

MAGISTERUPPSATS I BIBLIOTEKS- OCH INFORMATIONSVETENSKAP  
VID INSTITUTIONEN BIBLIOTEKS- OCH INFORMATIONSVETENSKAP/BIBLIOTEKSHÖGSKOLAN  
2010: 26  
ISSN 1654-0247

**Snille och smak och mord**  
En litteratursociologisk studie av Nobelpriset och det  
högkulturella i Karin Alvtegens *Skugga*

KARL BERGLUND



**HÖGSKOLAN I BORÅS**  
VETENSKAP FÖR PROFESSION

© Karl Berglund

Mångfaldigande och spridande av innehållet i denna uppsats  
– helt eller delvis – är förbjudet utan medgivande.

Svensk titel:	Snille och smak och mord: En litteratursociologisk studie av Nobelpriset och det högkulturella i Karin Alvtegens <i>Skugga</i>
Engelsk titel:	Talent and taste and murder: A study from a sociology of literature perspective of the Nobel Prize and highbrow culture in Karin Alvtegen's <i>Skugga</i>
Författare:	Karl Berglund
Kollegium:	1
Färdigställt:	2010
Handledare:	Christian Swalander
Abstract:	<p>This master thesis deals with the Nobel Prize and highbrow culture as portrayed in Karin Alvtegen's <i>Skugga</i>. From a sociology of literature perspective, it aims to analyze how these highbrow themes can be understood in relation to Alvtegen's position in the literary field as a lowbrow crime novelist. The method used is hermeneutic, and the analysis is based on two theoretical models: Pierre Bourdieu's cultural sociology, and the postmodern tradition where the distinction high/low and its traditional hierarchy is said to be decomposed. The analysis shows how Alvtegen gets inscribed in a detective genre she doesn't really fit into, which is of great importance for our understanding and reading of <i>Skugga</i>. In relation to the history of the detective genre, this essay explains how Alvtegen uses both the whodunit's integrating of highbrow symbols, as well as the social critique frequently used in more recent crime fiction. The conclusions drawn are that Alvtegen's use of highbrow symbols illustrates the literary field, while they also discuss her own position on the very same field – text and context here operates closely intertwined. The highbrow theme in <i>Skugga</i> functions as both a dissociation from as well as a rapprochement to highbrow culture, while it also criticizes a contemporary commercialized culture. The Nobel Prize here plays a significant role, as it has become a highbrow symbol known to everybody. <i>Skugga</i> illustrates that intertextual markers in our contemporary postmodern culture is transformed in both directions in the cultural hierarchy – which doesn't mean that it has vanished.</p>
Nyckelord:	Karin Alvtegen, högt och lågt, Nobelpriset, populärlitteratur, deckare, litterära priser, litteratursociologi, postmodernism.

INLEDNING .....	1
Problemformulering.....	3
Syfte och frågeställningar .....	4
Disposition .....	5
Forskningsöversikt.....	5
Kvalitetslitteratur, populärlitteratur och högt och lågt.....	6
Deckargenren och dess utveckling.....	9
Litterära priser och dess betydelser.....	12
Teoretiska utgångspunkter .....	14
Bourdieu – kapital, fält, konsekration .....	15
Postmodernism, postmodernitet, post-Bourdieu? .....	17
Metodologiska utgångspunkter .....	18
Hermeneutik – tolkning, förståelse och förförståelse .....	18
Urval och avgränsningar .....	20
ANALYS.....	21
Karin Alvtegen, <i>Skugga</i> och litteratursamhället.....	21
Debatter om deckare och romaner .....	21
Alvtegen och den kvinnliga deckarvågen .....	24
Alvtegen och den psykologiska spänningsromanen .....	26
Hängsnaran som försvann: Om att byta position på fältet.....	29
Litteratursamhället i <i>Skugga</i> .....	32
Fiktiva författare: Högkulturella referenser revisited .....	33
Nobelprisets betydelse I: Den högkulturella statusen .....	37
Nobelprisets betydelse II: Den populärkulturella hämnden.....	40
Nobelprisets betydelse III: Den falske Nobelpristagaren.....	43
Författarmyter och synen på skrivande .....	45
Kritiken mot kommersialismen.....	47
DISKUSSION OCH SLUTSATSER.....	51
SAMMANFATTNING .....	55
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING.....	56

# INLEDNING

I stort sett alla människor i Sverige vet vad Nobelpriset i litteratur är och vad det står för. Vill man åskådliggöra god smak, högstående 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> Därmed inte sagt att Nobelpriset nödvändigtvis ska förstås som en positiv referens. Högkulturella markörer används tvärtom ofta både skämtsamt och ironiskt, tänk bara på Gert Fylkings ”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.<sup>3</sup>

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

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

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

<sup>3</sup> 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](http://www.tv4play.se/aktualitet/efter_tio?videoId=1.1356267) [2010-03-27]

sågs leva i en postmodern tid där det inte är några konstigheter att 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. Fredric Jameson framhåller att ”ett fundamentalt karaktärsdrag inom alla de postmodernistiska strömningarna [...] [är] deras tendens att suddas ut den äldre (väsentligen högmodernistiska) gränsen mellan högkultur och s k masskultur eller kommersiell kultur”,<sup>4</sup> vilket bara är ett av många exempel på denna postmodernitetens doxa.

De svenska folkbiblioteken fungerar här åskådliggörande. Det var inte länge sedan man debatterade om populärlitterära böcker över huvud taget skulle finnas på biblioteken, och det upprätthölls en skarp gräns gentemot det populära.<sup>5</sup> Idag är det knappast någon som ifrågasätter att biblioteken lägger en stor del av sin inköpsbudget på fantasy, manga, serietidningar, datorspel, film, populärmusik etc. Inte bara populärlitteratur utan all sorts populärkultur har på relativt kort tid gjort sitt intåg på biblioteken, vilket inneburit en för dem på många sätt förändrad roll i samhället. En smula hårdtaget skulle det kunna sägas att folkbiblioteken gått från att i folkhemmets Sverige ha varit en kanal för att tillgängliggöra kvalitetslitteratur för alla, till att i det postmoderna Sverige tillgängliggöra hart när all sorts kultur för alla.

Den franske litteratursociologen Robert Escarpit målade för drygt femtio år sedan upp en bild av litteratursamhället i två delar – det bildade och det populära kretsloppet – där biblioteken fördes till den förra kategorin.<sup>6</sup> Modellen stämmer helt enkelt inte idag, varken i bemärkelsen att det skulle finnas två separata kretslopp, eller att biblioteken skulle stå för högkulturella värderingar. Som exempelvis Anna Eklund visar är folkbibliotekarierna numera noggranna med att inte uppfattas som gatekeepers eller smakdomare vid litteraturvalet, utan framhåller istället sin positiva syn på populärlitteratur och populär litteratur.<sup>7</sup>

Samtidigt är gränsen mellan högt och lågt ingalunda utsuddad, utan en idé som tenderar att återinskrivas så fort någon utropar dess försvinnande. Och visst finns det en hel del bibliotekarierna och låntagare som knorrar över att litteraturen (eller: Litteraturen) blir alltmer marginaliserad på biblioteken. Som estetikfilosofen Sven-Olof Wallenstein också konstaterar används det postmoderna idag ofta som ett skällsord i betydelsen en kulturell relativism som gått överstyr, och där man blickar tillbaks mot en tid när värdehierarkierna fortfarande var fasta.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Fredric Jameson (1986). Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik. *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.

<sup>5</sup> Jan Ristarp & Lars G. Andersson (2001). *Mitt i byn! Om det moderna folkbibliotekets framväxt*. Lund: Bibliotekstjänst, s. 180 ff.

<sup>6</sup> Robert Escarpit (1970). *Litteratursociologi*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, s. 86-110.

<sup>7</sup> Anna Eklund (2004). *Populärlitteratur eller populär litteratur? – Fem svenska folkbiblioteks syn på populärlitteratur*. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2004:193), s. 76 ff.

<sup>8</sup> Sven-Olof Wallenstein (2009). Inledning: Vad var det postmoderna? Ingår i: *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?* red. Sven-Olof Wallenstein. Stockholm: Excerpt, s. 8.

## Problemformulering

Denna uppsats 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 fikionalisering av priset, och till största delen rör det sig om beskrivningar utifrån en populärkulturell horisont.<sup>9</sup> 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 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.<sup>10</sup> Alvtegen plats i litteratursamhället är deckarförfattarens, men hennes position är mer komplex än så. Samtidigt som hon tydligt görs 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. Huruvida hennes verk är deckare eller romaner (eller det avseende just Alvtegens prosa frekvent använda begreppet ”spänningsromaner”) är en värdering i sig, varför jag fortsättningsvis undviker att använda dessa begrepp och istället nyttjar mer neutrala ordval utifrån Alvtegens verk.<sup>11</sup>

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 skrivkramper och litterära funderingar. *Skugga* är en berättelse där litteraturen, skrivandet, och hela den värld som följer 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

---

<sup>9</sup> Jag går igenom denna tradition mer noggrant i analysavsnittet ”Nobelprisets betydelse I”.

<sup>10</sup> 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 kriminalförfattarpriser”: CWA International Dagger Award 2009 och The Edgar Allan Poe Awards 2009.

<sup>11</sup> Begreppen ”deckare” och ”roman” används ofta påfallande värdeladdat i litteraturdebatterna, vilket gör dem svåra att för mig använda neutralt. Visserligen är min uppfattning i princip att även en deckare är en roman, men ett användande av romanbegreppet avseende Alvtegen skulle sända felaktiga signaler.

säger det om prisets betydelse för litteratursamhället? Och hur kan det förstås i förhållande till Alvtogens egen roll som deckarförfattare?

Värdering av litterära genrer är något som hör bibliotekarieprofessionen till, vilket gör en smaksociologisk analys biblioteks- och informationsvetenskapligt relevant. För många folkbibliotekarier är skönlitteraturförmedling en viktig del av yrkespraktiken, och där spelar litterär status och efterfrågan stor roll – aspekter vilka påverkas av genrediskussioner och litterära priser som Nobelpriset. Just deckaren är här extra intressant i ett biblioteksperspektiv, då den sin populärlitterära status till trots alltid haft ett tryggt hem på biblioteket, vilket särskiljer den från de flesta andra populära genrer.<sup>12</sup> Temat är också högtintressant 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 vår största litterära export.<sup>13</sup> Där Nobelpriset exemplifierar svensk litterär högkultur, exemplifierar deckarvågen där Alvtogen 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.

## Syfte och frågeställningar

Uppsatsens syfte är att med utgångspunkt i Karin Alvtogens *Skugga*, belysa hur litteratursamhället i allmänhet och Nobelpriset i synnerhet används i populärlitteraturen, och relatera detta till en smaksociologisk diskussion kring högt och lågt. Av stor vikt för analysen spelar Alvtogens roll som deckarförfattare. Hur kan 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 Alvtogens 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. Tre mer konkreta frågeställningar är:

- Hur gestaltas Nobelpriset och det höglitterära i Karin Alvtogens *Skugga*, och hur kan det förstås i relation till distinktionen högt/lågt?
- Vilken roll spelar Alvtogens etablerade deckarstatus för vår läsning av *Skugga*, och hur interagerar här text och kontext, fiktion och verklighet?

---

<sup>12</sup> Även urvalet av deckare var dock länge litet på folkbiblioteken, och begränsades ofta till författare som Agatha Christie och Dorothy Sayers. På 1960-talet började det stränga förhållningssättet gentemot det populära att mjukas upp, och även mer lättsmält litteratur köptes in. Se: Ristarp & Andersson (2001), s. 180 ff.

<sup>13</sup> 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. 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.

- På vilka sätt kan *Skugga* relateras till deckargenrens långa historia av högkulturella referenser, och på vilka sätt särskiljer den sig?

För att besvara dessa frågor har jag valt en texttolkande, hermeneutisk metod. Uppsatsen vilar på en litteratursociologisk grund, och kan med en omformning av Johan Svedjedals delinriktningar av litteratursociologin sägas behandla *litteratursamhället i litteraturen*.<sup>14</sup> Utöver detta lutar sig min analys mot två teoretiska traditioner – Bourdieus kultursociologi samt postmodernismens uppluckring av smaksociologiska hierarkier – och dessas delvis motstridiga utgångspunkter prövas mot mitt material.

## Disposition

Analysen är grovt uppdelad i två huvuddelar, men de relateras kontinuerligt till varandra. I den första delen analyseras deckaren och Alvtegen i litteratursamhället. Här intresserar jag mig för Alvtegens plats i litteratursamhället, med aspekter som reception, intervjuer, priser, bokomslag etc. Alvtegen sätts här också i relation till ”den kvinnliga svenska deckarvågen” och de olika ”deckarstrider” som då och då blossat upp. Den andra delen ägnas litteratursamhället i *Skugga*. Här är det tematiken som står i fokus, med dess ständiga återkopplingar till Nobelpriset, litteratursamhället och olika typer av författare och författande. Jag fördjupar mig i vad jag menar vara centrala teman i *Skugga*, och angriper dessa utifrån olika infallsvinklar. I de avslutande slutsatserna binds trådarna ihop för en mer teoretiskt förankrad diskussion kring hur *Skugga* och dess plats i litteratursamhället kan förstås i ett större perspektiv. Tanken är här att väva samman två teoretiska utgångspunkter – den kultursociologiska och den postmoderna – för att åskådliggöra det komplexa fenomen jag menar att *Skugga* är. Först följer dock en forskningsöversikt, en genomgång av uppsatsens grundläggande teoretiska utgångspunkter samt en diskussion kring metod, urval och avgränsningar.

## Forskningsöversikt

Om Karin Alvtegen har inga akademiska studier gjorts överhuvudtaget. Inte heller har någon skrivit om Nobelpriset eller litteratursamhället som populärlitterär tematik, varför jag menar att min uppsats 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 postmoderna teorier. Det finns också några studier över litterära priser och dess betydelser för litteratursamhället som förtjänar att här lyftas fram.

Nedan följer en översikt över de för mitt syfte mest centrala vetenskapliga studierna. Fokus ligger på det svenska forskningsfältet, men utländska studier tas upp då de är antingen tongivande eller direkt relevanta. Jag gör inga anspråk på att fullständigt redogöra forskningsläget, utan ämnar översiktligt beskriva fältet för att förankra och positionera min egen uppsats. Forskningsöversikten är uppdelad i tre delar, och behandlar i tur

<sup>14</sup> Johan Svedjedal (1997). Det litteratursociologiska perspektivet: Om en forskningstradition och dess grundantaganden. *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*. red. Lars Furuland & Johan Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, s. 72 ff. De tre delområdena är 1, Litteraturen i samhället; 2. Samhället i litteraturen; och 3. Litteratursamhället. Vad de mer konkret innefattar redogörs för i uppsatsens ”Teoretiska utgångspunkter”.

och ordning: 1. Kvalitetslitteratur, populärlitteratur och högt och lågt; 2. Deckargenren och dess utveckling; samt 3. Litterära priser och dess betydelser.

### *Kvalitetslitteratur, populärlitteratur och högt och lågt*

Studier av populärlitteratur är i Sverige ett ungt forskningsfält.<sup>15</sup> Innan 1970-talets existerade det sparsamt, och då endast som en statistisk variant av typen vilka folkgrupper som läste vad.<sup>16</sup> 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 bekanta än idag. Enligt Öhman har inte mycket egentligen förändrats sedan 1850-talet: 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.<sup>17</sup>

På 1970-talet började populärlitteraturforskningen ta fart på allvar, och man närmade sig sitt material från främst två håll.<sup>18</sup> För det första avsågs att på strukturalistiskt manér förklara hela populära genrens funktioner, med olika typer 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.<sup>19</sup>

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 dåliga inflytande på ”mas-

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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. (Jurybiblioteket, 1).

<sup>17</sup> Anders Öhman (2002). *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*. Lund: Studentlitteratur, s. 7-15.

<sup>18</sup> 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? Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*. red. Dag Hedman. Lund: Studentlitteratur, s. 17 ff.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov (1995). *Kriminalromanens typologi*. *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*. red. Dag Hedman. Lund: Studentlitteratur [orig. 1971], s. 184.

san”.<sup>20</sup> Det populära kritiserades ofta från vänsterhåll, och man menade att det fördummade människor. 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.<sup>21</sup>

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?”<sup>22</sup> 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. Som Escarpit skriver rörde det sig om 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 dessa sällsyntheter.<sup>23</sup>

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 kiosker, 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”.<sup>24</sup> 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.

Ytterligare 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 Magnus Perssons avhandling *Kampen mellan högt och lågt* från 2002. Han diskuterar tre uppmärksammade skandinaviska författarskap och deras relation till populärlitteraturen i

---

<sup>20</sup> Anders Öhman (2000). Populärlitteraturen och kanoniseringens problematik. *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 konsumenterna 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.

<sup>21</sup> Yngve Lindung (1977). Inledning. *Kiosklitteraturen: 6 analyser*. Stockholm: Tiden, s. 7.

<sup>22</sup> Åke Lundqvist (1977). *Masslitteraturen: Förströelse – förförelse – fara?* Stockholm: Bonnier, s. 8.

<sup>23</sup> Escarpit (1970), s. 86-110.

<sup>24</sup> Hans Hertel (1997). Boken i mediasymbiosens tid. *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*. red. Lars Furuland & Johan Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, s. 208 f.

allmänhet och deckargenren i synnerhet: Jan Kjærstad, Peter Høeg och Kerstin Ekman. De har alla en komplex 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 – men kännetecknas också av kamp och konflikter”.<sup>25</sup> Enligt Persson finns alltså en grundläggande skillnad kvar mellan högt och lågt, men de transformationer dem emellan han ändå menar är en väsentlig del av den samtida litteraturen, är komplex. Min utgångspunkt ligger här nära Perssons. Men där han analyserar författare vilka alla kan relateras till högkulturen är mitt material ett annat. Alvtegen tematiserar högkulturen, men hör själv hemma i populärkulturen, en positionering vars betydelse jag går närmare in på i min analys. *Skugga* har här stora likheter (men också stora skillnader) med pusseldeckartradition, en genre vars utveckling jag beskriver i nästa avsnitt.

Som redan konstaterats åskådliggör folkbibliotekens förhållande till populärlitteraturen tydligt hur diskursen kring det populära förändrats. I Escarpits modell från 1958 finns inte populärlitteraturen alls representerad på biblioteken. I Yngve Lindungs undersökning från 1983 av 2500 svenska folkbiblioteks inköp av skönlitteratur, används två åtskilda kvalitetskategorier: seriös litteratur respektive populär- eller underhållningslitteratur.<sup>26</sup> Här finns populärlitteraturen med som kategori, men smakhierarkin är fortfarande intakt. I Jenny Hedströms undersökning av debatten om populärlitteratur i dagspress och bibliotekstidskrifter mellan 1980-2005, konstateras att inställningen gått från ett starkt fördömande till ett betydligt mer accepterande synsätt.<sup>27</sup> Denna slutsats stöds av i inledningen nämnda Anna Eklund, och gäller också bibliotekarierna själva.<sup>28</sup> Kathrine Peippo kommer till liknande slutsatser då populärlitteraturens vara på biblioteken inte längre kan sägas vara ifrågasatt, även om hon tillstår att det fortfarande finns kvar spår av folkbildningstanken hos de bibliotekarierna och i de debattartiklar hon granskat.<sup>29</sup> Catharina Stenberg konstaterar samma förändring med utgångspunkt i de två kulturpolitiska utredningarna *Litteraturutredningen L 68* och *Folkbiblioteksutredningen FB 80*: ”utredningarnas omfattande värderingsarbete kring kvalitets-/populärlitteratur återspeglar indirekt en slags kamp på 1970/80-talens svenska litterära fält”, en kamp som enligt Stenberg långsamt men tydligt förskjuts under samma period, vilket resulterat i en svensk litteraturpolitisk glidning mot ett utjämnande avseende distinktionen kvalitets- och populärlitteratur.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Magnus Persson (2000). Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg. *Populära fiktioner*. red. Kjell Jonsson & Anders Öhman. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 324-337.

<sup>26</sup> Yngve Lindung (1983). Utgivning av skönlitteratur för vuxna och folkbibliotekens inköp juli 1977 – juni 1979. *Skönlitteratur på bibliotek: Rapporter från Folkbiblioteksutredningen om inköp, lån och läsning*. red. Dag Hallberg et al. Stockholm: Liber, s. 29.

<sup>27</sup> Jenny Hedström (2005). ”Jackie Collins är jättefarlig!”: Debatten om populärlitteratur 1980-2004. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2005:268), s. 56 ff.

<sup>28</sup> Eklund (2004), s. 76 ff.

<sup>29</sup> Kathrine Peippo (2007). *Bibliotekarien – den goda smakens försvarare? En undersökning av folkbibliotekens inköp av skönlitteratur*. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2007:352), s. 59 ff.

<sup>30</sup> Catharina Stenberg (2001). *Litteraturpolitik och bibliotek: En kulturpolitisk analys av bibliotekens litteraturförvärv speglad i Litteraturutredningen L 68 och Folkbiblioteksutredningen FB 80*. Borås: Valfrid. (Skrifter från Valfrid, 23), s. 125.

I korthet kan forskningsfältet kring populärlitteratur beskrivas som en rörelse från noll till de strukturalistiska systemen (Todorov) och masskulturkritiken (Lindung och Lundqvist), för att slutligen hamna i en postmodern genreblandningsdiskurs. De postmodernistiska 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.<sup>31</sup>

Ett tydligt exempel på detta är analyser av den postmoderna så kallade ”anti-deckaren”, det vill säga en höglitterär och postmodern lek med deckargenren. Stefano Tani menar i sin studie *The doomed detective* 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.<sup>32</sup> Höglitteraturen hämtar alltså stoff från det populära enbart för att ”överbevisa” detsamma, vilket knappast leder till ett överskridande av hierarkin högt och lågt. 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. Nämnas kan John Fiskes *Understanding popular culture* där författaren ser populärkultur som subversiv i nästan varje tänkbar bemärkelse. Allt i populärkulturen kan förstås som en attack mot det högkulturellas ”höga” plats i hierarkin, eller åtminstone kan läsarna annars använda populära texter på ett sådant sätt.<sup>33</sup> Min egen hållning beskrivs bäst som ett mellanting av dessa ytterligheter.

### *Deckargenren och dess utveckling*

Deckaren är en specifik genre i den populära litteraturen, och också en av de mest kända.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Den första moderna detektivberättelsen brukar sägas vara Edgar Allan Poes *Morden på Rue Morgue* från 1842, och berättelsens huvudperson Auguste Dupin den första i en lång rad av skarpsinniga detektiver som med logik och rationellt tänkande löser en klurig mordgåta. En vidareutveckling av Dupin står sir Arthur Conan Doyle för med sina berättelser om detektiven Sherlock Holmes, och det är också Holmes som blivit mest ihågkommen i den tradition som benämns den klassiska detektivberättelsen.<sup>36</sup> 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, vil-

---

<sup>31</sup> Persson (2002), s. 172 f. För en utmärkt historisk genomgång av postmodernismens förhållande till de kulturella hierarkierna, se Persson (2002), s. 51-76. Jag redogör också för postmodernismens utveckling och viktigaste teoretiska begrepp i avsnittet ”Teoretiska utgångspunkter” nedan.

<sup>32</sup> Stefano Tani (1984). *The doomed detective: The contribution of the detective novel to postmodern american and italian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

<sup>33</sup> John Fiske (1989). *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.

<sup>34</sup> 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 subgenrens utveckling och egenheter.

<sup>35</sup> Kategoriseringen av *Skugga* som deckare är dock inte entydig – tvärtom – vilket jag går närmare in på i analysen.

<sup>36</sup> Öhman (2002), s. 24 f.

ket främst var en anglosaxisk företeelse, kom att kallas för pusseldeckare (eller det engelska *whodunit*), en variant som egentligen inte skilde sig nämnvärt från Conan Doyle's klassiska detektivromaner.<sup>37</sup> Johan Wopenka, deckarhistorisk expert och medlem av Svenska Deckarakademin,<sup>38</sup> 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”.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> En annan viktig skillnad mellan genrerna är deras olika förhållande till det höglitterära. Som bland andra sociologen 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.<sup>41</sup> Här intar Alvtegen en intressant position då hon laborerar med båda dessa förhållningssätt.

I Sverige låg deckartrenderna några decennier efter i tiden. Enlig Bo Lundin var det tunnsått med kvalitativa deckare i Sverige i början av 1900-talet.<sup>42</sup> 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. Trenter står för en ny tid i svensk deckarhistoria, och han kom länge att sätta ett stort avtryck på den inhemska scenen.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> Sara Kärrholm gör i sin avhandling *Konsten att lägga pussel* en historisk kontextualisering av pusseldeckaren i efterkrigstidens svenska folkhem 1945-1965. Hon menar att den i stort sett bekräftade den rådande världsbilden med det svenska folkhemmet i berättelsernas centrum. Samtidigt framhålls att den samtida bilden av deckaren som passiviserande inte stäm-

---

<sup>37</sup> Sara Kärrholm (2005). *Konsten att lägga pussel: Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*. Stockholm/Stehag: Symposion. Diss. Lunds universitet, s. 33 f.

<sup>38</sup> 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]

<sup>39</sup> Johan Wopenka (1991). *Stora mordboken – en guide till 150 års pusseldeckare och mysterier, 1841-1990*. Göteborg: BJW, s. 7.

<sup>40</sup> Öhman (2002), s. 27 ff.

<sup>41</sup> 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. 256 f.

<sup>42</sup> 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). *Eleganta eskapader: Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*. Örskelljunga: Sättern. Diss. Uppsala universitet.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Kärrholm (2005), s. 39 ff.

mer, då böckerna tvingade människor att aktivt fundera över och ta ställning till de gemensamma värderingarna i folkhemmet.<sup>45</sup>

Mot slutet av 1950-talet började dock genren att förändras, vilket enligt Kärrholm beror på en allt högre grad av självinsikt i deckarna själva: Där pusseldeckarna under storhetstiden hela tiden hänvisat till den ursprungliga formen, framkommer när 1960-talet närmar sig närmast en självvärdering eller självkritik. Detta sammanföll med stora förändringar i det politiska klimatet, och liksom pusseldeckaren kan sägas vara en produkt av efterkrigstiden och folkhemstanken, förstås 1960-talets omformning av genren bäst genom det förändrade samhällsklimatet.<sup>46</sup>

Lars Wendelius som i sin bok *Rationalitet och kaos* belyser svensk kriminalfiktions efter 1965, drar samma slutsats. Han påpekar att den svenska deckaren fram tills dess vittnat om en stor enhetlighet, då den rört 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.<sup>47</sup> Det är Maj Sjöwall och Per Wahlöös polisromaner som inleder förändringen, och som under 1960- och 1970-talet är helt dominerande bland svenska deckare. Enligt Wendelius är författarparet 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, vilket också bidrar till att de lyckas utforma sin egen stil.<sup>48</sup>

Wendelius gör också nedslag i Jan Guillous Hamilton-serie på 1980-talet, samt i Henning Mankells deckare om kommissarie Wallander i Ystad på 1990-talet. Där Guillou utmanar Sjöwall/Wahlöö genom att låta spion- och agentromantik beblanda sig med polisromanen, menar han att Wallander kan ses som en efterföljare till *Roman om ett brott*-sviten, om än i nittiotalistisk tappning. Såväl Guillous som Mankells romaner bör enligt Wendelius läsas som tydliga samhällskommentarer, där vårt rationellt inrättade samhälle håller på att övergå i ett otyglat kaos. Våldet stegras hela tiden, och överallt finns en saknad av det som det rationella inte längre kan tillgodose. Samtidigt kan de också läsas som en del av det ”goda berättandet” där de realistiska tendenserna är nog så viktig, i en tid präglad av poststrukturalistiska formexperiment.<sup>49</sup>

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

---

<sup>45</sup> Ibid., s. 286 ff.

<sup>46</sup> Ibid., s. 289 f.

<sup>47</sup> Lars Wendelius (1999). *Rationalitet och kaos: Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*. Hedemora: Gidlunds (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 40), s. 51 f.

<sup>48</sup> 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 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.

<sup>49</sup> Wendelius (1999), s. 240 ff.

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.<sup>50</sup> Analysen av *Skugga* knyter an till det svenska deckararvet jag här gått igenom, och ämnar åskådliggöra likheter och skillnader gentemot tidigare epoker.

### *Litterära priser och dess betydelser*

Även då min studie inte rör ett verkligt litteraturpris utan en fiktion, känns en kort genomgång av prisers plats i litteratursamhället högst befogad. Det är trots allt det "riktiga" Nobelpriset, med allt vad det innebär av pengar, prestige och försäljningssiffror, som gett upphov till mytbildningen om *Nobelpriset*. Ann Steiner beskriver författarens villkor i *Litteraturen i mediasamhället*, och påpekar att olika slags priser och stipendier är en av fyra grundinkomstkällor för författare. Det är inte heller en obetydlig del, men viktigare för vissa typer av författare. Hon vänder sig emot en slentrianmässig uppdelning i marknadsförfattare kontra stipendieförfattare – där marknadsförfattaren säljer mycket men erhåller få priser, och stipendieförfattaren säljer litet men prisbelönas desto flitigare – även om hon tillstår att den rymmer ett visst mått av sanning.<sup>51</sup>

Det finns i nuläget omkring 140 litterära priser i Sverige.<sup>52</sup> Stipendier och priser har, förutom den rent ekonomiska aspekten, en viktig funktion i att de skänker författaren prestige. Steiner menar att litterära priser i första hand hjälper en bok att kortsiktigt vinna anseende. Men vissa priser, och här poängterar Steiner särskilt Nobelpriset, fungerar dessutom även kanoniserande på längre sikt.<sup>53</sup> 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 tolkats olika genom åren och gett upphov till en rad häftiga debatter.<sup>54</sup> Nobelpriset i litteratur verkar ha förmågan att genom sitt namn kanonisera ett författarskap, åtminstone är det vad fiktionen *Nobelpriset* låter oss tro. Det finns tyvärr ingen större studie publicerad som berör Nobelprisets reella effekter på litteratursamhället, men det pågår ett forskningsprojekt vid Avdelningen för litteratursociologi vid Uppsala universitet – "Nobelpriset: Det särskilda uppdraget" – som delvis undersöker just detta.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Ann Steiner (2009). *Litteraturen i mediasamhället*. Lund: Studentlitteratur, s. 58 f.

<sup>52</sup> Ibid., s. 60 f. De viktigaste inhemska svenska priserna är enligt Steiner: Svenska Akademiens stora pris; De nios stora pris; Bellmanpriset; Astrid Lindgren-priset; 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).

<sup>53</sup> Steiner (2009), s. 59.

<sup>54</sup> Annika Olsson (2009). Svenska Akademien och Nobelpriset. *Litteraturens historia i Sverige*. red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin. 5. [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts, s. 105.

<sup>55</sup> Avdelningen för litteratursociologi (2010). Det särskilda uppdraget: Nobelpriset och den litterära kulturen. *Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet*. [Online] <http://www.litvet.uu.se/lsoc/nobelpriset/index.htm> [2010-05-01].

En viktig aspekt avseende de litterära prisernas roll för litteratursamhället är mängden priser. John F. English visar i *The economy of prestige* att antalet kulturella priser formigen exploderat under 1900-talets senare del. De 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.<sup>56</sup> 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 arkitektens 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.<sup>57</sup>

Ett pris som kan sägas ha hamnat i den andra ringhörnan prestigemässigt betraktat är det svenska Augustpriset. Sara Urger visar i sin magisteruppsats att Augustpriset i svensk press, åtminstone på den litterära arenan, ses på med ganska stor skepsis. Kritiker tenderar att fokusera prisets koppling till förlagsvärlden, och dömer ofta ut det som ett rent kommersiellt jippo, vars syfte enbart är att sälja fler böcker. Och eftersom syftet i första hand är att sälja böcker, misstänkliggörs priset av kritiker, ty ett artistiskt konstpris ska inte ha något med monetära värden att göra.<sup>58</sup> Det Augustpriset lyckats med är att bidra till ett markant uppsving av bokförsäljningen. Ett brittiskt pris med en funktion liknande Augustprisets är Bookerpriset, 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.<sup>59</sup>

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 här 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.<sup>60</sup> Idag är Nobelprisets prissumma med sina 10 miljoner svenska kronor cirka 20

---

Den 17 februari 2010 hölls ett seminarium i Svenska Akademiens börssal 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 ”Nobeffecten”, vilket behandlade Nobelprisets eventuella påverkan på pristagarnas fortsatta produktion samt översättningsfrekvenser i relation till utmärkelsen.

<sup>56</sup> John F. English (2005). *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, s. 8 ff.

<sup>57</sup> Ibid., s. 28 ff.

<sup>58</sup> Sara Urger (2008). ”Det var väl ändå litteratur det hela skulle handla om?": En idéanalys av värderingar kring Augustpriset i svensk dagspress. Höskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap (BHS). Magisteruppsats 2008:62, s. 36 ff.

<sup>59</sup> Richard Todd (1996). *Consuming fictions: The Booker Prize and fiction in Britain today*. London: Bloomsbury, s. 55-76.

<sup>60</sup> The Nobel Foundation (2010). The Nobel Prize amount. *Nobelprize.org* [Online]

gångar 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 tåmligen unikt för Nobelpriset. Dessutom var Nobelpriset i litteratur det första moderna litteraturpriset.<sup>61</sup>

## Teoretiska utgångspunkter

Det är i huvudsak två teoretiska ingångar jag använder mig av i analysen: Pierre Bourdieus kultur- och smaksociologiska begreppsapparat, samt det postmoderna teoribygget och modernare vidareutvecklingar av detta. Nedan går jag igenom dem och hur jag använder mig av dem. Värt att betona är att det är just utgångspunkter det handlar om, och jag använder dessa teorier för att belysa fenomenet *Skugga* ur olika perspektiv.

Uppsatsen är litteratursociologiskt förankrad. Som Johan Svedjedal skriver innebär det en 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."<sup>62</sup> Här ligger kärnan i det jag vill undersöka. Det är förbindelserna mellan text och kontext avseende Karin Alvtogens *Skugga* som står i centrum i min analys, hur de beror av varandra. Svedjedal fortsätter vidare med att dela upp det litteratursociologiska forskningsfältet i tre delfält som alla berör relationen mellan skönlitteratur och samhälle på olika sätt. Den första kategorin benämner han *Samhället i litteraturen*. Här analyseras skönlitterära samhällsskildringar, det vill säga hur samhället avbildas i litteraturen, men även hur litteraturen fungerar medskapande av samhällsliga fenomen. Kommunikationen är således aldrig enkelriktad. Kategori två, *Litteraturen i samhället*, fokuserar litteraturens roll i samhället som förmedlare av idéer och politiska budskap. Också kampanjer mot specifika genrer är här av intresse. Den tredje och sista kategorin identifierar Svedjedal som *Litteratursamhället*. Här behandlas litteraturens yttre villkor som bokmarknaden och dess historia, förlags- och bibliotekshistoria, författares olika roller på den litterära scenen, såväl som försörjningsvillkor, försäljning, prestige mm.<sup>63</sup>

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, varför jag valt benämningen *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 litteratursamhället den själv befinner sig i, vilket synliggör relationen dem emellan. Litteratursamhällets funktioner belyses alltså både som fiktion och realitet, vilket jag menar ger ett intressant perspektiv på litteratur som samhällsligt fenomen.

---

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/peace/amount.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/amount.html) [2010-04-01]

<sup>61</sup> English (2005), s. 28 f.

<sup>62</sup> Svedjedal (1997), s. 69.

<sup>63</sup> Ibid., s. 72 ff.

## *Bourdieu – kapital, fält, konsekration*

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.<sup>64</sup> 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 inom fältet.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup>

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 vissa pris kan verka kanoniserande.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> Enligt Steiner fungerar litterära pris i första hand kortsiktigt konsektrande. Bourdieu går ett steg längre då han menar att exempelvis Goncourtpriset kan verka direkt komprometterande för en litteratur som i första hand vill tillskansas sig kulturellt

---

<sup>64</sup> För en lättfattlig genomgång av Bourdieus centrala begrepp se: Donald Broady (1998). Inledning. *Kulturens fält*. red. Donald Broady. Göteborg: Daidalos, s. 13-21.

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu (1992a). Några egenskaper hos fälten. *Texter om de intellektuella*. red. Donald Broady. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 41 ff.

<sup>66</sup> Pierre Bourdieu (2000). *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 31), s. 91-180.

<sup>67</sup> Ibid., s. 139 f., s. 215 f.

<sup>68</sup> Steiner (2009), s. 59.

<sup>69</sup> Johan Svedjedal (2000). Bortom bokkedjan: Bokmarknadens funktioner – en ny modell och några exempel. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 29, nr. 3-4, s. 10.

kapital: ”prisen drar ner de belönade författarnas anseende bland intellektuella”.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> Man vinner alltså inga pengar, utan enbart prestige (vilket 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 som nämnts en litterär värdering på kort sikt, vilket inte nödvändigtvis behöver skänka författaren status.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> Dessa aktörer benämns ibland *konsekrationsinstanser*, det vill säga de fältets herrar som har makten att styra över det kulturella kapitalet – för att använda Bourdieus egen något krigiska metaforik. I min studie är det Bourdieus definition av begreppet jag uteslutande tillämpar, och en viktig sådan instans på det kulturella fältet 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.<sup>74</sup> Inte 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 som en utgångspunkt för att bättre förstå mitt analysmaterial. Kort sagt är det jag studerar det svenska litterära fältet och dess inomspecifika symboliska kapital. Vidare förstår jag Svenska Akademien som en konsekrationsinstans vilka har makt att skänka utvalda författare inomlitterärt symboliskt kapital, ytterst genom just Nobelpriset i litteratur. Karin Alvtogens position på detta fält – något jag utroner i detalj i analysens första del – är alltså tillhörande den populärlitterära deckargenren vilka 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*.<sup>75</sup> Detta är också min utgångspunkt, varför exempelvis begreppet kvalitetslitteratur inte har någonting med litterär kvalitet att göra.

---

<sup>70</sup> Pierre Bourdieu (1993a). Produktionen av tro. *Kultursociologiska texter*. red. Donald Broady & Mikael Palme. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 206.

<sup>71</sup> Goncourtpriset (2010). *Nationalencyklopedin*. [Online] <http://www.ne.se/goncourtpriset> [2010-05-30].

<sup>72</sup> Svedjedal (2000), s. 10.

<sup>73</sup> Se t.ex. Bourdieu (1993), s. 158 ff., eller Pierre Bourdieu (1992b). Det intellektuella fältet – en värld för sig. *Texter om de intellektuella*. red. Donald Broady. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 145 ff.

<sup>74</sup> Johan Svedjedal (2006). Vilhelms besvär: Om författarna och marknaden bortom marknaden. *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, red. Horace Engdahl. Stockholm: Svenska Akademien, s. 83.

<sup>75</sup> 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. *Kultursociologiska texter*. red. Donald Broady & Mikael Palme. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 297-310.

## *Postmodernism, postmodernitet, post-Bourdieu?*

Postmodernism är ett luddigt begrepp som inte har någon enhetlig definition. Det kan beteckna en epok såväl som att vara ett mer konstnärligt stilbegrepp, och används dessutom på olika sätt inom olika akademiska discipliner. Begreppet började cirkulera mer frekvent inom akademien på 1960-talet, fick sitt teoretiska genomslag på 1980-talet, och har idag tagit steget vidare ut i offentligheten och används flitigt av såväl populärkultur som massmedier. Vi bör också skilja mellan postmodernism och postmodernitet. Där det förra främst betecknar olika kulturella fenomen och idéströmningar, står det senare för en större samhällelig förändring. Jean-François Lyotards *La condition postmoderne* från 1979 brukar ofta återopas 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.<sup>76</sup> Mer sociologiskt orienterade teoretiker vidareutvecklade under åttiotalet detta till att låta postmodernismen betyda närmast en upplösning av distinktionen mellan högkultur och populärkultur.<sup>77</sup>

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. 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.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> Rudi Laermans för ett i mitt tycke särskilt intressant resonemang i sitt försök att uppdatera Bourdieu med hjälp av postmodern teoribildning. 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*:

Nevertheless, the expression 'cultural postmodernity' does indeed possess a certain sociological legitimacy. One can actually discern global shifts within our culture that are undermining the traditional representation of the high/low distinction. These changes also oblige us to correct Bourdieu's sociological account of the struggle over legitimate culture. [...] This change is essentially synonymous with an increasing 'horizontalisation' of culture. Because of the exceptional symbolic resources and cultural power of the educational system, our current postmodern culture still has a power centre. But this cultural centre is surrounded by an intricate network of peripheral subcultures, each with their own legitimating bodies and autonomous hierarchies of legitimacy.<sup>80</sup>

Laermans tillstår alltså 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

<sup>76</sup> Se t.ex. Laermans (1992), s. 255, eller Mikael Löfgren & Anders Molander (1986). Inledning. *Postmoderna tider?* red. Mikael Löfgren & Anders Molander. Stockholm: Norstedts, s. 42 f.

<sup>77</sup> Jameson (1986); Laermans (1992), s. 255.

<sup>78</sup> Persson (2000). Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg. *Populära fiktioner*. red. Kjell Jonsson & Anders Öhman. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 54 f.; Persson (2002), s. 164-173.

<sup>79</sup> Ganetz (2000), s. 28.

<sup>80</sup> Laermans (1992), s. 256.

inte alls en lika stark och tvingande ställning. Modellen är intressant därför att den bevarar högkulturen som referensram och måttstock men i *mindre omfattning* än tidigare. Medie- och kommunikationsvetaren Johan Fornäs har en liknande analys av samtiden, då han menar att ”möjligheterna att *kombinera* fin- och populärkultur har blivit ett positivt värde” idag.<sup>81</sup> Också ungdomskultursociologen Erling Bjurström håller med, och menar också 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.<sup>82</sup>

Populärkulturen spelar enligt postmodernismen en allt större roll på den offentliga arenan, och tillmätts 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 i min studie 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.

## Metodologiska utgångspunkter

”Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt” utropar litteratursociologen Jerry Määttä i en artikel, och vill genom detta belysa det problematiska i att lejonparten av forskning kring litteratur 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”.<sup>83</sup> 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 förbisets, och att fördomar om att all populärkultur är likadan reproducerats.<sup>84</sup> Det är mot bakgrund av detta jag valt att göra en kvalitativ textanalys av en enda populärkulturell text och dess förhållanden till litteratursamhället.

### *Hermeneutik – tolkning, förståelse och förförståelse*

För att kunna skapa förståelse utifrån en text, vilken som helst, krävs det någon form av tolkning. Hermeneutiken, vilket Göran Bergström och Kristina Boréus definierar som ”läran om läsning och tolkning”, betonar vikten av att uppmärksamma textuttolkarens förförståelse. Våra individuella upplevelser, sociala sammanhang och uppfattningar om omvärlden styr i allra högsta grad hur vi tar till oss och tolkar text, och alla personers

---

<sup>81</sup> Johan Fornäs (2006). Klyftan och broarna mellan högt och lågt. *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*. red. Horace Engdahl. Stockholm: Svenska Akademien, s. 39.

<sup>82</sup> Erling Bjurström (1997). *Högt & lågt: Smak och stil i ungdomskulturen*. Umeå: Boréa. Diss. Stockholms universitet, s. 424-446.

<sup>83</sup> Jerry Määttä (2007). Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt. *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.

<sup>84</sup> Ganetz (2000), s. 29.

textuella positioner kan sägas vara unika. Detta ska inte förstås som ett problem, utan snarast som en ofrånkomlighet: utan förståelse är tolkning omöjlig, ingen förståelse kan uppstå.<sup>85</sup> Med Björn Vikströms ord innebär det hermeneutiska förhållningssättet en ”övergripande föreställning om vad tolkning och förståelse innebär”, och förståelsens betydelse för vår kunskapsalstring betonas.<sup>86</sup> En epistemologisk utgångspunkt för hermeneutiken är ett avståndstagande från positivismen, då kunskap och tolkning förstås som i grunden subjektiva: Olika beskrivningar av samma verklighet är enbart en skenbar motsägelse, eftersom de skildrar verkligheten ur olika synvinklar.<sup>87</sup>

Den hermeneutiska metoden är alltså inte en konkret metodisk apparat, med vars hjälp textens mening framträder för forskaren. Istället hjälper oss hermeneutiken att åskådliggöra hur vi förhåller oss till vår text, ett angreppssätt som lägger fokus på öppenhet och insyn. Av största vikt vid en hermeneutiskt grundad analys är att läsaren ska ha möjlighet att själv granska uttolkarens slutsatser, varför en noggrann redogörelse av vilken förståelse studien grundar sig i är en nödvändighet. Mina teoretiska utgångspunkter får här en central betydelse också rent metodologiskt. Det är utifrån de olika idéer om litteratursamhället och högt och lågt jag presenterat ovan jag närmar mig såväl Alvtegens text som recensioner, debattartiklar, intervjuer etc., och det är i ljuset av denna teoretiska förståelse jag tolkar mitt material. Det är dock viktigt att skilja på att tolkning förstås som subjektivt, och att ha ett subjektivistiskt förhållningssätt i den bemärkelsen att det tillåts styra över kunskapsalstringen. Följaktligen används de teoretiska modellerna inte för att bevisa sig själva och sin egen giltighet, utan ifrågasätts där jag i min analys påfinner diskrepanser.

Ytterligare en aspekt av hermeneutiken framträder här som synnerligen relevant: *Den hermeneutiska cirkeln*, en modell som åskådliggör förhållandet mellan del och helhet. Per-Johan Ödman förser oss med en pedagogisk förklaring:

Vi går alltså från del till helhet och från helhet till del. Hermeneutik innebär på detta sätt en ständig *kontextualisering* och de-kontextualisering, en ständig totalisering och de-totalisering. Sammanhanget, kontexten, är oftast helt avgörande för vår tolkning och förståelse. Hermeneutik kan på detta sätt sägas vara en *kontextuell filosofi*. Utan föregripande föreställningar om helheten skulle vi i pusslandet endast ha bitarnas form att gå efter, med resultat att pusslet aldrig skulle bli färdiglagt. Men delarna är å andra sidan nödvändiga för att vi ska kunna bilda oss en uppfattning om helheten. Det råder ett ömsesidigt beroendeförhållande mellan del och helhet.<sup>88</sup>

Med grund i den hermeneutiska cirkeln låter jag delen (*Skugga*) belysa helheten (det svenska litteratursamhället), likväl som jag låter helheten belysa delen. *Skugga* som enskilt verk framträder här som viktigt för förståelsen av litteratursamhället i stort. På samma sätt går inte verket att belysa alls utan att vi utgår från dess kontext. Resone-

---

<sup>85</sup> Göran Bergström & Kristina Boréus (2005). *Textens mening och makt: Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. 2 uppl. Lund: Studentlitteratur, s. 24 f.

<sup>86</sup> Björn Vikström (2005). *Den skapande läsaren: Hermeneutik och tolkningskompetens*. Lund: Studentlitteratur, s. 9 ff.

<sup>87</sup> Per-Johan Ödman (2007). *Tolkning, förståelse, vetande: Hermeneutik i teori och praktik*. 2. uppl. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, s. 52 ff. För en diskussion angående hermeneutikens epistemologiska relationer till såväl en positivistisk kunskapssyn som en mer postmodern dito, samt för dess framväxt och nytta inom biblioteks- och informationsvetenskapen, se: Joacim Hansson (2005). Hermeneutics as a bridge between the modern and the postmodern in library and information science. *Journal of Documentation*, vol. 61, nr. 1, s. 102-111.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 99.

mang bygger på att begreppspar text/kontext i analysen inte bör skiljas åt, utan att det är just genom de intima sambanden som ny förståelse i förhållandet högt/lågt kan nås. Det här kan också sägas gälla förhållandet mellan Nobelpriset i litteratur och litteratursamhället. Delen (Nobelpriset, som fiktion såväl som realitet) åskådliggör och förklarar vissa tendenser i diskussionen kring högt/lågt som gäller helheten (litteratursamhället), vilket givetvis också här gäller motsatsen. Denna växelverkan mellan del och helhet, kontextualisering och de-kontextualisering, är för min analys central.

### *Urval och avgränsningar*

Som redan nämnts är *Skugga* en deckare där litteratursamhället självt står i fokus. Intrig och tematik är intimt förknippade med författare och/eller författande. Vidare är Nobelpristematiken grunden för berättelsen, varför litteratursamhället och dess konsekreeringsmekanismer är det som för handlingen framåt (eller egentligen: bakåt). Romanen belyser också sin egen såväl som ”andra” genrens positioner på det litterära fältet – den visar så att säga upp en medvetenhet om sig själv som litterär text – vilket jag fann fascinerande i relation till dess låga status. Ytterligare en anledning till mitt val av text är Karin Alvtengen som författare. Hon är inskriven i en ny svensk deckarvåg, samtidigt som hon påfallande ofta karaktäriseras som inte passandes in i deckargenren överhuvudtaget. Trots att hon *har blivit* en populärlitterär deckarförfattare, finns det uppenbarligen någonting i hennes böcker vilket gör att många kritiker talar om henne som att hon *egentligen inte är* en deckarförfattare - en intressant positionsglidning jag utreder vidare i analysen.

Alvtengen och *Skugga* är uppsatsens självklara centrum, men jag lyfter – med stöd i min hermeneutiska metod och relationen mellan del och helhet – också in närbesläktade och för analysen relevanta fenomen, där det kan fördjupa förståelsen av vissa drag hos Alvtengen. På samma sätt låter jag ibland Alvtengen som enskild författare stå tillbaks för en mer allmän diskussion om kvinnliga deckarförfattare och deckarens plats i det litterära Sverige. Angående urvalet av materialet kring *Skugga* har jag valt att enbart sträva efter en heltäckande bild gällande receptionen av romanen. Följaktligen har alla recensioner jag hittat (via Artikelsök, Presstext och Mediarkivet) tagits med i analysen, totalt nio stycken. Av dessa är sex från dagstidningar, en från en tidskrift som fokuserar enbart på populärlitteratur, samt två från de viktigaste internetbaserade recensionssidorna. När det gäller det övriga materialet har ett urval gjorts. Jag har strävat efter att ge en rättvis bild av Alvtengens väg in i litteratursamhället, och har valt ut representativa artiklar ifrån varje boklansering, med undantag för tiden kring *Skugga* där fler artiklar fått ta plats. På samma sätt har jag resonerat ifråga om deckardebatterna där de viktigaste rösterna från alla läger får komma till tals. Också här ligger mitt huvudsakliga fokus på år 2007 då *Skugga* kom ut.

Genom att belysa ett flertal aspekter av *Skugga* och dess förhållanden till litteratursamhället, tror jag mig kunna hitta fler och mer spännande ingångar än en större men grundare kvantitativt orienterad studie skulle kunna ge. Visserligen sker detta i viss mån på bekostnad av en bredare applicerbarhet, men trots att Alvtengens *Skugga* är uppsatsens givna centrum, torde studien kunna påvisa fenomen och tendenser intressanta också i ett vidare perspektiv.

# ANALYS

## 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 är det nödvändigt med 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.<sup>89</sup> 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”.<sup>90</sup> Ordvalet besekrat signalerar att en strid har utkämpats:

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.<sup>91</sup>

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*.<sup>92</sup> 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 ”samtidskildring”. Den inre verkligheten har den däremot inte mycket koppling till, annat än som bekräftelse av schabloner eller som ointelligent ångestporr. De flesta deckare

---

<sup>89</sup> Per Svensson (2007). Hellre en vals. *Expressen*. 2007-01-28, sektion: Kultur, s. 7.

<sup>90</sup> Daniel Sandström (2007). Vem har tid för samtiden? *Sydsvenska Dagbladet*. 2007-02-03, sektion: B, s. 4.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Sara Kärrholm (2009). Den misslyckade deckarförfattaren: Genreförväntningarnas betydelse för värderingen av Inga Thelanders författarskap. *Litteraturens värden*. red. Anders Mortensen. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 236; Kärrholm (2005), s. 47.

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.<sup>93</sup>

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.<sup>94</sup> 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 sidan svårtillgänglig och smal litteratur för en liten klick intellektuella, å andra sidan grund ”fabriksprosa” för massorna. Även om måltavlan är annorlunda (det modernistiska formspråket) ses deckargenrens utbredning även här som ett problem.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup>

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.”<sup>97</sup> 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.”<sup>98</sup> Senare samma sommar menar Ernst Brunner i en uppmärksam 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 [...].<sup>99</sup>

Samtidigt pågår också ”Läckberg-fejden”,<sup>100</sup> vilket föranleder Malin Ullgren att i *Dagens Nyheter* uttrycka den kanske allra tydligaste kritiken mot deckargenren som sådan:

---

<sup>93</sup> Aase Berg (2007). Psykopaterna: Kriminalromanens dominans på bokmarknaden skapar empatiunderskott. *Expressen*. 2007-02-28, sektion: Kultur, s. 6.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Jesper Högström (2007). Epik i kistan: Den svenska samtidsromanen förfaller i tonlös modernistisk efterklang. *Expressen*. 2007-05-21, sektion: Kultur, s. 8.

<sup>96</sup> Se t.ex. Daniel Sjölin (2007). För lite lek i litteraturen. *Dagens Nyheter*. 2007-05-30, sektion: Kultur, s. 4-5, eller Lars Mikael Raattamaa (2007). Tjatet har bara börjat. *Aftonbladet*. 2007-06-14, sektion: Kultur, s. 4-5.

<sup>97</sup> Malin Ullgren (2007a). Vakta inte på romanen: Släpp loss det smarta lättsinnet. *Dagens Nyheter*. 2007-06-02, sektion: Kultur, s. 4.

<sup>98</sup> Ulrika Kärnborg (2007). Romanen ligger illa till: Ge deckarförfattarna en match. *Dagens Nyheter*. 2008-05-25, sektion: Kultur, s. 4.

<sup>99</sup> Sara Ullberg (2007). Författare oroas av romanens kris. *Dagens Nyheter*. 2007-07-29, sektion: Kultur, s. 2.

<sup>100</sup> 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

*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.<sup>101</sup>

Att Ullgren använder just begreppet det litterära fältet för att åskådliggöra hur lite hon tycker deckargenren har med litteratur att göra ter sig en smula lustigt, då hennes argumentation 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”.<sup>102</sup> Hennes positionering åskådliggör en tydlig tendens bland kritiker att avfärda deckargenren, och ofta sker detta på ekonomisk basis: de säljer helt enkelt för bra.

På kultursidorna råder i princip konsensus om att deckaren är dålig ”nästan per se”.<sup>103</sup> 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). För avfärdades populärlitteraturen, idag avfärdas den litteratur som är populär. Att deckarna breder ut sig på skönlitteraturens bekostnad har blivit närmast doxa i svensk litteraturredebatt, 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.<sup>104</sup>

Här beskrivs inte deckarna i negativa ordalag, men de tillhör inte ”de stora berättelserna om Sverige”, vilket implicit reducerar dem till försäljningssuccéer.<sup>105</sup> I den så kallade

---

Skugge. För en kort sammanfattning se t.ex: Sofie Persson (2007). Grälet om Läckberg. *Expressen*. 2007-08-03, sektion: Nöje, s. 30.

<sup>101</sup> Malin Ullgren (2007b). Deckarstriden: Fejden handlar knappast om snille och smak. *Dagens Nyheter*. 2007-08-10, sektion: Kultur, s. 4.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> 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 Arne Dahl/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?”

<sup>104</sup> Åsa Arping & Anna Williams (2009) *Litteraturens förvandlingskonster. Litteraturens historia i Sverige*. red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin. 5. [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts, s. 603.

<sup>105</sup> 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. *Littera-*

”Manifest-debatten” hösten 2009 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”.<sup>106</sup> När det 2009 avslöjades att deckarpseudonymen ”Lars Kepler” tillhörde det höglitterära 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.<sup>107</sup>

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 litteratur är tydliga, väldefinierade och segmenterade. Dessutom är argumenten fortfarande här och där fördömande (”trivallitteratur”, ”skitförfattare” etc.). Det här är en avsevärd skillnad gentemot hur bibliotek och bibliotekarier förhåller sig till den populära litteraturen, ty där har en tydlig uppluckring av hierarkierna mellan populär- och höglitteratur ägt rum.<sup>108</sup>

### *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 som slog alla genrens försäljningsrekord.<sup>109</sup> Under de tio åren 1998-2007 debuterade drygt 80 svenska kvinnliga deckarförfattare, vilket i en historisk jämförelse innebär en procentuell ökning med över

---

*turens historia i Sverige*. red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin. 5. [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts, s. 487-492.

<sup>106</sup> Susanne Axmacher et al. (2009). Manifest för ett nytt litterärt decennium. *Dagens Nyheter*. 2009-08-22, sektion: Kultur, s. 12. 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, sektion: Kultur, s. 4-5. Även om där sägs att de ”lovar att skriva deckare under pseudonym”, är undermeningen här mera av typen ”Den postmoderna 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, sektion: Kultur, s. 4-5. Dessa har dock inte tillräckligt med kulturellt kapital för att kunna agera konsekvrerande i egen rätt.

<sup>107</sup> Carina Rydberg (2009). Carina Rydberg om Lars Kepler: Greppet funkade, till min stora lycka. *Dagens Nyheter*. 2009-08-17, sektion: Kultur, s. 5.

<sup>108</sup> Stenberg (2001); Eklund (2004); Hedström (2005); Peippo (2007).

<sup>109</sup> 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.

400 procent.<sup>110</sup> 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 prisbelönta, både på hemmaplan och internationellt. Deras framgångar har på ett radikalt sätt bidragit till att rita om den svenska deckarkartan.<sup>111</sup>

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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup>

Alvtegen, som också nämns i artikeln ovan, konstrueras (och konstruerar sig själv) till en del av en större våg. Hon förstås följaktligen i första hand som kvinnlig 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”.<sup>116</sup> Vad Andersson kommer fram till (vilket inte är mycket, i princip att ”det supps mindre”) är inte särskilt viktigt, men intentionen är desto mer intressant: Allt fokus ligger på gemensamma nämnare, vilket reducerar verken till paren-

---

<sup>110</sup> Johan Wopenka (2009). *Kvinnlig deckarhistoria: Från 1800-talets mitt till 1900-talets slut. Tretton svenska deckardamer: Författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 7.

<sup>111</sup> Wopenka (2009), s. 29.

<sup>112</sup> Vilket är en radikal förbättring jämfört med för 15 år sedan, se: Wopenka (2009), s. 29 f.

<sup>113</sup> 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.

<sup>114</sup> *Blodgruppen* (2006). Stockholm: Sveriges television.

Visades ursprungligen: 2006-09-22, kl. 20.00-21.00, SVT2.

<sup>115</sup> Jessica Ritzén (2005). *Vardagen är toppen: Därför reglerar deckarkvinnorna. Aftonbladet*. 2005-10-01, sektion: Nyheter, s. 20.

<sup>116</sup> Gunder Andersson (2000). *Styckmord, sadism, nazism... feminism: Gunder Andersson djupdyker i floden av kvinnliga deckare. Aftonbladet*. 2000-12-04, sektion: Kultur, s. 5.

teser i ett större mönster. Genusaspekten är här – liksom i ”Läckberg-fejden” – av betydande intresse, vilket dock är en infallsvinkel som hamnar utanför uppsatsens syfte.<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> 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 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.<sup>119</sup>

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.”<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup>

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?”<sup>122</sup> Lena Rainer konstaterar i en intervju i *Sydsvenska Dagbladet* samma år att ”[h]ennes böcker är inte deckare i egentlig mening utan snarare psykologiska thrill-

<sup>117</sup> Det finns 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.

<sup>118</sup> Algulin & Olsson (2009), s. 490 f.

<sup>119</sup> Birgit Munkhammar (1999). Stressad storstadsmorsa löser fallet: Birgit Munkhammar om en rapp debutant och konsten att skriva kvinnliga deckare. *Dagens Nyheter*. 1999-01-04, sektion: Kultur, s. 2.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Magnus Persson (2005). Kamp med inre demoner. *Svenska Dagbladet*. 2005-10-13, sektion: Kultur, s. 92.

<sup>122</sup> Cecilia Hagen (2005). Deckardrottningen spolar morden: Karin Alvtegen om pengar, panikångest och friheten att slippa ond bråd död. *Sydsvenska Dagbladet*. 2005-09-11, sektion: Nyheter, s. 20.

lers om så kallade underdogs, människor som hamnat på fel spår i livet”.<sup>123</sup> 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.”<sup>124</sup> I receptionen av *Skugga* är begreppet ”psykologisk spänningsroman” närvarande i nästan varenda recension. Dan Kronqvist kallar den i *Hufvudstadsbladet* ”en ovanligt tät psykologisk spänningsroman”.<sup>125</sup> 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.<sup>126</sup>

På *Bokhora.se* låter det likadant: ”Det enda vi kan enas kring är att vi gillar bokens språk, personbeskrivningarna (även bifiguren är väl beskrivna) och att det här inte är ngn deckare i ordets vanliga mening. Snarare en psykologisk spänningsroman.”<sup>127</sup> Också recensenten Stina Sigurdsson på *Dagensbok.com* håller med: ”Jag är förtjust i Karin Alvtogens 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.”<sup>128</sup> Elisabet Norin i *Kristianstadsbladet* klassificerar hela Alvtogens produktion som ”spänningsromaner”,<sup>129</sup> 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.<sup>130</sup> 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”.<sup>131</sup>

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.<sup>132</sup> 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

---

<sup>123</sup> Lena Rainer (2005). Hon skrev sig ut ur mörkret. *Sydsvenska Dagbladet*. 2005-06-08, sektion: D, s. 7.

<sup>124</sup> Carl Otto Werkelid (2005). Skuggiga sidor. *Svenska Dagbladet*. 2007-06-24, sektion: Kultur, s. 9.

<sup>125</sup> Dan Kronqvist (2007). Äran har ett högt pris. *Hufvudstadsbladet*. 2007-10-28, sektion: Kultur, s. 22.

<sup>126</sup> Eva Johansson (2007). Besvikelsen föder hat och hämnd. *Västerviks-Tidningen*. 2007-09-24

<sup>127</sup> Jessica Björkäng (2007). ”Skugga” – Karin Alvtegen. *Bokhora.se* [Online] <http://www.bokhora.se/blog/recension/2007/09/skugga-karin-avtegen/> [2010-04-13]

<sup>128</sup> Sigurdsson, Stina (2007). Oförutsägbart bekant. *Dagensbok.com* [Online] <http://dagensbok.com/2007/12/04/karin-avtegen-skugga/> [2010-04-13]

<sup>129</sup> Elisabet Norin (2007). Inte skuggan av nervdallring. *Kristianstadsbladet*. 2007-09-27, sektion: Kultur.

<sup>130</sup> Maria Neij (2007). Ingen skugga över Alvtegen. *Östgöta Correspondenten*. 2007-09-28, sektion: Kultur; Magnus Persson (2007). Lyhörd skildring av priset för odödlighet. *Svenska Dagbladet*. 2007-10-24, sektion: Kultur, s. 8.

<sup>131</sup> Lennart Högman (2007). Skugga av Karin Alvtegen. *DAST Magazine*. vol. 40, nr. 4, s. XX.

<sup>132</sup> Todorov (1995), s. 184.

fältet när hennes deckare i början av sextiotalet mer och mer frigjorde sig från den formmässiga 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 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.<sup>133</sup>

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”.<sup>134</sup> Kärrholms poäng är att Thelander valde en olycklig tidpunkt för att utmana deckargenrens konventioner: Vid femtiotalets 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 sist 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.<sup>135</sup>

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.”<sup>136</sup> Karin Alvtegen och *Skugga* förstås av recensenter och intervjuare mycket riktigt som en litterär deckare. Och precis som Kärrholm konstaterar 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 – Alvtogens alla böcker inklusive *Skugga* förstås alltid först och främst utifrån en deckarmässig horisont. Det Litterära är således redan omslutet av deckarens dräkt, vilket gör att närmandet till kvalitetslitteraturen uteblir. Något paradoxalt har deckaren måhända blivit mer Litterär (det vill säga textuellt närmast 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,<sup>137</sup> blir Alvtogens position intressant. I den övergripande hierarkin har hon låg status varandes deckarförfattare. I deckargenren har hon däremot hög status

<sup>133</sup> Persson (2002), s. 200 f.

<sup>134</sup> Kärrholm (2009), s. 238.

<sup>135</sup> Ibid., s. 245.

<sup>136</sup> Ibid., s. 244.

<sup>137</sup> Laermans (1992).

(vilket bland annat åskådliggörs med den stora mängd priser och nomineringar hon tilldelats) eftersom hon skriver ”mer litterärt” än den gängse normen gör gällande.

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 spänningsromaner”, men fortsätter sedan mening- en med att det ”i hennes [Alvtegens] fall betyder att det saknas poliser i bärande roller och brottsutredningar”.<sup>138</sup> 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 romaner hon hittills gett ut det i bemärkelsen att de av litteratursamhällets alla delar uppfattas som det: de recenseras 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”<sup>139</sup> – och finner givetvis i slutledet deckarläsande läsare.

I tidningarnas bevakning och reception av *Skugga* är deckargenren den givna referensramen. Den recenseras sparsamt – enbart i sex svenska dagstidningar<sup>140</sup> – trots (eller på grund av) Alvtegens försäljningsmässiga framgångar. Recensionerna är alla deckarre- censioner 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”.<sup>141</sup> Den enda recensent som avviker från mönstret är Magnus Persson i *Svenska Dagbladet* vars recension problematiserar boken på allvar. Han sätter också fokus på en viktig detalj: omslaget.<sup>142</sup> Ty stor roll för vår förståelse av texten *Skugga* spelar förpackningen *Skugga*. Och förpackningen är onekligen deckarmässig.

### *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!”.<sup>143</sup> Den deckartypiska layouten *Skugga* har användes också vid senaste svenska pocketupplagan till 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 mel-

<sup>138</sup> Marie Peterson (2009). Hålla huvudet kallt: Karin Alvtegen (1965-). *Tretton svenska deckardamer: författarporträtt*. Lund: BTJ, s. 32.

<sup>139</sup> En sökning gjord på <http://www.biblioteket.se> [2010-04-17]. Sökningen omfattade endast originalutgåvan av respektive roman, och inte e-böcker, översättningar etc.

<sup>140</sup> *Skugga* recenseras i följande sex dagstidningar: *Hufvudstadsbladet*; *Kristianstadsbladet*; *Svenska Dagbladet*; *Sydsvenska Dagbladet*; *Västerviks-Tidningen*; *Östgöta Correspondenten*. Utöver dessa har jag även valt att ta med boksajterna *Bokhora.se* samt *Dagensbok.com*, vilka jag förstår som två av de mest tongivande svenska litterära boksajterna vid romanens utkomst, samt recensionen i den rent populärlitterära tidskriften *DAST Magazine*.

<sup>141</sup> Bo Lundin (2007). Synd på väldigt rara ärtor. *Sydsvenska Dagbladet*. 2007-10-01, sektion: B, s. 6.

<sup>142</sup> Persson (2007).

<sup>143</sup> *Ibid.* (2007).

lan historierna). Att de dessutom har likartade titlar bestående av ett ensamt, laddat och känslöbetonat 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 Christian Mehrstam hur vår förförståelse av olika verk speglar vår läsning av desamma. Han utgår från en svensk science fiction-deckare 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*,<sup>144</sup> teman ingen recensent hade 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.”<sup>145</sup> Målet är här inte att försöka vederlägga Alvtegens litteraritet eller att bevisa att hon skulle vara genremässigt missförstådd. Jag vill istället betona att *Skugga* i det svenska litteratursamhället framträder som en deckare, och på så vis också existerar som deckare och ingenting annat.

Magnus Persson använder begreppet förväntningshorisont för att visa hur Kerstin Ekman börjar bryta sig loss från pusseldeckarmallen i slutet av femtiotalet: 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.<sup>146</sup> 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 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*.<sup>147</sup>

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

---

<sup>144</sup> 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 svårdefinierad, men Mehrstam 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.

<sup>145</sup> *Ibid.*, s. 43.

<sup>146</sup> 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.

<sup>147</sup> Persson (2000), s. 56; Persson (2002), s. 174 ff.

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.<sup>148</sup>

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 av lika stor (eller större?) roll spelar andra faktorer. De paratextuella faktorerna gällande Alvtegen är här särskilt 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 lanseringen (paratexten). 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, både vad gäller text och kontext (och 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 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”.<sup>149</sup>

Uttalandet får ses som en genomtänkt strategi där Alvtegen med sitt nya förlag ämnar byta position på det litterära fältet. I *Svenska Dagbladet* kommer samma uppgift, att ”Alvtegen vill lämna deckargenren och skriva annan typ av skönlitteratur”, som en liten notis.<sup>150</sup> 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.”<sup>151</sup> 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 påbörjas en vandring i litteratursamhället mot mer kulturellt kapital, åtminstone är det vad som åsyftas. Det genomförs dels genom att ta avstånd från den populärlitterära deckargenren, dels genom att förklara att hon gör det trots att hon förstår att det sannerligen 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 litteratursamhället.

---

<sup>148</sup> Persson (2000), s. 63.

<sup>149</sup> Lasse Winkler (2008). Karin Alvtegen byter förlag. *Svensk bokhandel*. vol. 56, nr 18.

<sup>150</sup> Svenska Dagbladet (2008). Alvtegen byter genre och förlag. *Svenska Dagbladet*. 2008-11-15, sektion: Kultur, s. 12.

<sup>151</sup> Lena Jordebo (2009). Vad gör du i New York? Tre frågor till författaren Karin Alvtegen. *Dagens Nyheter*. 2009-05-02, sektion: Kultur, s. 9. ”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.

I april 2010 görs Alvtegens hemsida om (bland annat ändras bakgrundsfärgen från hotfull svart till sober vit) och hennes böcker presenteras i ny förpackning. Dessutom offentliggörs där att hennes första roman att lanseras utanför deckargenren heter *En sannolik historia* och släpps i augusti 2010 på Brombergs förlag.<sup>152</sup> Förlaget och Alvtegen syftar givetvis till att förändra förväntningshorisonten så att kritiker, bibliotek, läsare etc. inte förväntar sig en ny deckare, utan någonting annat. Återstår att se är dock om hon lyckas att etablera sig utanför deckargenren. Hur det än går kommer troligtvis *En sannolik historia* att uppfattas som en roman och inte en deckare. Boken ingår redan nu i kategorin ”Modern & samtida skönlitteratur” på de största svenska internetbokhandlarna,<sup>153</sup> 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 gör att förväntningshorisonten på Alvtegen böcker hela tiden varit att de ska vara deckare. Detta håller nu på ändras, och symptomatiskt nog har hennes (egenägda) pocketförlag valt att behålla omslaget till *Skugga* också till pocketversionen av romanen som gavs ut 2008, men med ett pikant undantag: hängsnaran har plockats bort!<sup>154</sup>

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 en hel del spännande förhållanden (och förskjutningar) i hierarkin mellan högt och lågt.

## 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. En påfallande liten del utspelar sig i nutid, och vi får istället lära känna personerna successivt genom deras egna berättelser och tillbakablickar på åren som gått. Det är också 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 till-

---

<sup>152</sup> *Blodgruppen* (2006). Stockholm: Sveriges television.

Visades ursprungligen: 2006-09-22, kl. 20.00-21.00, SVT2.

<sup>153</sup> Vid en sökning på: *adlibris.com*, *bokus.com* samt *cdon.com* [2010-04-21].

<sup>154</sup> Gör t.ex. en sökning på ”karin alvtegen skugga” på *adlibris.com* för en bra jämförelse mellan de båggen snarlika omslagen [2010-04-21].

sammans 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 deras romaner etc. Nedan följer min analys av denna skrivandets tematik i *Skugga*, vars relation till Alvtegens egen populärlitterära deckarstatus öppnar upp för en rad intressanta frågor.

### *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 oerhört betydelsefull, och det råder inget tvivel om hans statusfyllda position på parnassen. När en boutredare i första kapitlet går igenom Gerdas (familjen Ragnerfeldts före detta hushållerska) 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.<sup>155</sup>

Läsaren får här reda på att Axel är Nobelpristagare och att han dessutom är skygg (vilket höjer mystiken) och berömd ”utan motstycke”. Kort efter denna presentation beskrivs hur sonen Jan-Erik reser landet runt och håller föredrag om sin fars författarskap, och att då särskilt romanen *Skugga* uppmärksammas:

---

<sup>155</sup> Karin Alvtegen (2007). *Skugga*. Stockholm: Natur & Kultur, s. 14 f. Sidhänvisningar till romanen ges fortsättningsvis inom parentes i den löpande texten.

”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 högkulturella referenser som alla förstår (Nobelpriset, Svenska Akademien, berömmelse utan motstycke, århundradets kvinnoporträtt, brädar Vilhelm Moberg!) förklaras Axels litterära dignitet för läsaren. Detta sker i princip direkt i berättelsens upptakt. Vi får här en självklar utgångspunkt, vilket resten av våra fiktiva litteratörer 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 förstår att Alice vill bli en stor och ihågkommen författare, och snart lyckas hon också åtminstone en bit på vägen:

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 bokstavskombinationer 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, havandes ett *l'art pour l'art*-förhållningssätt till litteraturen. I *Konstens regler* visade Bourdieu hur uppfattningen om konst för konstens egen skull var det som hjälpte till att definiera det litterära fältets autonomitet vid dess tillblivelse i 1800-talets Frankrike.<sup>156</sup> Positionen är enkel: genom att bekänna sig till och uppskatta fältets eget kapital, behövs inget annat, och framförallt de ekonomiska aspekterna av konsten förkastas. Det unga paret Axel och Alice gestaltar sinnebilden av detta förhållningssätt. Med tiden blir de också etablerade:

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 alltför 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.)

---

<sup>156</sup> Bourdieu (2000), s. 91-179.

Alvtegens skriver här fram en författarposition väsensskild från sin egen. Axel och Alice är på väg att bli konsekurerade författare, och Axel lyckas medan Alice bittert konstaterar att hon förvandlas ”från Axels parhäst och konstnärlige jämlike till representativ hustru” (s. 62) Med genuskritiken undantagen är det väsentliga här att de båda från början strävar mot och hör till den högkulturella sfären i litteratursamhället. Detta 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:

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 framtidslofte hade hon kallats. Men under de tretton år som gått hade både hennes existens och skrivförmåga fallit i glömska. Om hon i sin naiva enfärd 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 kullisen. (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 höglitteratur det handlar om: kultursidor, diktsamling och exceptionell debut talar sitt tydliga språk. Om *Halinas* skapande får vi inte veta särskilt mycket mer än att hon inte ännu blivit publicerad, utan kämpar med det som skulle blivit hennes debutroman: *Skugga*. Dennas succé i Axels namn, i kombination med att hon ser upp till honom (som varandes konsekurerad författare) gör att även Halina placeras i den höglitterära delen av fältet. 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)

Nämmandet av *Artes* är en explicit höglitterär signal Alvtegen sänder, som hon sedan känner sig nödgad att för läsaren förklara symbolvärdet i. ”[E]n sådan som Halina” har uppenbarligen inte tillräckligt av fältets kapital för att där kunna publicera sig, men hon vet om att den finns, hon vet var hon ska sikta. För läsaren blir *Artes* en tydlig symbol för det högkulturella, och det finns gott om sådana markörer i *Skugga*. Som flera forskare

re 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.<sup>157</sup> 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 skulptör och konsthistoriker” och en ”humoristisk licentiat i litteraturhistoria”.<sup>158</sup>

Som vi ser är tonen hos Lang humoristisk, men likväl användes beskrivningar som dessa för att i första hand närma sig högkulturen, och 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.<sup>159</sup>

Bildningssynen har uppenbarligen förändrats, och den beskrivning av högkulturen vi finner hos Alvtegen är väsentligt annorlunda än den hos exempelvis Lang. Där den högkulturella statusen för Lang aldrig ifrågasattes utan var en självklarhet, är läget i *Skugga* annorlunda. I mångt och mycket ger Alvtegen en påfallande dyster 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 minsann inget som ges till den som det förtjänar – status tas av den starkaste. Följaktligen blir Axel den framgångsrike Nobelpristagaren, istället för exempelvis Alice som fastnar i moders- och kvinnorollen. Axels skrupelfria förhållningssätt till sin karriär 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, och således är hur Axel framträder för läsaren.

Den mörka och 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 femtitalets pusseldeckare för att vinna litterär status, utan snarare likt skvallertidningens bild av kändisskapet: det är intressant per automatik, och ger intrigen en extra udd.

Den svenska deckartraditionen verkar här ha löpt varvet runt: Från att ha varit starkt högkulturellt förankrad i pusseldeckarens guldålder, gick genren sedan till att bli samhällskritisk och socialt förankrad med först Sjöwall-Wahlöö, och sedan Henning Man-

<sup>157</sup> Persson (2002); Kärrholm (2005); Jim Collins (1989). *Uncommon cultures: Popular culture and post-modernism*. New York: Routledge, s. 49-54.

<sup>158</sup> Persson (2002), s. 190.

<sup>159</sup> Bo Lundin (1971). *Salongsbödlarna och andra betraktelser på temat värderingar i populärlitteraturen*. Staffanstorps: Cavefors, s. 41 f.

kell 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.<sup>160</sup>

Hon har rätt såtillvida 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). Utländska deckare har även de använt mytbildningen kring Nobelpriset, och några nedslag är Irving Wallaces *The Prize* (1964), Carl Djerrassis *Cantor's Dilemma* (1989), Herman Francks *The Nobel Prizener* (2002) och Andreas Eschbachs *Der Nobelpreis* (2006). Nämnas bör också den amerikanska långfilmen *Nobel Son* (2007), som släpps på DVD i Sverige senare i år.

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*. 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.<sup>161</sup> Priset fungerar smidigt för författare att använda när de vill skapa en viss typ av förståelse.

Är det aspekterna av priset Smith pekar på som här spelar in för prisets populärlitterära popularitet som motivbild? Åtminstone delvis, i och med att prestige i priset utnyttjas. Prestigen i kombination med de framstående personerna (genierna) och pengarna skapar mystiken. Ofta tar dessa ”Nobeldeckare” sin utgångspunkt i prisutdelningen, festen, valet av pristagare eller spekulationerna innan valet. I *Nobel Son* kidnappas sonen till

<sup>160</sup> Marie Smith (1992). Introduction. *Nobel crimes*. red. Marie Smith. New York: Carroll & Graf Publ., s. v.

<sup>161</sup> Ganetz (2000), s. 26.

Nobelpristagaren i kemi samma dag som fadern ska ta emot priset. Lösensumman är givetvis lika stor som prispengarnas belopp.<sup>162</sup> 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.”<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup> 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 professors kollega och granne känner sig svekfullt förbigången.<sup>165</sup>

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 är närmast 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, försäkrar 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.<sup>166</sup>

Här närmar vi oss en tänkbar förklaring till varför Nobelpriset är en så pass välfrekventerat motivbild inom populärlitteraturen. Som konstaterades i inledningen har litteraturpriset blivit en symbol betydligt större än sin egen faktiska funktion i litteratursamhället.

<sup>162</sup> Randall Miller (2007). *Nobel son*. Regi: Randall Miller. Manus: Jody Savin & Randall Miller. USA.

<sup>163</sup> Liza Marklund (2006). *Nobels testamente*. Stockholm: Piratförlaget.

<sup>164</sup> Joakim Bergman [pseud.] (1968). *Nobelpris till mördaren?* Stockholm: Norstedts.

<sup>165</sup> Kjell Eriksson (2009). *Öppen grav*. Stockholm: Ordfront.

<sup>166</sup> Persson (2007).

Vilka författare som får Nobelpriset är mindre betydelsefullt och intressant i människors medvetande än den roll Nobelpriset spelar som just *Nobelpriset*. Mytbildningen över-skuggar prisets reella inverkan på litteratursamhället (även fast denna säkerligen kan vara nog så betydande för den enskilda författaren). Detsamma kan förövrigt också sägas gälla de vetenskapliga Nobelprisen: när de fikcionaliseras är det inte vetenskapen författaren vill tematisera utan glansen och mystiken, för vem minns vad förra årets medicinpris handlade om?

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. John F. English talar om en specifik status gällande kulturella priser som fungerar både ekonomiskt och kulturellt, en ”*cultural economics of prizes*”.<sup>167</sup> 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.<sup>168</sup>

Detta gäller i allra högsta grad Nobelpriset. 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:

---

<sup>167</sup> English (2005), s. 4 f.

<sup>168</sup> Ibid., s. 8 ff.

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”).<sup>169</sup> Men Nobelpriset har vuxit 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 världsallet och ta noter. Ett samarbete med 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 stort allvar (avskärmad 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:

---

<sup>169</sup> Hertel (1997), s. 208 f.

*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 skapanden 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 deckarläsare 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,<sup>170</sup> blir pastischen än mer intressant. Det är inte bara det litterära etablissemanget 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.<sup>171</sup>

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 detective-novel expectations”.<sup>172</sup> Om vi tillämpar Ganetz resonemang skulle användandet av en högravande Nobelpristagare som stundtals närmast förlöjligas i *Skugga* kunna läsas som precis samma sorts högparodiska antiestetik, 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.<sup>173</sup> Det popu-

<sup>170</sup> Pierre Bourdieu (1997). Men vem har skapat skaparna? *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*. red. Lars Furuland & Johan Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, s. 139.

<sup>171</sup> Ganetz (2002), s. 25.

<sup>172</sup> Tani (1984), s. xv.

<sup>173</sup> Jämför här med Magnus Perssons resonemang om postmodernismens skenbara uppluckring av de smaksociologiska hierarkierna, se: Persson (2002), s. 41-56.

lärkulturella 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 högläsnings- och signeringsturné:

...som med sin unika berättarröst och sitt skimrande språk ger oss så många magiska läs-upplevelser. 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.<sup>174</sup> Särskilt inte då den stulna romanen som faller Akademiens slutgiltiga avgörande i *Skugga* ifråga om Nobelpriset, är just ett exempel på vittneslitteratur<sup>175</sup> – en genre Svenska Akademien belönat flitigt under de senaste åren. 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 som nämnts 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 präglade 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 från Alvtegen som signalerar just en sådan högtravande, höglitterär hållning som 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)

---

<sup>174</sup> 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 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 bejaktar språket*. vol. 3, nr. 4, s. 14-17.

<sup>175</sup> Den fiktiva romanen *Skugga* handlar om Joseph Schultz upplevelser fångad i ett koncentrationsläger under andra världskriget. Det är alltså Halinas föräldrars historia som berättas i boken, vilket gör att det fungerar som vittneslitteratur.

Jan-Eriks "oändliga tacksamhet" framstå 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 utnyttjar 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 i en deckare 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 genreinterna stärks, och att det höglitterära fjärras och misstänkliggörs än mer.<sup>176</sup>

### *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'.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Dylika 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).

<sup>177</sup> Laermans (1992), s. 257.

Jag vill mena att Alvtegen i *Skugga* intar en både-och-position: hon både fjärrar sig från det höglitterära, och närmar sig, mystifierar och uppvärderar det. Fiktionen om Nobelpriset i litteratur fungerar i Alvtegens tappning som både ett hyllande och ett skämt. Men skämtaspekten i Nobelpriset består i *Skugga* inte så mycket i ett skojande om priset som sådant, utan just 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 oförhappandes 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 som Nobelpristagare förstorar ytterligare svekets proportioner, men samtidigt förstorar det 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 ändå rentvå priset, dess betydelse och dess status.

Nobelpristematiken i *Skugga* fungerar som ömsom ett fjärmande från, ömsom ett hyllande av det höglitterära. När historien är slut är dock prisets egen status inte längre ifrågasatt. 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.

### *Författarmyter och synen på skrivande*

Det är som jag tidigare poängterat nu inte bara Nobelpriset som är den litterära begivenheten i *Skugga*. Romanen är full av litterära referenser och teman. Återkomsten av det litterära 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 Word [sic!] War II; as a result the intertexts are increasingly foregrounded. Crime itself begins to occur in a highly literary atmosphere.<sup>178</sup>

Genren kom slutligen till en gräns, där den inte mäktade 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.”<sup>179</sup> 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 plats. Men även om *Skugga* inte rakt av kan sägas uppvärdera det höglitterära, använder Alvtegen en hel del stereotyper kring skapande som handlar om myten om konstnären. Kultursociologen Ken Gelder driver i boken *Popular fiction* tesen att Litteratur (med stort L) och populärfiktion är två väsensskilda saker:

Literature deploys a set of logics and practices that are different in kind to those deployed in the field of popular fiction. Readers, of course, may very well move from the one to the other, since reading interests can at times be flexible and adaptable. But in doing so, these different logics and practices are surely registered, which means that Literature and popular fiction will *necessarily* not be read or ‘processed’ in the same way.<sup>180</sup>

Gelder intar här samma ståndpunkt som många av kultursidornas kritiker har gentemot deckarens utbredning, och resonemanget stämmer såtillvida att höglitteratur och populärlitteratur läses på olika sätt. Därmed inte sagt att det nödvändigtvis måste förhålla sig så, vilket Gelder verkar mena. Men han påpekar en intressant sak när det gäller synen på skapandet:

[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 sheers hard work. The key paradigm for identifying popular fiction is not creativity, but *industry*.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Collins (1989), s. 51.

<sup>179</sup> Ibid., s. 54.

<sup>180</sup> Ken Gelder (2004). *Popular fiction: The logics and practices of a literary field*. London: Routledge, s. 12.

<sup>181</sup> Ibid., s. 14 f.

Gelder synliggör här att myten om konstnären hör till den höglitterära världen, och i regel avvisas av den populärlitterära. Denna myt traderas flitigt i *Skugga*. 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.) 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) Hon ser alltså inte sig själv som författare, men icke desto mindre lyckas hon få en diktsamling publicerad och hyllad, enbart genom att ”hon plötsligt känt ett behov av att skriva av sig, hon som aldrig förr på allvar bekantat sig med orden”. (s. 35)

Liksom Nobelpriset används för att gestalta det höglitterära, används i *Skugga* myten om författaren på ett snarlikt sätt. 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 attributed to Literature (i.e. inspirational, hoping ‘to get in touch with the cosmos’)”,<sup>182</sup> befinner sig långt ifrån den mer pragmatiska synen på populärförfattaren där skrivandet utövas som ett hantverk.<sup>183</sup> Läser vi denna tematik i relation till Alvtegens egen positionering på fältet blir det hela intressant. 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.<sup>184</sup> 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 förskansning, 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.<sup>185</sup>

<sup>182</sup> Gelder (2004), s. 17.

<sup>183</sup> 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. Årligt 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.

<sup>184</sup> Algulin & Olsson (2009); Anna Bilén (2007). Camilla Läckberg: Författar och värnar sitt varumärke. *Göteborgs-Posten*. 2007-07-22, sektion: Sommar, s. 12.

<sup>185</sup> Karin Alvtegen (2010). [Online] <http://www.karinalvtegen.com> [2010-04-21]

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 av sitt författarskap etablerar hon direkt i och med sin debut, och den återkommer gång på gång i intervjuer.<sup>186</sup> Alvtegen har således från första början annekterat en bild av sitt författarskap som med Gelders resonemang mer hör till en höglitterär sfär än den populärlitterära i vilken hon är inskriven. Hon utger sig dock inte för att som Axel vara i kontakt med någon gudomligt, utan likt *Skuggas* Louise är det snarare som att hon plötsligt, av en slump, upptäckte språket. Alvtegen har uppenbarligen helt andra litterära anspråk än sina kvinnliga deckarkollegor, vilket antagligen är anledningen till att den skrivande tematiken är så pass tydlig i *Skugga*. Det är med utgångspunkt i detta svårt att läsa myten om konstnären i *Skugga* som en drift med det högkulturella. Eftersom den så väl överensstämmer med hennes eget förhållningssätt, ligger det närmre till hands att Alvtegen faktiskt tror på myten och bekänner sig till den, och således också uppvärderar det högkulturella. Som vi kommer att se i nästa och denna analys sista kapitel finns det ett argument till för att dra en sådan slutsats.

### *Kritiken mot kommersialismen*

I *Skugga* tematiseras ytterligare en dimension av litteratursamhället här värd att ta upp: 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 hävdat 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 samhälleliga konstruktion han valt att ställa sig utanför”. (s. 84) Han ser ner på dagens konsumtionshysteri, och undrar var intelligentsian håller hur. 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 väjde 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 påfallande långa utdrag ur den pjäs han för tillfället skriver på, och såhär ser ett kort stycke ut:

---

<sup>186</sup> Se t.ex. Peterson (2009); Rainer (2005); Werkelid (2005).

/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 julklappspengar.

Mamman: Ser du nåt då?

Sonen: Det är hål här fattar du väl. (Lyfter de fängslade 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 lyckas hon fånga denna genres utmärkande drag och typiska attribut ("Kan nån hjälpa mig?"; kravmärkt fångelsedräkt; "skyndar med myrsteg" osv.), och hon skriver återigen in en betydligt mer höglitterär text i sin egen populärlitterära text. Skillnaden är att detta utdrag framstår som mindre klichétyngt än när hon låter oss ta del av Axels prosa; hon lyckas helt enkelt bättre. Detta är givetvis ett medvetet val av Alvtegen, då hon använder sina intertexter för att låta läsaren skapa sympatier eller antipatier gentemot karaktärerna. Då Axel ska vara osympatisk låter Alvtegen honom skriva fullt av klichéer; då Kristoffer ska vara sympatisk, låter Alvtegen honom också vara begåvad.

Även här genomförs således en intertextuell vandring där mer höglitterär symbolik förflyttas nedåt i den smaksociologiska hierarkin, vilket kan tas som intäkt på att Ganetz resonemang om att de intertextuella transformationerna i postmodernismens spår alldeles uppenbart går i båda riktningarna.<sup>187</sup> Och också här är det det höglitterära som utnyttjas i det populärlitteräras syfte – här att förklara för läsaren Kristoffers positionering i litteratursamhället. Det är frapperande hur till synes enkelt och naturligt Alvtegen väver in dylika intertexter i sin intrig, och hur de används för att psykologisera och djupare karaktärisera hennes författare.<sup>188</sup> Romanerna i *Skugga* åskådliggör inte bara littera-

<sup>187</sup> Ganetz (2000), s. 24 ff.

<sup>188</sup> Alvtegen 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 Torg-

tursamhället som sådant, utan kopplar också på ett intressant sätt ihop texter med personligheter såväl som politiska värderingar.

Viktigt i pjäscitaten är också de samhällskritiska markörerna. Kristoffer framträder som en man med en mission. Med karaktären Jesper målar Alvtegen fram en sådan position än tydligare. Jesper vändas 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)

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 sili-konbröst, 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

---

nys personporträtt. Som läsare förstår vi att Torgny säkerligen är en habil romanförfattare, men inte heller mycket mer än så.

intressant. Även om vi inte ska likställa Alvtegens position med Jespers och Kristoffers, verkar hon ha ett ärende att föra fram 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 inte lika självklar. Liksom i fallet med författarmyten går hon här på tvärs med sin egen tillskrivna position. Att Alvtegen kritiserar en tid där författarens ord är mindre viktiga än deras ansikte, kan ses som en direkt koppling till Liza Marklund som har sig själv som omslag på alla sina böcker.<sup>189</sup> Det kan också ses som en självkritik mot den egna platsen i litteratursamhället som deckarförfattare, vilket t.ex. tvingar Alvtegen att ha en stor bild av sig själv på baksidan av *Skugga*. Och när hon 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 prägla sina boklanseringar.<sup>190</sup> Hennes obekväma förhållande till deckargenren rent kontextuellt uttrycks genom detta även i hennes litterära text.

---

<sup>189</sup> Algulin & Olsson (2009), s. 490 f.

<sup>190</sup> 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 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).

## DISKUSSION OCH SLUTSATSER

I min analys har jag visat hur Nobelpriset och det högkulturella gestaltas i Karin Alvtegens spänningsroman *Skugga*, samt hur detta kan förstås i relation till det svenska litteratursamhället och 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.

Alvtegens 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*, vilket alltså är Alvtegens senast publicerade verk, byter hon förlag till det kvalitetslitteraturprofilerade Brombergs.<sup>191</sup> 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 hösten 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. Eftersom Alvtegen är inskriven i deckargenren, är det således en populärkulturell bild av det

---

<sup>191</sup> 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.

högkulturella som i *Skugga* gestaltas. 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 tillskillnad från den äldre pusseldeckargenren som frekvent införlivande 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 allmångods, 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 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 befast. 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. Där emot går hon till angrepp mot den populärlitterära delen av fältet, vilken hon alltså 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 bokstavigt talat tar livet av sig. Hennes strävan att själv etablera sig utanför den populärlitterära deckargenren framträder också 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 både textuellt och kontextuellt tar avstånd från densamma. *Skugga* kan med utgångspunkt i detta läsas

som ett vurmande för en svunnen tid, där det var 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 detsamma, och där den socialrealistiska deckaren à la Sjöwall/Wahlöö och Mankell från vänsterhåll idkade samhällskritik, utgör Alvtegens *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 kulturell 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.<sup>192</sup>

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* samma avståndstagande mot just 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.

Intressant nog åberopar också Svenska Akademien ett svunnet folkbildningsideal, då de 2006 anordnade ett seminarium med namnet *Högekultur 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”.<sup>193</sup> Engdahl utmålar här sig själv som den siste folkbildaren i en postmodern tid, där också biblioteken gett upp för skräplitteratur och schlagermusik. Detta vurmande för det höglitterära ligger i tiden, och är en viktig del i vår förståelse av 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

---

<sup>192</sup> Wallenstein (2009), s. 8.

<sup>193</sup> Horace Engdahl (2006). *Högekultur som subkultur? Högekultur 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.

att läsa böcker istället för att kolla på TV”.<sup>194</sup> 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 hotfullt för populärkulturen, till en gullig farbror från förr, som inte är så farlig som han först verkar. 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. 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: Populärkultur använder sig av det högkulturella i samma omfattning som högkulturen använder sig av det populärkulturella.

För att till sist konkret återknyta till uppsatsens frågeställningar gestaltas Nobelpriset och det högkulturella i *Skugga* som både främmande och hemtamt, det både skapas distans till och uppvärderas. I relation till distinktionen högt/lågt kan det förstås som att det höglitterära – och då främst Nobelpriset – till så hög grad blivit populärkulturellt allmångods att det inte längre kan förstås som högkulturellt i bemärkelsen främmande för det populärkulturella. Något hårdraget har det höglitterära här börjat fungera som populärkultur, och Alvtegens *Skugga* är ett illustrerande exempel på hur det högkulturella i populärkulturen används ömsom fjärmande, ömsom omfamnande.

Alvtegens deckarstatus spelar en betydande roll för hur vi förstår *Skugga* och de högkulturella symbolerna i berättelsen. Eftersom hon – tills nu – i litteratursamhället tydligt framstått som en deckarförfattare, har följaktligen hennes böcker existerat som just deckare och ingenting annat. Detta gör att vi läser dem som deckare, förväntar oss deckarmässiga poänger, och det höglitterära positioneras således i *Skugga* utifrån en deckares horisont. Det intressanta är att det som jag visat framkommer att Alvtegen själv är väl medveten om detta. Hon använder alltså det högkulturella litteratursamhället i sin berättelse för att göra poänger som också speglar hennes egen position på fältet, såväl som hennes eget förhållande till skrivandet och kommersialismens skadeverkningar.

Slutligen gestaltar *Skugga* något av en blandning av den äldre pusseldeckartraditionen och den samhällskritiska polisromanen. Där pusseldeckaren använde det höglitterära för att höja sin egen status på det litterära fältet, använder Alvtegen det höglitterära istället i ett samhällskritiskt syfte. Och genom att blicka tillbaks mot en tid där författaren inte hunnit bli ett varumärke, uppvärderas också implicit en mer traditionell syn på kultur, bildning och högt och lågt. Som jag visat hänger detta ihop med att det postmoderna och kulturrelativismen idag ofta sägas ha gått för långt. Här framstår Svenska Akademiens sista försvarare, vilket är ytterligare en förklaring till att det just är Nobelpriset som spelar en huvuddel i *Skuggas* intrig.

---

<sup>194</sup> *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]

## SAMMANFATTNING

Uppsatsen behandlar hur Nobelpriset och det höglitterära gestaltas i Karin Alvtegens *Skugga*. Syftet är att med utgångspunkt i ett litteratursociologiskt perspektiv analysera hur denna höglitterära tematik kan förstås i relation till Alvtegens position i litteratursamhället som populärlitterär deckarförfattare. Metoden är hermeneutisk, och analysen utgår från två teoretiska modeller: Pierre Bourdieus kultursociologi, samt den postmoderna idétradition där distinktionen högt/lågt och dess traditionella hierarki sägs vara i upplösning.

I analysen visas hur Alvtegens har skrivits in i en deckargenre hon inte riktigt passar in i, och att detta får stor betydelse för vår förståelse och läsning av *Skugga*, då samtida kulturdebatter drar en skarp gräns mellan det populära och det höglitterära. I relation till deckargenrens historia förklaras hur Alvtegen använder sig både av pusseldeckarens införlivande av höglitterära symboler och den socialrealistiska deckarens samhällskritik. Den högkulturella tematiken med Nobelpriset som tydligast markör används både som ett fjärmande från och ett hyllande av högkulturen, samtidigt som det också kritiserar en samtida kommersialiserad kultursyn.

Slutsatserna som dras är att Alvtegens användande av det höglitterära både åskådliggör fältet och problematiserar hennes egen position, vilket gör att text och kontext samverkar. Nobelpriset spelar här en särskilt stor betydelse, då det är en högkulturell symbol som blivit populärkulturellt allmängods. *Skugga* förstås som ett exempel på hur litterära markörer genom intertextuella transformationer vandrar både uppåt och nedåt i den kulturella hierarkin, vilket därmed inte innebär att hierarkiska dikotomin högt/lågt skulle vara upphävd.

## KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

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. *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. *Litteraturens historia i Sverige*. red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin. 5. [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts, s. 602 f.

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].

Axmacher, Susanne et al. (2009). Manifest för ett nytt litterärt decennium. *Dagens Nyheter*. 2009-08-22, sektion: Kultur, s. 12.

Bennich-Björkman, Bo (1979). *Forskning om detektivromanen 1907-77: En kritisk granskning av viktigare insatser i England, USA, Frankrike och Tyskland*. Bromma: Jury. (Jurybiblioteket, 1).

Berg, Aase (2007). Psykopaterna: Kriminalromanens dominans på bokmarknaden skapar empatiunderskott. *Expressen*. 2007-02-28, sektion: Kultur, s. 6.

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

Bergström, Göran & Boréus, Kristina (2005). *Textens mening och makt: Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur.

Bilén, Anna (2007). Camilla Läckberg: Författar och värnar sitt varumärke. *Göteborgs-Posten*. 2007-07-22, sektion: Sommar, s. 12.

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

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](http://www.tv4play.se/aktualitet/efter_tio?videoId=1.1356267) [2010-03-27].

Bourdieu, Pierre (1992a). Några egenskaper hos fälten. *Texter om de intellektuella*. red. Donald Broady. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 39-52.

Bourdieu, Pierre (1992b). Det intellektuella fältet – en värld för sig. *Texter om de intellektuella*. red. Donald Broady. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 143-162.

Bourdieu, Pierre (1993a). Produktionen av tro. *Kultursociologiska texter*. red. Donald Broady & Mikael Palme. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 153-244.

Bourdieu, Pierre (1993b). Distinktionen. *Kultursociologiska texter*. red. Donald Broady & Mikael Palme. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 11), s. 297-310.

Bourdieu, Pierre (1997). Men vem har skapat skaparna? *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*. red. Lars Furuland & Johan Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, s. 133-144.

Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Symposion. (Moderna franska tänkare, 31).

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, s. 65 f.

Broady, Donald (1998). Inledning. *Kulturens fält*. red. Donald Broady. Göteborg: Daidalos, s. 11-26.

Collins, Jim (1989). *Uncommon cultures: Popular culture and post-modernism*. New York: Routledge.

Eklund, Anna (2004). *Populärlitteratur eller populär litteratur? – Fem svenska folkbiblioteks syn på populärlitteratur*. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2004:193).

Elensky, Torbjörn et al. (2009). Manifest för en olovlig litteratur. *Dagens Nyheter*. 2009-08-26, sektion: Kultur, s. 4-5.

Engdahl, Horace (2006). Högkultur som subkultur? *Högkultur som subkultur?* red. Horace Engdahl. Stockholm: Svenska Akademien, s. 9-16.

English, John F. (2005). *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

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

Escarpit, Robert (1970). *Litteratursociologi*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

*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. *Höggkultur 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 läsupplevelser. *Dagens Nyheter*. 2009-09-05, sektion: Kultur, s. 4-5.

Ganetz, Hillevi (2000). Fina och fula änglar? Om den osynliggjorda relationen mellan populär- och finkultur. *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.

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

Hansson, Joacim (2005). Hermeneutics as a bridge between the modern and the post-modern in library and information science. *Journal of Documentation*, vol. 61, nr. 1, s. 102-111.

Hedman, Dag (1985). *Eleganta eskapader: Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*. Örkelljunga: Sättern. Diss. Uppsala universitet.

Hedström, Jenny (2005). "Jackie Collins är jättefarlig!": Debatten om populärlitteratur 1980-2004. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2005:268).

Hertel, Hans (1997). Boken i mediasymbiosens tid. *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, sektion: Kultur, s. 8.
- Jameson, Fredric (1986). Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik. *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, sektion: Kultur, s. 9.
- Karin Alvtegen (2010). [Online]  
<http://www.karinalvtegen.com> [2010-04-21].
- Kronqvist, Dan (2007). Äran har ett högt pris. *Hufvudstadsbladet*. 2007-10-28, sektion: Kultur, s. 22.
- Kärrholm, Sara (2005). *Konsten att lägga pussel: Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*. Stockholm/Stehag: Symposion. Diss. Lunds universitet.
- Kärrholm, Sara (2009). Den misslyckade deckarförfattaren: Genreförväntningarnas betydelse för värderingen av Inga Thelanders författarskap. *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. *Kiosklitteraturen: 6 analyser*. red. Yngve Lindung. Stockholm: Tiden, s. 7-45.
- Lindung, Yngve (1983). Utgivning av skönlitteratur för vuxna och folkbibliotekens inköp juli 1977 – juni 1979. *Skönlitteratur på bibliotek: Rapporter från Folkbiblioteksutredningen om inköp, lån och läsning*. red. Dag Hallberg et al. Stockholm: Liber, s. 19-84.
- Lundin, Bo (1971). *Salongsbödlarna och andra betraktelser på temat värderingar i populärlitteraturen*. Staffanstorps: Cavefors.
- Lundin, Bo (1993). *Århundradets svenska deckare*. Bromma: Jury.
- Lundin, Bo (1995). Populärlitteraturen – finns den? *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*. red. Dag Hedman. Lund: Studentlitteratur, s. 17-34.
- Lundin, Bo (2007). Synd på väldigt rara ärtor. *Sydsvenska Dagbladet*. 2007-10-01, sektion: B, s. 6.

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. *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.

*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.

Munkhammar, Birgit (1999). Stressad storstadsmorsa löser fallet: Birgit Munkhammar om en rapp debutant och konsten att skriva kvinnliga deckare. *Dagens Nyheter*. 1999-01-04, sektion: Kultur, s. 2.

Munt, Sally R. (1994). *Murder by the book? Feminism and the crime novel*. London: Routledge.

Määttä, Jerry (2007). Vårt behov av populärlitteraturforskning är omätligt. *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. 43-46.

Neij, Maria (2007). Ingen skugga över Alvtegen. *Östgöta Correspondenten*. 2007-09-28, sektion: Kultur.

Nesting, Andrew (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. Seattle: University of Washington Press.

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

Norin, Elisabet (2007). Inte skuggan av nervdallring. *Kristianstadsbladet*. 2007-09-27, sektion: Kultur.

- Olsson, Annika (2009). Svenska Akademien och Nobelpriset. *Litteraturens historia i Sverige*. red. Bernt Olsson & Ingemar Algulin. 5. [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts, s. 105.
- Peippo, Kathrine (2007). *Bibliotekarien – den goda smakens försvarare? En undersökning av folkbibliotekens inköp av skönlitteratur*. Uppsala universitet/Institutionen för ABM. (Uppsatser inom biblioteks- och informationsvetenskap, 2007:352).
- Persson, Magnus (2000). Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg. *Populära fiktioner*. red. Kjell Jonsson & Anders Öhman. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 53-65.
- Persson, Magnus (2002). *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Eslöv: Symposion. Diss. Lunds universitet.
- Persson, Magnus (2005). Kamp med inre demoner. *Svenska Dagbladet*. 2005-10-13, sektion: Kultur, s. 92.
- Persson, Magnus (2007). Lyhörd skildring av priset för odödlighet. *Svenska Dagbladet*. 2007-10-24, sektion: Kultur, s. 8.
- Persson, Sofie (2007). Grälet om Läckberg. *Expressen*. 2007-08-03, sektion: Nöje, s. 30.
- Peterson, Marie (2009). Hålla huvudet kallt: Karin Alvtegen (1965-). *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.
- Populärfiktion i Sverige 1830-1970: Medier, produktion, spridning, struktur och funktioner: Presentation av ett forskningsprojekt (1977)*. Uppsala: Uppsala universitet, Avdelningen för litteratursociologi.
- Raattamaa, Lars Mikael (2007). Tjatet har bara börjat. *Aftonbladet*. 2007-06-14, sektion: Kultur, s. 4-5.
- Rainer, Lena (2005). Hon skrev sig ut ur mörkret. *Sydsvenska Dagbladet*. 2005-06-08, sektion: D, s. 7.
- Ramnefalk, Marie Louise (2003). Alvtegen skickar med monteringsnyckeln. *Svenska Dagbladet*, 2003-11-12, s. 62.
- Ristarp, Jan & Andersson, Lars G. (2001). *Mitt i byn! Om det moderna folkbibliotekets framväxt*. Lund: Bibliotekstjänst.
- Ritzén, Jessica (2005). Vardagen är toppen: Därför reglerar deckarkvinnorna. *Aftonbladet*. 2005-10-01, sektion: Nyheter, s. 20.

Rydberg, Carina (2009). Carina Rydberg om Lars Kepler: Greppet funkade, till min stora lycka. *Dagens Nyheter*. 2009-08-17, sektion: Kultur, s. 5.

*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.

Sandström, Daniel (2007). Vem har tid för samtiden? *Sydsvenska Dagbladet*. 2007-02-03, sektion: B, s. 4.

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

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

Sjölin, Daniel (2007). För lite lek i litteraturen. *Dagens Nyheter*. 2007-05-30, sektion: Kultur, s. 4-5.

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

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

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

Stenberg, Catharina (2001). *Litteraturpolitik och bibliotek: En kulturpolitisk analys av bibliotekens litteraturförvärv speglad i Litteraturutredningen L 68 och Folkbiblioteksutredningen FB 80*. Borås: Valfrid. (Skrifter från Valfrid, 23).

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

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

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

Svenska Dagbladet (2008). Alvtegen byter genre och förlag. *Svenska Dagbladet*. 2008-11-15, sektion: Kultur, s. 12.

*Svenska Deckarakademin* (2010). [Online] <http://www.deckarakademin.se> [2010-03-27].

Svensson, Per (2007). Hellre en vals. *Expressen*. 2007-01-28, sektion: Kultur, s. 7.

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. *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, sektion: Kultur, s. 2.

Ullgren, Malin (2007a). Vakta inte på romanen: Släpp loss det smarta lättsinnet. *Dagens Nyheter*. 2007-06-02, sektion: Kultur, s. 4.

Ullgren, Malin (2007b). Deckarstriden: Fejden handlar knappast om snille och smak. *Dagens Nyheter*. 2007-08-10, sektion: Kultur, s. 4.

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? *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 kriminalfiktions efter 1965*. Hedemora: Gidlunds. (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 40).

Werkelid, Carl Otto (2005). Skuggiga sidor. *Svenska Dagbladet*. 2007-06-24, sektion: Kultur, s. 9.

Winkler, Lasse (2006). Författarnätverk: Sex damer med sinne för blod. *Svensk bokhandel*. vol. 54, nr. 15, s. 12-16.

Winkler, Lasse (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.

Wopenka, Johan (2009). Kvinnlig deckarhistoria: Från 1800-talets mitt till 1900-talets slut. Ingår i: *Tretton svenska deckardamer: Författarporträtt*, Lund: BTJ, s. 7-30.

Ödman, Per-Johan (2007). *Tolkning, förståelse, vetande: Hermeneutik i teori och praktik*. 2. uppl. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.

Öhman, Anders (2000). Populärlitteraturen och kanoniseringens problematik. *Populära fiktioner*. red. Kjell Jonsson & Anders Öhman. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 11-22.

Öhman, Anders (2002). *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*.  
Lund: Studentlitteratur.