torbjörn (2006), *Roman om ett samhälle: Samhällsskildringen i Sjöwall/Wahlöös Roman om ett brott i förhållande till vänsterdiskursen i Sverige 1965-1975*, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2006:14.
- Broady, Donald (1998), "Inledning", i: *Kulturens fält*, (red.) Donald Broady, Göteborg: Daidalos, s. 11-26.

- Clausson, Malin (2010), "Det mörka är över nu", *Göteborgs-Posten*, 2010-07-03.
- Collins, Jim (1989), *Uncommon cultures: Popular culture and post-modernism*, New York: Routledge.
- Dahlqvist, Anna (2010), "Deckardrottningarnas dubbla agenda", *Genus: Aktuellt magasin från Nationella sekretariatet för genusforskning*, vol. 11, nr. 1, s. 24 f.
- Eklund, Stefan (2010), "Deckardam", *Svenska Dagbladet*, 2010-06-19.
- Elensky, Torbjörn et al. (2009), "Manifest för en olovlig litteratur", *Dagens Nyheter*, 2009-08-26.
- Engdahl, Horace (2006), "Högkultur som subkultur?", i: *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 9-16.
- English, James F. (2005), *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Eriksson, Kjell (2009), *Öppen grav*, Stockholm: Ordfront.
- Escarpit, Robert (1970), *Litteratursociologi*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Espmark, Kjell (2001), *Litteraturpriset: Hundra år med Nobels uppdrag*, Stockholm: Norstedts.
- Feldman, Burton (2000), *The Nobel Prize: A history of genius*, New York: Arcade Publishing.
- Feminism in women's detective fiction* (1995), (red.) Glenwood Irons, Toronto: University of Toronto Press.
- Fiske, John (1989), *Understanding popular culture*, Boston: Unwin Hyman.
- Fornäs, Johan (2006), "Klyftan och broarna mellan högt och lågt", i: *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 31-43.

- Frid, Nina & Koldenius, Anna (2009), "Manifest för framtida läsoplevelser", *Dagens Nyheter*, 2009-09-05.
- Ganetz, Hillevi (2000), "Fina och fula änglar? Om den osynliggjorda relationen mellan populär- och finkultur", i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Eslöv: Symposion, s. 23-35.
- Gelder, Ken (2004), *Popular fiction: The logistics and practices of a literary field*, London: Routledge.
- Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the second degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- George, Elizabeth (2005), *Skriv på! En romanförfattares syn på skönlitteratur och författarskap*, Stockholm: Prisma.
- Hedman, Dag (1985), *Eleganta eskapader: Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*, diss. Uppsala universitet, Örkelljunga: Sättern.
- Hertel, Hans (1997), "Boken i mediasymbiosens tid", i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 202-222.
- Högman, Lennart (2007), "Skugga av Karin Alvtegen", *DAST Magazine*. vol. 40, nr. 4.
- Högström, Jesper (2007), "Epik i kistan: Den svenska samtidsromanen förfaller i tonlös modernistisk efterklang", *Expressen*, 2007-05-21.
- Jameson, Fredric (1986), "Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik", i: *Postmoderna tider?*, (red.) Mikael Löfgren & Anders Molander, Stockholm: Norstedts, s. 260-325.
- Johansson, Eva (2007), "Besvikelsen föder hat och hämnd", *Västerviks-Tidningen*, 2007-09-24.
- Jordebo, Lena (2009), "Vad gör du i New York? Tre frågor till författaren Karin Alvtegen", *Dagens Nyheter*, 2009-05-02.
- Kronqvist, Dan (2007), "Äran har ett högt pris", *Hufvudstadsbladet*, 2007-10-28.
- Källstrand, Gustav (kommande), *Medaljens framsida: Nobelpriset i den svenska offentligheten 1897-1911*, diss. Linköpings universitet.

- Kärrholm, Sara (2005), *Konsten att lägga pussel: Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, diss. Lunds universitet, Stockholm/Stehag: Symposion.
- (2009), ”Den misslyckade deckarförfattaren: Genreförväntningarnas betydelse för värderingen av Inga Thelanders författarskap”, i: *Litteraturens värden*, (red.) Anders Mortensen, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 235–247.
- Laermans, Rudi (1992), ”The relative rightness of Pierre Bourdieu: Some sociological comments on the legitimacy of postmodern art, literature and culture”, *Cultural Studies*, vol. 6, nr. 2, s. 248–260.
- Lindung, Yngve (1977), ”Inledning”, i: *Kiosklitteraturen: 6 analyser*, (red.) Yngve Lindung, Stockholm: Tiden, s. 7–45.
- Lundin, Bo (1971), *Salongsbödlarna och andra betraktelser på temat värderingar i populärlitteraturen*, Staffanstorp: Cavefors.
- (1993), Århundredets svenska deckare, Bromma: Jury.
- (1995), ”Populärlitteraturen – finns den?”, i: *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*, (red.) Dag Hedman, Lund: Studentlitteratur, s. 17–34.
- (2007), ”Synd på väldigt rara ärtor”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2007-10-01.
- Lundin, Bo, Matz, Kerstin & Trenter, Ulla (2000), *Kvinnor & deckare: Poloniprisjuryn presenterar gamla och nya deckare av, om och för kvinnor*, Bromma: Jury.
- Lundqvist, Åke (1977), *Masslitteraturen: Förströelse – förförelse – fara?*, Stockholm: Bonnier.
- Löfgren, Mikael & Molander, Anders (1986), ”Inledning”, i: *Postmoderna tider?*, (red.) Mikael Löfgren & Anders Molander, Stockholm: Norstedts, s. 9–49.
- Marklund, Liza (2006), *Nobels testamente*, Stockholm: Piratförlaget.
- Mehrstam, Christian (2010), ”Fallet med den muterade science fictiondeckaren: Om populärkulturens litteraritet och didaktiska potential”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 39, nr. 1, s. 35–50.

- Melin, Lars (2009), "Peter! Så här får du till årets motivering!", *Språktidningen: Tidningen som bevakar och bejakar språket*, vol. 3, nr. 4, s. 14-17.
- Munkhammar, Birgit (1999), "Stressad storstadsmorsa löser fallet: Birgit Munkhammar om en rapp debutant och konsten att skriva kvinnliga deckare", *Dagens Nyheter*. 1999-01-04.
- Munt, Sally R. (1994), *Murder by the book? Feminism and the crime novel*, London: Routledge.
- Människor, miljöer och kreativitet: Nobelpriset 100 år* (2001), (red.) Ulf Larsson, Stockholm: Atlantis.
- Määttä, Jerry (2006), *Raketssommar: Science fiction i Sverige 1950-1968*, diss. Uppsala universitet, Lund: Ellerströms.
- (2007), "Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt", i: *Nya perspektiv på litteratursociologin: Till Johan Svedjedal på 50-årsdagen 29 juni 2006*, i: (red.) Eva Heggestad & Anna Williams, Uppsala: Uppsala universitet/Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen (Litteratur och samhälle, vol. 37, nr. 2), s. 43-46.
- Neij, Maria (2007), "Ingen skugga över Alvtegen", *Östgöta Correspondenten*, 2007-09-28.
- Nesting, Andrew (2008), *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*, Seattle: University of Washington Press.
- The Nobel century: A chronicle of genius* (1991), (red.) Stig Ramel & Asa Briggs, London: Chapman
- Norin, Elisabet (2007), "Inte skuggan av nervdallring", *Kristianstadsbladet*, 2007-09-27.
- Olsson, Annika (2009), "Svenska Akademien och Nobelpriset", i: *Litteraturens historia i Sverige*, (red.) Bernt Olsson & Ingemar Algulin, 5. [rev.] uppl., Stockholm: Norstedts, s. 105.
- Persson, Magnus (2000), "Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg", i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 53-65.

- (2002), *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, diss. Lunds universitet, Eslöv: Symposion.
- (2005), "Kamp med inre demoner", *Svenska Dagbladet*, 2005-10-13.
- (2007), "Lyhörd skildring av priset för odödlighet", *Svenska Dagbladet*, 2007-10-24.
- Persson, Sofie (2007), "Grälet om Läckberg", *Expressen*, 2007-08-03.
- Peterson, Marie (2009), "Hålla huvudet kallt: Karin Alvtegen (1965-)", i: *Tretton svenska deckardamer: Författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 31-46.
- Plain, Gill (2001), *Twentieth-century crime fiction: Gender, sexuality and the body*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Populärfiktio n i Sverige 1830-1970: Medier, produktion, spridning, struktur och funktioner: Presentation av ett forskningsprojekt (1977)*, Uppsala: Uppsala universitet, Avdelningen för litteratursociologi.
- Publishers Weekly (2009), "Selling abroad: Swedish thrillers, Nobel winners", *Publishers Weekly*, vol. 256, nr. 47, s. 10.
- Raattamaa, Lars Mikael (2007), "Tjatet har bara börjat", *Aftonbladet*, 2007-06-14.
- Rainer, Lena (2005), "Hon skrev sig ut ur mörkret", *Sydsvenska Dagbladet*, 2005-06-08.
- Ramnefalk, Marie Louise (2003), "Alvtegen skickar med monteringsnyckeln", *Svenska Dagbladet*, 2003-11-12.
- Ritzén, Jessica (2005), "Vardagen är toppen: Därför regerar deckarkvinnorna", *Aftonbladet*, 2005-10-01.
- Rydberg, Carina (2009), "Carina Rydberg om Lars Kepler: Greppet funkade, till min stora lycka", *Dagens Nyheter*, 2009-08-17.
- Sandström, Daniel (2007), "Vem har tid för samtiden?", *Sydsvenska Dagbladet*, 2007-02-03.
- (2006), "Högkultur blev hipp subkultur: Horace Engdahl blev guru och de övriga ledamöterna i Akademien blev rikskändisar", *Sydsvenska Dagbladet*, 2006-12-31.

Schmidt, Lars (2010), "Segertåget fortsätter", *Svensk bokhandel*, vol. 58, nr. 8.

The situation of high quality literature: Papers presented at the Swedish Academy Nobel jubilee symposium, Stockholm, December 5–8 1991 (1991), (red.) Sture Allén, Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Sjölin, Daniel (2007), "För lite lek i litteraturen", *Dagens Nyheter*, 2007-05-30.

Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster (2010), (red.) Gunhild Agger & Anne Marit Waade, Göteborg: Göteborgs universitet, Nordicom.

Smith, Marie (1992), "Introduction", i: *Nobel crimes*, (red.) Marie Smith, New York: Carroll & Graf Publ., s. v–viii.

Steiner, Ann (2009), *Litteraturen i mediasamhället*, Lund: Studentlitteratur.

Svedjedal, Johan (1997), "Det litteratursociologiska perspektivet: Om en forskningstradition och dess grundantaganden", i: *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, (red.) Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund: Studentlitteratur, s. 68–88.

– (2000), "Bortom bokkedjan: Bokmarknadens funktioner – en ny modell och några exempel", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 29, nr. 3–4, s. 3–18.

– (2006), "Vilhelms besvär: Om författarna och marknaden bortom marknaden", i: *Högekultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, (red.) Horace Engdahl, Stockholm: Svenska Akademien, s. 80–87.

– (2009), "Kritiska tankar: Om litteraturkritiken", i: *Litteraturens offentligheter*, (red.) Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson, Lund: Studentlitteratur, s. 157–176.

Svensson, Per (2007), "Hellre en vals", *Expressen*, 2007-01-28.

Söderling, Fredrik (2010), "Skicka Mankell vart du vill", *Dagens Nyheter*, 2010-07-08.

- Tani, Stefano (1984), *The doomed detective: The contribution of the detective novel to postmodern american and italian fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Todd, Richard (1996), *Consuming fictions: The Booker Prize and fiction in Britain today*, London: Bloomsbury.
- Todorov, Tzvetan (1995), "Kriminalromanens typologi", i: *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*, (red.) Dag Hedman, Lund: Studentlitteratur, s.183-192.
- Ullberg, Sara (2007), "Författare oroas av romanens kris", *Dagens Nyheter*, 2007-07-29.
- Ullgren, Malin (2007a), "Vakta inte på romanen: Släpp loss det smarta lättsinnet", *Dagens Nyheter*, 2007-06-02.
- (2007b), "Deckarstriden: Fejden handlar knappast om snille och smak", *Dagens Nyheter*, 2007-08-10.
- Urger, Sara (2008), "*Det var väl ändå litteratur det hela skulle handla om?*": *En idéanalys av värderingar kring Augustpriset i svensk dagspress*, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS), magisteruppsats 2008:62.
- Wallenstein, Sven-Olof (2009), "Inledning: Vad var det postmoderna?", i: *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, (red.) Sven-Olof Wallenstein, Stockholm: Excerpt, s. 7-22.
- Wendelius, Lars (1999), *Rationalitet och kaos: Nedslag i svensk kriminalfiktio efter 1965*, Hedemora: Gidlunds.
- Werkelid, Carl Otto (2007), "Skuggiga sidor", *Svenska Dagbladet*, 2007-06-24.
- Winkler, Lasse (2006), "Författarnätverk: Sex damer med sinne för blod", *Svensk bokhandel*, vol. 54, nr. 15, s. 12-16.
- (2008), "Karin Alvtegen byter förlag", *Svensk bokhandel*, vol. 56, nr. 18.
- Wopenka, Johan (1991), *Stora mordboken – en guide till 150 års pusseldeckare och mysterier, 1841-1990*, Göteborg: BJW.

- (2009), "Kvinnlig deckarhistoria: Från 1800-talets mitt till 1900-talets slut", i: *Tretton svenska deckardamer: Författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 7-30.
- Wreede, Leena (2010), "Nu skriver hon bara om relationer", *Dagens Nyheter*, 2010-06-07.
- Öhman, Anders (2000), "Populärlitteraturen och kanoniseringens problematik", i: *Populära fiktioner*, (red.) Kjell Jonsson & Anders Öhman, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 11-22.
- (2002), *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*, Lund: Studentlitteratur.

Övriga källor

- Avdelningen för litteratursociologi (2010), "Det särskilda uppdraget: Nobelpriset och den litterära kulturen", *Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet*, [Online] <http://www.littvet.uu.se/lsoc/nobelpriset/index.htm> [2010-05-01].
- Björkäng, Jessica (2007), "'Skugga' – Karin Alvtegen", *Bokhora.se* [Online] <http://www.bokhora.se/blog/recension/2007/09/skugga-karin-alvtegen/> [2010-04-13].
- Blodgruppen* (2006), [TV-program] Stockholm: Sveriges television, Visades ursprungligen: 2006-09-22, kl. 20.00-21.00, SVT2.
- "Bokklubb om nobelpristagaren Herta Müller" (2009), *Efter tio* [TV-program], Stockholm: TV4, visades ursprungligen: 2009-11-25, kl. 10.00-11.00, TV4. Klipp tillgängligt via URL: http://www.tv4play.se/aktualitet/efter_tio?videoId=1.1356267 [2010-03-27].
- "En sannolik historia / Karin Alvtegen" (2010), *Brombergs Bokförlag AB* [online]. <http://www.brombergs.se/1100/1100.asp?id=3846> [2010-07-09]
- Goncourtpriset (2010), *Nationalencyklopedin* [Online], <http://www.ne.se/goncourtpriset> [2010-05-30].
- Karin Alvtegen* (2010) [Online], <http://www.karinalvtegen.com> [2010-07-07].

- Melodifestivalen 2010: Deltävling 2* (2010) [TV-program], Stockholm: Sveriges television, visades ursprungligen: 2010-02-20, kl. 20.00–21.00, SVT1. Klipp tillgängligt via URL: <http://www.youtube.com/watch?v=inBPSx13Tbc> [2010-03-27].
- Miller, Randall (2007), *Nobel son* [Spelfilm], regi: Randall Miller, manus: Jody Savin & Randall Miller, USA.
- Nobel Foundation, The (2010), "The Nobel Prize amount", *Nobelprize.org* [Online], http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/amount.html [2010-04-01].
- Sigurdsson, Stina (2007), "Oförutsägbart bekant", *Dagensbok.com* [Online], <http://dagensbok.com/2007/12/04/karin- Alvtegen-skugga/> [2010-04-13].
- Svenska Deckarakademin* (2010), [Online], <http://www.deckarakademin.se> [2010-03-27].

NOBEL MUSEUM OCCASIONAL PAPERS är en skriftserie för forskning som bedrivs vid eller har anknytning till Nobelmuseet i Stockholm.

NOBEL MUSEUM OCCASIONAL PAPERS presents research from or related to the Nobel Museum in Stockholm, Sweden.

1. Margrit Wettstein, *Escape to life. Nelly Sachs' alienation and exile in 20th century Sweden* (2005).
2. Peter Zander, *"Til allmän bequämlighet". Om Stockholms börshus plats i det offentliga rummet under tre århundraden* (2005).
3. Gustav Källstrand, *Forskning och vetenskap. Aspekter på naturvetenskapen i offentligheten i samband med Nobelprisen i fysik och kemi 1903* (2007).
4. Eva Åhren (red.), *Medicinshistoria idag. Perspektiv på det samtida svenska forskningsfältet* (2007).
5. Göran Nilzén, *Familjen Nobel. En svensk industridynasti. Översikt över arkivalier i Stockholm, Uppsala och Lund* (2007).
6. Gustav Källstrand, *En plats som orakel. Kring Nobelpristagaren Svante Arrhenius död och begravning* (2009).
7. Aron Ambrosiani, *Rektor Lennmalms förslag. Om 1918–1921 års diskussioner kring ett Nobelinstitut i rasbiologi vid Karolinska institutet* (2009).
8. Gustav Bohlin, *Svenska förhållanden kring acceptandet av DNA som bärare av genetisk information – eventuell förklaring till ett uteblivet Nobelpris* (2009).
9. Anna Lihammer, *Forskningen vid svenska ABM-institutioner. En undersökning av aktuella förutsättningar och trender* (2009).
10. Paul Sjöblom, *Museerna i utbildningssektorn. Reflektioner kring skolelevs lärande i kultur- och vetenskapshistorisk museimiljö – exemplet Nobelmuseet* (2010).
11. Karl Berglund, *Snille och smak och mord. Om genreproblematik och Nobelpristemantik i Karin Alvtogens Skugga* (2010).