

– IV –

Den ideologiske fienden: relationer och gestaltningar

Hon stod lutad mot den hårda stenväggen, alldeles orörig. En iskyla trängde från väggen genom hennes kala huvud och spred sig ner genom kroppen. Länge stod hon där och stirrade på håret som låg kringspritt på golvet. Äntligen satte hon hatten på sig, den sjönk djupt ner i pannan över det renrakade huvudet. Mitt i all sin apati tänkte hon på att samla ihop det avklippta håret, utplåna spåren av skammen som drabbat henne.

(Ur Carin Fischer-Hugne: *Ditt folk är icke mitt* 1943)

I svenskt 1940-tal publiceras flera ockupationsromaner av kvinnliga författare: Carin Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt* (1943), Marika Stiernstedts *Attentat i Paris* (1942) och *Indiansommar 39* (1944), Irja Browallius *Mot gryningen* (1943) samt Margit Söderholms *Dit du går* (1946), som alla utspelar sig i ockuperat land, antingen i ett faktiskt land – Polen, Frankrike, Norge – eller ett anonymiserat, men fortfarande med tydliga realistiska markörer vad gäller miljö och skeende. I dessa romaner möter vi vad jag benämner den ideologiske fienden i två olika skepnader, dels den tyske militär som befinner sig i en kärleksrelation med en kvinnogestalt i det ockuperade landet, dels den (nazi-)ideologiskt hängivne fiendefiguren, antingen från den ockuperande eller inhemska befolkningen. Här skildras även följderna för de älskande kvinnofigurerna då deras relationer med ockupationssoldater uppdagas, något som behandlas hos Fischer-Hugne och Söderholm och som det inledande citatet får exemplifiera.³⁸² Mitt romanmaterial är med andra ord än en gång starkt tidsanknutet, men

också politiskt brännbart, särskilt när det gäller de kärleksscenario som involverar kvinnliga ockuperade och manliga ockupanter.

Liksom tidigare utgör kön en viktig faktor i min analys. Jag använder mig i detta kapitel av teorier och studier både om maskulinitet, särskilt fascistisk sådan, och om femininitet, då kopplat till kroppspolitik och medborgarskap. Frågan om vad som är möjligt att uttrycka i en konfliktfylld tid återkommer här, något som ofta kommenteras i recensionsmaterialet. Detta innebär att jag diskuterar det samtida mottagandet mer extensivt än i föregående kapitel. De synpunkter jag är intresserad av att undersöka rör både handling, gestaltning av centrala karaktärer och tidpunkt för utgivning. Själva romananalysen i detta kapitel är i sin tur indelad i tre större delar: jag utgår från de manliga kärleksföremålen och deras förhållanden med kvinnogestalter i ockuperade länder, därefter fokuserar jag hur dessa relationer påverkar kvinnofigurerna ifråga och slutligen riktar jag in mig på att utforska den ideologiskt troende fienden.

Fienden som kärleksföremål

I Marika Stiernstedts *Attentat i Paris*, Carin Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt* och Margit Söderholms *Dit du går* intar kärleksrelationen mellan de kvinnliga huvudpersonerna i ockuperat land och ockuperande tyskar en central position i romanerna. I *Attentat i Paris* möter den kosmopolitiska Lisia D'Ohsson med nordiskt och ryskt påbrå ockupationsofficeren Otto Bredow, i *Ditt folk är icke mitt* träffar den likaledes världsvana norskan Aase Berg, erkänd violinist, tysken Rolf Petersen, officer och ubåtskapten. I *Dit du går*, slutligen, förälskar sig studenten Eva Leng i den tyske officeren och greven Horst von der Goltz, något som äger rum i ett anonymiserat land.

I denna inledande del av analysen kommer jag främst att ägna mig åt att utforska gestaltningen av älskarfigurerna. Eftersom dessa mansgestalter ofta betraktas ur de involverade kvinnogestalternas perspektiv låter jag även deras synvinklar bli en del av min diskussion. Avslutningsvis lyfter jag in mottagandet av romanerna ifråga.

Den romantiserade fienden i *Dit du går*

I Margit Söderholms *Dit du går* sänds huvudpersonen Eva, jaget i romanen, till isolerade snöiga trakter i sitt ockuperade hemland vintern 1944–45, detta för att utföra ett uppdrag inom motståndskampen. Hon möter då en grupp tyska soldater och blir tämligen omgående intresserad av Horst von der Goltz, varvid motståndsuppdraget blir underordnat i skildringen. Via Evas beundrande blick får läsaren möta älskarfiguren, en bredaxlad gestalt med en manlig kluven haka och "tjockt blont hår" (36). Härigenom förankras karaktären i en betryggande vithet, också i kontrast till övriga soldatfigurer i texten där flera beskrivs som "svarthåriga som [z-ordet]" (34). För att ge Horsts utseende någorlunda trovärdighet läggs en brasklapp in i texten: "ja, här är



Omslag till *Dit du går* (1946).

verkligen en blond tysk för en gångs skull”, understryker Eva (36), ett distanserande inskott i relation till nazismens ideal där så kallat arisk, blond tyskhet sätts på piedestal.³⁸³ Även markörerna kring kärleksföremålets ädelhet är tydliga, underbyggda av hans adlighet: när huvudpersonen ser Horst för första gången, döljer han sitt ansikte i ”en smal aristokratisk hand” (43). Dessutom har han en rad militära utmärkelser, vilket säkrar hans hjältestatus. Läsaren förstår också att han är fosterlandstrogen soldat, inte någon anhängare av nazismen. Han blir därutöver en symbol för det lidande Tyskland eftersom han är starkt medveten om landets nära förestående kollaps: ”Tyskland är dömt till döden” är en av hans kommentarer (76). Tyskarna, framför allt Horst von der Goltz, blir offer i texten.

Här är det viktigt att påpeka att även övriga tyska soldater, en av dem uttalad nazist, framställs som sympatiska i denna roman med hjälp av huvudpersonen, som också är jagberättaren. Ett snabbt förbiskymtande negativt undantag finns, en underofficer med vulgärt utseende som försöker våldta Eva, något som sker på den tågresa hon företar för att nå destinationen för sitt uppdrag. Trots allvaret i det som håller på att hända förblir förövaren ett klen underbyggt undantag som måste ställas mot övriga överväldigande positiva porträtt av de tyska ockupanterna. Även om tonen i romanen strävar efter att vara lätt sarkastisk gentemot tyskarna, ett grepp som används flitigt i texten för att skapa distans till ockupanterna, undergrävs detta av att de parallellt framställs som djupt mänskliga av huvudpersonen. Så till exempel berättar Eva för de evakuerade barn hon tar hand om att tyskarna är som alla andra – familjefäder som

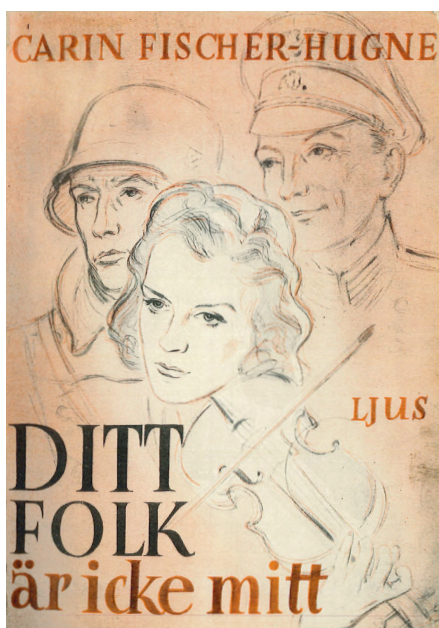
”tycker om små barn” (90). En liten eftergift åt dem som kan tänkas reagera finns i texten då Eva ”ber de små judebarnen” i lägren förlåta henne (ibid.). Mot bakgrund av att romanen publiceras 1946 då utrotningen av judarna har synliggjorts i all sin omänsklighet är Söderholms flagranta förminskning av Förintelsen något som måste kritiserars.³⁸⁴

Förhållandet mellan Eva och Horst blir öppet först i krigets absoluta slutskede. För varandra kan de nu erkänna sina känslor, som i mycket bygger på fysisk attraktion, en attraktion som framställs som överväldigande för båda parter. Litteraturvetaren Maria Nilson har analyserat hur kvinnligt begär gestaltas hos Söderholm och pekar på detta som ett framträdande drag i ett par av hennes historiska romaner från 1940-talet.³⁸⁵ Även *Dit du går* blir på många sätt en erotisk kärleksskildring. Jag finner här samma starka begär från den kvinnliga partens sida som Nilson framhåller. Efter deras första träff i offentlig miljö får läsaren ta del av det begär som tar överhanden när Eva kysser den älskade:

Jag tycker jag förvandlas till formlös, glödande lava, min kropp måste lysa som en lavaström som med outhärdlig hetta väller fram urberget, så lysande vit, att ingen förmår se på den. [...] Jag knäpper upp pälsen och släpper in hans händer. (266)

Här är huvudpersonen bokstavligen styrd av en eruptiv kraft – tankarna går till orgasm. Mansfiguren i sin tur framställs som att han försöker behärska ett våldsamt begär men initialt misslyckas – bland annat river han sönder Evas klänning. Huvudpersonen är dock överseende mot denna våldsamt eftersom hon vill tillfredsställas erotiskt, något vi också fått en rad tecken på under skildringens gång. Dessutom är det en klass- och rasfråga ur hennes perspektiv: att ”ätten von der Goltz skall få leva” är Evas övergripande mål i relation till den älskade (267), ett uttalande som får raspolitisk innebörd, inte minst i romanens samtid. Till skillnad från Eva trycker Horst ned sitt begär och skyddar henne härigenom, även genom att fria till henne i denna fysiskt upphetsade situation. Detta agerande grundas dock främst på allmänna hedergrunder, inte en djupare förståelse för vad deras ideologiskt gränsöverskridande förhållande, nu uppvisat i det offentliga, kan innebära för huvudpersonen. Emellertid framställer älskarfiguren sig själv som ett dåligt val, en man ”utan framtid – utan hem – utan ära” (268), ett agerande som ytterligare förstärker den (tyska) adelhet som Horst i *Dit du går* får representera.

Slutet, som följer ganska omedelbart efter detta möte, är på ett plan mycket mörkt för de två älskande: kriget är avslutat och som tillhörig den förlorande sidan gör Horst straffjämsgöring samtidigt som Eva är internerad på grund av deras relation. Trots detta fortlever deras starka kärlek, vilket låter ana en framtida lycklig förening mellan dem. Den narrativa kurvan hos Söderholm visar härigenom att den romantiska heterosexuella kärleken, i hög grad driven av fysisk attraktion, övervinner allt, även



Omslag till *Ditt folk är icke mitt* (1943).

krigsrelaterade gränser mellan fiende och inhemsk kvinna. Dock blir romanens starkt idealiserade bild av en tysk officer problematisk med tanke på vad tyskhet representerar i samtiden, vid en tidpunkt då nazismens vidrigheter avslöjats i hela sin vidd. Detta är något jag återkommer till när jag diskuterar det samtida mottagandet.

Den militäriske fienden i *Ditt folk är icke mitt*

I Carin Fischer-Hugnes debut, *Ditt folk är icke mitt*, möter huvudpersonen Aase, verksam på den europeiska kontinenten, ubåtskaptenen Rolf ett par år före krigsutbrottet. Rolf har nordiska anor vilket blir ett legitimerande drag hos denna älskarfigur. Liksom hos Söderholm handlar det om en ömsesidig fysisk attraktion mellan kvinno- och mansgestalten i *Ditt folk är icke mitt*, om än inte så explicit framskrivnen. I likhet med Horst i *Dit du går* har Rolf blont hår men dessutom blåa ögon och ett solbränt ansikte som den kvinnliga huvudpersonen betraktar ”med välbehag” (9). Här vill jag särskilt kommentera solbrändhet som vithetsmarkör: filmvetaren Richard Dyer, som diskuterar vithet som ett konstruerat fenomen och undersöker dess olika representationer i en västerländsk kontext, konstaterar i sin studie *White* (1997) att detta drag förstärker vithet i positiv bemärkelse, som statustecken bland annat på ett sunt och hälsosamt utomhusliv, vilket kan sägas vara en del av officeren Rolfs yrkesutövning hos Fischer-Hugne.³⁸⁶ Älskarfigurens maskulinitet framhävs också tydligt i *Ditt folk är icke mitt*: i likhet med Horst hos Söderholm hyser Rolf en stark känsla för den tyska nationen, förstärkt via hans yrkesutövning som militär. Denna känsla skildras som

maskulin i Fischer-Hugnes gestaltning: vid Rolfs och huvudpersonens första möte, på en båt på väg mot Tyskland, noterar Aase att det kommer något hårt in i Rolfs väsen vid hennes fråga om han älskar sitt "fädernesland" (10). Hon förvånas och utgår i sina tankar istället från en feminiserad domän: tanken på "fosterjorden [...] borde [...] stämma en god och mild" (10). Här ställs två förhållningssätt till nationen mot varandra, båda knutna till fostran och överföring, vilket jag kommenterade i min introduktion: den maskulina, patrilinejära, kontra den matrilinejära. Denna dubbla metaforik kring fosterland och fädernesland är i detta textexempel tydligt relaterad till den könade kroppspolitik som bygger nationen enligt feministisk nationsteori.³⁸⁷ Men texten pekar även på en underliggande personlig konflikt hos militären Rolf vid ett tillfälle då han musicerar tillsammans med Aase. Här återuppväcks en djupt musikalisk sida hos honom, vilket får honom att tvivla på att han gjort rätt i att välja en militär karriär. Den kvinnliga huvudpersonen får vid detta tillfälle dessutom göra en reflektion som knyter honom till tyskhet som formad av två element, musikalitet och militarism: "En soldat som i själen var musiker – det var kanske inte så ovanligt hos detta folk, som i rikaste mått fått musikens gåva och samtidigt fostrades i en luft där militarismen tycktes ingå som en för livet oundgänglig beståndsdel" (20). Här återges en syn som är frekvent förekommande i samtiden där det tyska folket betraktas som bestående av två motsatta komponenter: å ena sidan besitter tyskarna ett preussiskt, militäristiskt drag som utvecklas till sin ytterlighet i nazismen, å andra sidan är de rikt begåvade inom olika kulturella uttrycksformer och har därigenom berikat den europeiska kontinenten med hjälp av bland annat sin musik.³⁸⁸

När kriget bryter ut tar dock den militära sidan helt överhanden hos den manliga huvudpersonen i *Ditt folk är icke mitt*: läsaren får inblickar i den starka dragningskraft som den "manlig[a] handling[en]" (103), det vill säga den militära, har på Rolf och de övriga männen på den ubåt där Rolf för befälet. Detta drag, tillsammans med den tydligt uttryckta patriotismen, föranleder mig att knyta framställningen av den militära maskuliniteten i romanen till idéer inom nationalsocialistisk ideologi. Rolfs förmåga att leda är till exempel något som nationalsocialismen tillskriver enbart män.³⁸⁹ Den maskulina gemenskapen, ytterligare understruken av miljön på ubåten, helgar medlen för älskarfiguren i detta verk: "Kriget var inget ont, då det kunde åstadkomma något så stort och upphöjt som ett obrottsligt kamratskap mellan män" (105). Detta "kamratskap" får i Fischer-Hugnes text drag av "Männerbund", det vill säga det starkt homosociala, platonska förbund bestående av en elit av enbart män, som utgör en central beståndsdel i ett nationalsocialistiskt samhällsbygge.³⁹⁰ Men berättarrösten tillägger:

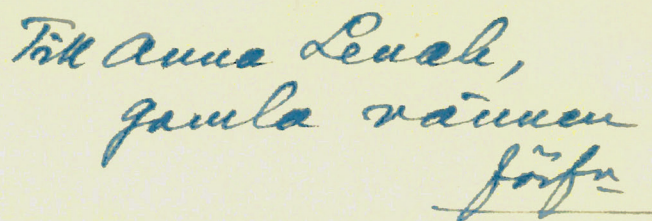
Ingen av dem reflekterade väl över, om detta innerliga manliga kamratskap, för vars framkallande man tycktes oundgängligen behöva ett krig, var av ett sådant omistligt värde för mänskligheten att man för dess skull behövde offra miljoner människoliv. (ibid.)

Texten distanserar sig härigenom från ett broderskap som förefaller *kräva* ett krig för att utvecklas till sin fulla potential. Den förhöjda känsla som Rolf upplever vid krigsutbrottet följs också av en daglig rutin varvid privatlivet gör sig påmint. Rolf, "först och främst soldat, i andra hand människa, [...] stolt över sitt privilegium att få sätta människan på andra plats" (104), börjar tvivla och ställer krig mot kärlek: vilken är egentligen "mänsklighetens högsta uttrycksform"? (107). Mansgestalten uttrycker här en djupt militaristisk – självklart maskulinitetsbaserad – syn på mänsklig tillvaro som sätter krig på piedestal, en syn han samtidigt vet att hans älskade inte delar. Kärleksförhållandet blir nu ett inre drama som stjälar hans "mannakraft" (108), det vill säga den som helt ska ägnas det krigiska projektet. Även denna uppfattning hos mansfiguren kan relateras till nationalsocialistiska tankegångar där hotet mot den överlägsna maskuliniteten kommer från (den självständiga och tänkande) kvinnan, som leder mannen på villovägar från det överordnade nationella målet.

De stråk av tvivel på kriget som älskargestalten i *Ditt folk är icke mitt* uttrycker, observera endast i sin ensamhet, är som bortblåsta när den kvinnliga huvudpersonen på nytt möter honom, denna gång i ett Oslo ockuperat av tyskarna. Nu visar sig Rolf om igen vara den tyska nationens lydiga redskap som hävdar att tyskarna kommit "som vänner" (162). I Fischer-Hugnes skildring berörs med andra ord även den nationella indoktrineringens makt över den tyske älskaren.³⁹¹ Den kvinnliga huvudpersonen, som nu ser fienden i den älskade, reagerar starkt på uppfattningen att ockupationen är ett vänskapligt projekt och poängterar att vänner inte bär vapen. Vid deras nästa och sista möte inom romanens ramar finns inte denna naiva hållning kvar hos Rolf. Till Aase säger han: "Vi har gått för långt, jag medger det. Jag kan se saken från flera sidor, och det är inte nyttigt för en soldat" (193), en slutsats som minner om de kritiska reflektioner som han tidigare visade prov på. Detta uttalande från Rolfs sida är så nära ett ställningstagande mot den tyska krigspolitiken som älskaren-militären kommer i denna roman. Vägen till denna insikt är dock dold för läsaren – från och med Oslo-delen i skildringen förekommer inga inblickar i Rolfs tankegångar mer än via de dialoger han har med Aase, något som även markerar en ökad distans till honom i texten.

Ideologisk insikt och patriarkalt agerande: älskarfiguren i *Attentat i Paris*

I *Attentat i Paris* har båda parterna i det heteroerotiska dramat nationellt gränsöverskridande drag ifråga om sin bakgrund. Den kvinnliga huvudpersonen Lisia definieras tydligt som icke-fransk genom sin både nordiska och ryska bakgrund, vilket innebär en öppning i relation till tysken Otto Bredow. Denne har i sin tur en engelsk mor och kan franska flytande tack vare franska vänner, vilket ger honom tydliga förbindelser med den allierade sidan. Även hos Stiernstedt finner den kvinnliga huvudpersonen



Till Anna Lenah,
gamla vännen
förfn

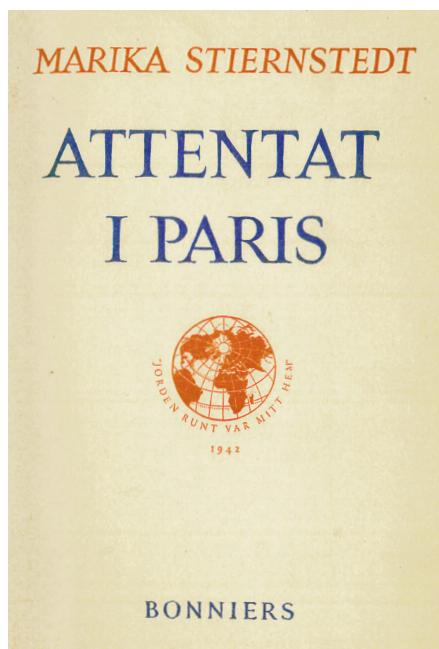
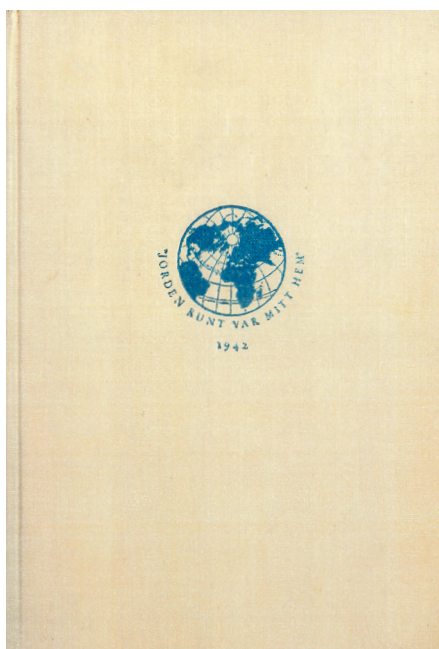
MARIKA STIERNSTEDT

Attentat i
P A R I S

Dedikation från Marika Stiernstedt till Anna Lenah Elgström.

den tyske officeren tilldragande, och samma drag av ideal vithet återfinns här: blåa ögon och ett "välbildad[t] väderbrynt ansikte" är än en gång attraktionsmarkörer (248). Samtidigt framställs denna kvinnofigur som väl medveten om det politiskt känsliga i att umgås med en officer från ockupationsarmén – så kan hon till exempel inte berätta om sin relation för sin umgängeskrets, där flera är politiska flyktingar, eller för sina kolleger på den resebyrå där hon arbetar.³⁹² Att relationen kan fortgå genom i stort sett hela romanen beror på att Lisia endast vid ett tillfälle och då med lätt hand ger uttryck för kritik mot tysk politik. Denna kritik ventileras med helt annan skärpa på andra håll i romanen, dels i handlingsspåret där attentatet är i fokus, något som jag kommer att diskutera i kapitlet "Pacifismer, våld och antivåld", dels i porträttet av en nazistisk ockupationsofficer, vilket jag behandlar senare i detta kapitel.

I Otto möter vi en mansfigur som både delar karaktärsdrag med Söderholms och Fischer-Hugnes älskargestalter och skiljer sig från dessa. För att börja med likheterna finner vi hos Otto en naivitet inför ockupantens roll som påminner om den hos Rolf i *Ditt folk är icke mitt*: "Vad är det ständigt för en mur mellan ... oss – och er andra? Ni alla andra! *Alla*", utbrister Otto upprörd vid ett tillfälle i dialog med Lisia (249, punkter och kursiv i originalet).³⁹³ Även denna romanfigur kan hemfalla åt en militaristisk hållning, något som sker då han talar om det begångna attentatet vid vilket en tysk officer mördas och som Otto benämner "fegt" (50): "Med ens talade han med högre röst, det kom fram klichéuttryck, 'offer för sin plikt', 'falla på sin post' och dylikt" (ibid.). Via hans tankar framkommer att han önskat finna mer "gripan-de" ord för sin framställning (ibid.), som är riktad till Lisia, något som tydligt visar att han också här intar ockupanternas perspektiv. Lisias svar ger honom inblick i de



Omslag till *Attentat i Paris* (1942) i två olika förstautgåvor.

ockuperades uppfattning – här ser vi det ovan nämnda tillfället då hon tar bladet från munnen. Mordet kan enligt henne vara en reaktion på det tyska agerandet med "[a]vrättningar utan rannsakan och domslut" (51). Men ordväxlingen avslutas därefter av Lisia som inte ser ämnet som lämpligt för dem att diskutera, ett uttalande som möjliggör en fortsatt relation mellan de två älskande.

Det drag som tydligt skiljer älskarfiguren hos Stiernstedt från både Fischer-Hugnes och Söderholms är hans öppna kritik av den nationalsocialistiska ideologin. Vid en träff med tyska officerare tar Otto till orda: "Jag säger er alla här ärligt, jag skäms då jag hör oss kalla oss själva ett herrefolk, medan under tiden ... Ett alldeles förbannat omoget herrefolk!" (192 f, punkter i originalet). Den nazistiska retoriken kring ett tyskt "herrefolk" är uppenbart något som denna gestalt med kraft distanserar sig från. Tomrummet efter orden "under tiden" får implicera den tyska ockupationspolitik som ett par officerare precis gett prov på med sin hänsynslösa hållning mot den försvarslösa civilbefolkningen. I texten exemplifieras detta genom att officerarna ifråga skrytsamt återberättar en grotesk händelse, nämligen hur de sparkat boll med ett knyte som visar sig innehålla ett spädbarn. Just denna passage i texten är också något som tyska legationen reagerar mot.³⁹⁴

Den mer humanistiska hållning som Otto får företräda gör att han kommer i delo med sin närmaste kollega, den nitiske Gestapomannen Jodl. På slutsidorna korsar älskarfiguren definitivt en ideologisk gräns. Han har då förstått att hans älskade Lisia

hjälpst attentatsförövaren och börjat fundera över frågan om "tyska folkets livsrätt" som han läst om i en tysk artikel (384). Vid läsningen avfärdade han artikeln, trots att han uppfattat den som stötande, och tänkte att detta inte rörde honom. Med kännedom om Lisias val av sida i den ideologiska konflikten vill han nu fundera över "problemen" (ibid.), underförstått den nazistiska politiken och dess mål. Ottos nyligen erövrade ståndpunkt avslöjas inför löjtnant Jodl i en ordväxling där den senare upphetsat hävdar att han vill "förintä" motståndarna, utan undantag (386). Otto svarar:

– Illusioner [...]

Jodl vände sig runt mitt på mattan, han skrek:

– Med ett yttrande som detta sällar du dig till dem. Begriper du inte det?

– Det är möjligt, sa Bredow. Det förefaller inte omöjligt. (386)

Detta ger en redan komplex karaktär ytterligare djup, i kontrast både till Fischer-Hugnes Rolf Petersen – om än också han tvivlande inför kriget och den tyska ockupationen av Norge – och till Söderholms idealiserande framställning av Horst von der Goltz.

Otto Bredow visar sig dock hysa även andra drag vilka uppenbaras i relationen till den kvinnliga huvudpersonen: stundtals tar ett patriarkalt ägandeperspektiv överhanden från hans sida. På ett tidigt stadium namnger han henne som Lotte, en förtydskning av ett av hennes förnamn, Charlotte. Lisia reagerar inför denna nationella etikettering: "– Det låter mycket tyskt. [--] Var det inte Goethe som hade en väninna med det namnet?" (42). Läsarens tankar faller förmodligen också på den fiktiva Lotte i Goethes *Den unge Werthers lidanden* (1774), en självuppgivande kvinnotyp som ligger långt från gestalten Lisia, självständig, självförsörjande och (hetero)sexuellt erfaren. När Otto sedan introducerar henne som "[m]in blivande hustru" inför en överordnad kollega utan att ha frågat efter Lisias åsikt förstärks bilden av honom som en erövrare stöpt i maskulin, militär form som agerar utan hänsyn till motpartens åsikter (372).³⁹⁵ Stunden efter, på Ottos hotellrum, ökar älskargestaltens patriarkala kontrollbehov markant. Han börjar med att låsa dörren om sig och Lisia, varefter han hävdar att hon *ska* bli hans hustru, "Om jag så ska tvinga dig" (373). Den kvinnliga huvudpersonen motsätter sig detta: "Det du får med våld behåller du inte [--] Kan du ens säga att du alls fått det?" (ibid.). Då han därpå tvingar sig på henne flödar spänningarna och motsägelserna över i texten. Via den manliga figurens perspektiv får läsaren följa hur kvinnogestaltens nej blir "svagt", att han "tvång ner henne, men utan att göra illa henne", att hennes ögon går från att vara "underbara" i sina färgskiftningar till att bli "underliga" (374). Efter att älskargestalten uppfattat det som att hon "var helt och fullt hans" förstår även han, då han blickar in i hennes ögon, att han "ändå inte ägde henne" (ibid.). Detta erkännande når dock enbart läsaren. Till Lisia säger mansfiguren istället: "– Du ville inte, påstod du, men du förrådde dig" (ibid.), ett uttalande som inför henne upprätthåller en överlägsen och framgångsrik erövrarposition. Lisias reaktion, svår

att särskilja från berättarinstansens, visar istället på kroppens och begärets svek: "det heta blodet" har förrått henne (ibid.). Med andra ord föreligger inget ja från hennes sida. Här är det av vikt att påminna om den kontext av krig och konflikt som de båda fiktiva gestalterna befinner sig i. På ett symboliskt plan kan det sexuella övergreppet mot den kvinnliga huvudpersonen läsas som en krigshandling: fiendens/ockupantens 'erövring' av fiendesidans kvinna blir uttryck för en maktutövning som kriget möjliggör.³⁹⁶ I detta sammanhang vill jag också ta in den enda kommentar som denna scen får i det samtida mottagandet: Georg Svensson i *BLM* påpekar att Lisia "refuserar den hyggliga Bredow" som "i själva ägandets minut känner [...] den oöverstigliga gränsen mellan dem".³⁹⁷ Själva övergreppskaraktären i scenen uppmärksammas med andra ord inte av kritikern ifråga, "ägandet" är ett självklart manligt privilegium som här störs och Bredow är uppenbart fortsatt "hygglig".

Mottagandet

Hur ser då den samtida kritiken på Söderholms, Fischer-Hugnes samt Stiernstedts romaner och deras behandling av ämnet heterokärlek över ideologiska gränser? Om vi börjar med Söderholm vill jag understryka att hon tillhör de kvinnliga författare som tidigt placeras inom en populärlitterär fåra av kritiken. Denna placering upprätthålls sedan, också genom förlagets styrning av författaren, vilket Nilson diskuterar i sin studie *Blott Sverige svenska kvinnor har? Birgit Th. Sparre, Margit Söderholm och det nationella projektet* (2019).³⁹⁸ Denna bakgrund ser jag som viktig i relation till recensionerna av *Dit du går*, där också tidpunkten för publiceringen av romanen – 1946 – och det ämne den behandlar måste vägas in. För anmälarna bidrar porträttet av huvudpersonen i hög grad till en kritisk inställning till romanen som helhet. Redan rubriken kan ange omdömet, som i exemplet "Oskrivet är bäst".³⁹⁹ Den kvinnliga huvudpersonen avfärdas också av samma recensent som "löjlig, ytligt patetisk och intellektuellt oredig, för att inte säga oredlig".⁴⁰⁰ Därutöver menar kritiken att författaren lagt den allvarliga problematiken på köttets nivå – frågan är om hon ens förstår den konflikt hon vill skildra, lyder Ann Bouleaus fördömande omdöme i *Expressen*.⁴⁰¹ Men även porträtten av Horst von der Goltz och övriga tyskar kritiserar skarpt, Horst som "typen för en missromanhjälte" och de män han omges med som "bildade, fina, intelligenta och framför allt Wagnerälskande tyskar, oändligt överlägsna de exemplar av den norska befolkningen man stöter på", enligt signaturen E. B. i *Dagens Nyheter*.⁴⁰² Dessutom förutspås norska läsarreaktioner: författarens sätt att skriva om en "tyskejente" [...] med förståelse" gör att hon inte kommer att läsas i Norge efter denna roman enligt Sven Stolpe, som här visar att han inte fäster något avseende vid Söderholms anonymisering av landet som handlingen utspelar sig i.⁴⁰³ En annan form av politisk utblick gör kritikern i *Dagens Nyheter* då hen knyter an till den avslutande meningen i romanens baksidestext som lyder: "[D]e politiska åsikter, som uttalas i

boken, stå helt för de diktade personernas räkning”.⁴⁰⁴ Anmälaren menar att denna formulering är tillkommen just för att förlaget Wahlström & Widstrand förstått att verket kan tolkas som nazivänligt och vill svära sig fritt. Den ”åskådning som genomsyrar hennes roman” hyser enligt denna kritiker av författaren själv, vilket visar hur fiktion och personen bakom verket här smälter samman.⁴⁰⁵ Bouleau håller en mer stringent linje: hon har mött läsare som hävdar att Söderholm ”skulle hålla med nazisterna”, men Bouleau ser inte att detta går att utläsa ur romanen.⁴⁰⁶ Ingen recensent uppvisar dock någon som helst sympati med en kärleksaffär som sätter sig över tidens skarpast markerade ideologiska gränser. Förhållandet mellan Eva och Horst blir enbart en provokation i anmälnas ögon, ytterligare underbyggd av att den kvinnliga huvudpersonen i så hög grad styrs av erotik: härigenom blir hennes politiskt kontaminerade val av kärleksföremål fullständigt oförsvarligt. Denna moralisering är dock helt och hållet kritikernas: i själva romanen sker aldrig något skuldbeläggande av det kvinnliga begäret.

Fischer-Hugnes kärleksdrama, utgivet under själva kriget, år 1943, får istället skiftande recensioner. Ett par kritiska anmälare menar att romanen inte engagerar på allvar.⁴⁰⁷ Så karakteriseras Fischer-Hugnes huvudperson bland annat som en kvinnofigur som uppenbart inte håller måttet utan spelar med i en ”slapp tragedi. Detta av erotiskt och musikaliskt svärmeri vävda kvinnoväsen är inte det stoff som nationella hjältnor görs utav”.⁴⁰⁸ Här ser vi om igen samma typ av moraliserande kritik visavi huvudpersonen som möter ifråga om Söderholms Eva. Andra röster, som signaturen Ami i *Skånska Dagbladet*, tar mer av ett helhetsgrepp på romanen och påpekar att författaren trots sin uppenbart icke-neutrale ståndpunkt till norrmännens favör ändå är ”generös nog” att nyansera fienden i den enskilde soldatens gestalt.⁴⁰⁹ Särskilt skildringen av den tillspetsade situationen mellan de älskande då Norge ockuperats gör detta till en ”god roman”, enligt samma kritiker.⁴¹⁰ Herman Kihlman i *Ny Tid* blir i sin tur ”angenämt överraskad” i kontrast till omslaget som han finner banalt – här syns en kvinnlig violinist i förgrunden och två soldater i bakgrunden – och som väckt hans farhågor: ämnet är enligt honom välbehandlat och dialogen har stark äkthetsprägel.⁴¹¹ Kihlman understryker i övrigt att romanens ämne är en ”mycket brännbar materia” med referens till den ideologiska konflikten, den enda av kritikerna som gör denna tydliga anknytning.⁴¹² Dessutom jämför han Fischer-Hugnes titel med den på ett franskt verk, *Ton Pays sera le mien* (*Ditt land skall bli mitt*), som handlar om en relation mellan en fransyska och en tysk, utgiven efter första världskriget, och konstaterar att en titel lik denna, utan ordet ””icke””, är en omöjlighet under andra världskriget.⁴¹³

Den mängd recensioner av Stiernstedts *Attentat i Paris* som jag haft tillgång till domineras av en överväldigande positiv syn på den tyske älskarfiguren. I kritikernas omdömen ses Otto Bredow som en europé och ”tysk gentleman”, vilket tydligt visar att han mäts enligt ett (väst)uropeiskt medelklassideal.⁴¹⁴ Författarens nyanserings-

konst får också beröm: så påpekar till exempel Anna Lenah Elgström i *Social-Demokraten* att eftersom "fienden får vara människa, uppnår författarinnan en så stark sanningsverkan med sin bok".⁴¹⁵ Med en så mångfacetterad karaktär blir "författarinnans ställningstagande desto mera verkningfullt och övertygande", menar kritikern i *BLM* i sin tur.⁴¹⁶ I denna recension förstår vi dessutom att författaren uppnår verklig fördomsfrihet genom att inte följa en officiell och löjlig neutral svensk hållning. En viss reservation mot Otto Bredow som den gode tysken kan dock även komma till uttryck i kritiken: en sådan som Bredow "växer inte [...] på träen i det nya Tyskland", menar Stig Ahlgren i *Aftontidningen*, men tillstår samtidigt att "[m]otsättningen mellan hären och SS är dock flerstämmigt omvittnad", vilket innebär att Otto som representant för hären förflyttas från den nazistiska politiken.⁴¹⁷ Recensenternas erkännanden av framställningen av älskarfiguren visar att författaren lyckas mänskliggöra tysken/fienden, men deras uppskattning måste även relateras till att Stiernstedt är känd nazismkritiker vid denna tid och att hon dessutom ger ett skarpt porträtt av den nazistiske Jodl, som jag diskuterar längre fram i kapitlet. Jag vill också än en gång understryka att recensentkåren inte förefaller uppfatta – eller åtminstone inte kommenterar – älskarfigurens mörkare sidor och vad dessa innebär för den kvinnliga huvudpersonen.

Endast en anmälare ser kärleksförhållandet som laddat – detta är "djärvt okonventionellt", enligt Georg Svensson i *BLM*.⁴¹⁸ Med den tidiga tidpunkten i åtanke – *Attentat i Paris* ges ut hösten 1942 – är denna kommentar synnerligen motiverad: då har den inskränkta tryckfrihetspolitiken fortfarande stor betydelse, något jag diskuterade i relation till mottagandet av Subers *Vänd ditt ansikte till mig* i förra kapitlet. Stiernstedt kommenterar själv detta förhållande i *Vecko-Journalen* år 1944 när hon tillsammans med flera andra författare besvarar frågan "hur de ställer sig till konstnärligt arbete under krig". Enligt min vetskap är hon dessutom den enda författare i mitt material som i en publicerad källa tar upp tryckfrihetspolitiken i relation till det egna skapandet. I sitt svar i *Vecko-Journalen* framhåller Stiernstedt att

[d]etta var ännu under Den Stora Mörkläggnings tid och jag ville inte ha boken konfiskerad. Jag har sedan förstått att dess måttfullhet bidrog till dess framgång och att den därmed övertygade mer än överord skulle gjort. Särskilt minns jag ett kapitel. Kapitlet var inte nödvändigt för romanens logik eller balans och det var mycket aggressivt. Det kostade på – men jag strök det.⁴¹⁹

"Den Stora Mörkläggnings tid" refererar till perioden före krigets vändning för tyskarnas del, vilket gjort att Stiernstedt bedömt att det funnits en risk för att boken kunde dras in.⁴²⁰ Hon har i efterhand insett att hennes påtvingade "måttfullhet" har ökat textens trovärdighet och därmed dess framgång – sannolikt har Stiernstedt den positiva kritiken i åtanke. Anmälningarna ger nämligen unisont beröm inte bara åt älskarfiguren utan även åt romanen som helhet: det handlar om ett mästerverk av

författaren, välkomponerat, med en nyanserad och psykologisk realism i persongestaltningen i stort som kombineras med lysande miljö- och atmosfäråtergivning av Paris, menar recensenterna – ”ett konstverk [som] aldrig blir propaganda” enligt Elgström.⁴²¹ Per Anders Wiktorsson, som kort diskuterar *Attentat i Paris* i sin avhandling om Eyvind Johnsons Krilonserie, påpekar att censuren skulle kunna sägas fungera i produktiv riktning i detta fall.⁴²² Framgången som Stiernstedt nämner kan även referera till den breda läsekrets som romanen får: den blir en storsäljare under kriget med en utgivning på sammanlagt 29 000 exemplar.⁴²³ Dessutom omvandlas den till film med (den menlösa) titeln *Den osynliga muren* som har premiär 1944 och till dramat *Attentatet* som uppförs på Dramaten samma år.⁴²⁴ Även om Stiernstedt och den samtida kritikerkåren uppfattar romanen som balanserad i sin återgivning av de tyska karaktärerna får *Attentat i Paris* alltså klagomål från den tyska legationen, som nämnts ovan, detta i likhet med Johnsons roman *Krilons resa* som jag diskuterade som ’tryckfrihetsfall’ i förra kapitlet.⁴²⁵ Inte heller för Stiernstedts del resulterar detta i någon åtgärd från svenska myndigheter, trots – eller möjligen på grund av – hennes ordförandeskap i Sveriges författareförening vid denna tidpunkt, vilket är en tongivande offentlig position.⁴²⁶ Oavsett orsak ser vi ännu en gång exempel på att granskningen av litterära verk i andra världskrigets Sverige inte följer någon klar och tydlig linje.

För att summera detta avsnitt kan jag inledningsvis konstatera att flera drag förenar de tre kärleksföremålen i *Dit du går*, *Ditt folk är icke mitt* samt *Attentat i Paris*, drag som jag läser som tänkta att göra dem till värddiga objekt för de kvinnliga huvudpersonernas starka känslor. Så har alla mansgestalterna en bakgrund i solid egendomsägande samhällsklass och placeras utseendemässigt i en betryggande vithet. Jag vill här påpeka att Fischer-Hugne och Stiernstedt oreflekterat skriver in de romantiska älskarfigurerna i ett utseendeideal som ligger nära det nationalsocialistiska, något som Söderholms text däremot uppvisar en medvetenhet om. Alla tre älskargestalterna fritas från ett eventuellt komprometterande politiskt engagemang eftersom ingen är regelrätt nazist utan istället framställs som fosterlandstroga yrkesmilitärer. Här föreligger dock även en skillnad eftersom älskarfigurerna hos Stiernstedt och Fischer-Hugne kommer att distansera sig från denna lojala hållning till nationen. Därutöver luckras tyskheten upp av en ’blandad’ bakgrund hos mansfigurerna i *Ditt folk är icke mitt* och *Attentat i Paris*, medan Söderholms adlige älskare har grundmurade tyska anor. Det är också i *Dit du går* som det mest ohöljt romantiska kärleksförhållandet skildras. Här faller inte heller någon politisk skugga på älskargestalten och hans tyska medsoldater, trots utgivningsåret 1946 när nazismens skändligheter blivit blottlagda i hela sin vidd. Så är också samtidens mottagande fördömande i sin kritik av både författaren och hennes huvudperson – dock inte att förglömma även för att huvudpersonen är en så öppet erotisk varelse.

Med utgivningsåren för Stiernstedts och Fischer-Hugnes romaner för ögonen – 1942 respektive 1943 – kan jag samtidigt dra slutsatsen att det är möjligt att behandla ett förhållande mellan en kvinna med nordiskt påbrå och en tysk officerare i svensk prosa i en samtid där ockupationerna är i högsta grad pågående, både i Norge och i Frankrike. Detta ska dock relateras till att älskarfigurerna i båda romanerna framställs som politiskt utvecklingsbara. Kritiken är som vi sett översvallande i Stiernstedts fall, och inte heller Fischer-Hugne får negativa anmärkningar av recensenterna för skildringen av heteroförhållanden över krigiska och därmed ideologiska gränser. Ytterligare en komponent som måste vägas in i mottagandet av Stiernstedt och Fischer-Hugne är att författarna, parallellt med att de framställer vissa tyska karaktärer som mänskliga i sina romaner, tydligt kritiserar tysk ockupation och tysk erövringspolitik.

De könade följderna

I denna del av kapitlet fortsätter jag att utforska *Ditt folk är icke mitt* och *Dit du går*, nu för att diskutera följderna av relationerna mellan inhemska kvinnor och ockuperande tyskar för kvinnogestaltarnas del, dels ifråga om medborgarskap och nationalitet, dels ifråga om den bestraffning de utsätts för. Jag kommenterar även kort den kvinnliga huvudpersonens position i relation till nationen som konstruktion i *Attentat i Paris*.

Medborgarskap och nationalism

I både *Ditt folk är icke mitt* och *Dit du går* ventileras frågan om hur de kvinnliga huvudpersonerna förhåller sig till ett eventuellt giftermål med en soldat från ockupationsmakten och vad detta skulle innebära för deras nationella tillhörighet. I bägge fallen anar vi svaret redan i titlarna som utgörs av citat, i Fischer-Hugnes titel ett reviderat sådant, från boken om Rut i Bibeln. Uttalandet av Rut, ”Dit du går, dit vill ock jag gå, och där du stannar, där vill ock jag stanna. Ditt folk är mitt folk, och din Gud är min Gud”, citeras i Söderholm (270).⁴²⁷ Den första delen av citatet, ”Dit du går, dit vill ock jag gå”, utgör dessutom romanens avslutande ord som Eva viskar för sig själv, i fångelse på grund av sin kärlek. I *Dit du går* blir det med andra ord en självklar del av kvinnofigurens roll att följa (den blivande) maken, *trots* att huvudpersonen vid konsultation av Bibeln ser att Rut svär trohet till en kvinna, nämligen svärmodern Noomi, och att citatet i själva verket baseras på ett nära förhållande mellan två kvinnor. Fischer-Hugne negerar frasen ”Ditt folk är mitt folk”, och titeln ger därmed ett svar där jaget tydligt avskiljer sig från ett du. Hos Fischer-Hugne förblir dock citatet heteronormativt eftersom grundtextens formulering aldrig kommer upp till ytan.⁴²⁸ Här vill jag också understryka titeländringen som äger rum när romanen filmatiseras: filmen från 1944 heter *Mitt folk är icke ditt*. I denna version finns ett starkare

ställningstagande för den kvinnliga huvudpersonens nationella tillhörighet och att hennes val – och agerande – sker i nationens tjänst.⁴²⁹

En utblick mot lagstiftningen för att se hur giftermål med utländsk medborgare påverkar kvinnors nationalitet visar att detta är en fråga som blir aktuell i Europa först i franska Code civil från 1804: det är i samband med nationalstaternas framväxt som frågan om medborgarskap och nationalitet blir intressant, påpekar idéhistorikern Katarina Leppänen. Detta innebär att en rad nationer inför särlagstiftning för kvinnor vid 1800-talets mitt.⁴³⁰ Denna leder vanligen till att kvinnan förlorar sitt ursprungliga medborgarskap vid giftermål med utländsk man.⁴³¹ Med ett kroppspolitiskt perspektiv kan vi se att kvinnan härigenom antingen uppfattas som en 'förrädare' mot sitt ursprungsland i och med ett sådant giftermål, och därför går miste om sin status som medborgare, eller att hennes medborgarskap har en annan och yttligare karaktär än mäns vars medborgarskap per automatik är beständigt.⁴³² Oavsett vilket kroppspolitiskt resonemang vi väljer, finns den underliggande tanken att kvinnan är makens ägodel och därför måste knytas till hans nationalitet.

Detta kan ställas mot baksidestexten på Söderholms bok som formulerar frågan om lagstiftningen speglar det kvinnliga kynnet: "Är det av enbart praktiska skäl kvinnan i alla länder får mannens nationalitet, när hon gifter sig, eller röjer denna lagstiftning en djup kunskap om kvinnligt känsloliv?" De "praktiska skälen" kan enbart förstås som att kvinnan utgör en enhet tillsammans med sin make, som ensam individ är hon icke-existerande.⁴³³ I själva romanen återkommer en näraliggande formulering i huvudpersonens tankar just kring lagarna om kvinnligt medborgarskap, men här ger texten uttryck för en feministisk medvetenhet som (den säljande) baksidan inte uppvisar: lagarna kan "också [...] vara dikterade av förakt för kvinnans egenvärde" (279).⁴³⁴ Romanen i sin helhet ger dock ett entydigt patriarkalt svar: för kvinnan finns bara en nationalitet, mannens – huvudpersonen benämner sig själv "tyska" (301) och tyskarna anges som "mitt folk" (299).

I Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt* tvekar däremot den kvinnliga huvudpersonen vid tanken på giftermål, trots en stark förälskelse i Rolf Petersen, på grund av sitt självständiga liv som ensamstående och självförsörjande. Dessutom har hon tidigare upplevt ett förkvävande äktenskap med en svensk man. När Aase tänker på framtiden med Rolf, eventuellt som hans hustru, visar hennes tankar att övergången från norskt till svenskt medborgarskap vid giftermålet med svensken inte spelat någon roll för henne: här kommer den nordiska samhörigheten och bekymmersfria transnationalismen i detta format, åtminstone från svenska författares sida, till synes i fiktionen ännu en gång. När Rolf förstår att hon funderar över bytet till tysk nationalitet hävdar han att nationaliteten inte spelar någon roll i kärlek. Detta pekar på hans blindhet för den uppoffring som tas för given från kvinnligt håll, liksom för det ideologiska (av)steg som då krävs från Aases sida. Den tysta motfråga hon får ställa i texten visar att hon genomskådar ojämlikheten i detta arrangemang: "[O]ch om du älskar mig,

skulle du då också vara villig att byta nation? Är kärleken även för dig viktigare än allt annat?” (90). När den kvinnliga huvudpersonen sedan blir gravid kompliceras frågan om medborgarskapet ytterligare. Hon måste besluta om hon ska göra abort eller ej – Rolf är omedveten om hennes graviditet – och, om hon bestämmer sig för att behålla barnet, åt vilken nation hon ska föda det. En feministisk väninna understryker med kraft vad som väntar henne i Nazityskland om hon väljer att gifta sig med en tysk och härigenom bli tysk medborgare: så till exempel har hon inte rösträtt. Kvinnans roll under nazistiskt välde tydliggör väninnan med hjälp av ett citat: ”Det mannen offerar på slagfältet, det presterar kvinnan i tålamod. Varje barn hon föder är ett slag som hon utkämpar för sitt folks vara eller icke vara” (95). Kvinnans enda – men ändå krigiskt kopplade – karriär finns här i barnafödandet.⁴³⁵ För Aase och Rolf kommer dock kriget emellan, vilket skjuter upp frågan om ett eventuellt giftermål, men Aase väljer att behålla barnet, något som innebär att det blir norskt: i detta fall blir kvinnans medborgarskap bestämmande.

Den ideologiska barriären mellan de älskande får en starkt ökad påtaglighet i och med den tyska ockupationen av Oslo, något jag nämnde i förra avsnittet. Den kvinnliga huvudpersonen befinner sig nu med barnet i den norska huvudstaden och upplever hur ”[t]yska trupper ockuperar staden. Rolfs landsmän. Tyska krigsfartyg i fjorden. Har han blivit hennes fiende? Det kan inte vara sant. Här sitter hon med hans barn, och hans folk sänder bombplan över dem” (150). Vid det sista mötet med älskaren har Aase upplevt ockupationens följder på nära håll: hennes bror har avrättats av tyskarna och hon har själv tagit ett avgörande steg över på den norska sidan då hon skjutit en nazist som haft för avsikt att våldta henne. Genom sitt dåd intar den kvinnliga huvudpersonen en klassiskt maskulin position i den nationella kampen som också legitimerar hennes reifiering av fienden: ”Hon hade inte dödat en människa utan en fiende. [...] Hon hade inte gjort något värre än soldaten som dödar” (190) – inom parentes sagt är det här svårt att finna det ”kvinnoväsen” som bygger på ”erotiskt och musikaliskt svärmeri” som den samtida kritiken talar om.⁴³⁶ Inramningen av Aases och Rolfs möte visar både faktiskt och symboliskt på degraderingen av deras förhållande: de befinner sig i en överlöparens sjaskiga lägenhet med en bevakande soldat utanför. Det som skulle blivit ett kärleksmöte slår över i bitterhet och cynism där både huvudpersonen och hennes älskade är tvungna att dricka sig berusade för att kunna närma sig varandra, men där även det fysiska mötet undergrävs: han kysser henne ”hårt och brutalt”, vilket hon besvarar ”[a]patiskt” (199). I berusningen förefaller rollerna av manlig överordning och kvinnlig underordning stadfästas, men samtidigt står Aase fast vid fosterlandet och därigenom även sin självständighet ur ett könsmedvetet perspektiv. Nu, i sin roll som ockuperande fiende, får också den älskade höra svaret hon höll inne med före kriget, då han aningslöst ansåg att nationen inte spelade någon roll för henne: ”Även för en kvinna betyder fosterlandet kanske mer än kärleken” (195). Med detta svar tar hon öppet ställning för nationen och därmed för sitt norska medborgarskap i

älskargestaltens närvaro, vilket i sin tur medför att konflikten mellan den ockuperade parten och ockupationsmakten förblir intakt i förhållandet: kärleken övervinner *inte* allt som i Söderholms version.

Hur framställs då frågan om medborgarskap i relation till den kvinnliga huvudpersonen i *Attentat i Paris*? Här visar det sig att Lisia D'Ohsson innehafter en rad olika medborgarskap, under uppväxten på grund av att hennes biologiske far gick bort och efterträddes av en adoptivfar, som vuxen på grund av äktenskap med män av olika nationaliteter – ännu ett skönlitterärt exempel på (förväntningarna på) den gifta kvinnans rörlighet mellan nationer. Huvudpersonens medborgarskap fastslås aldrig i texten, vilket ligger i linje med skildringen av hennes kosmopolitiska grundsyn som innebär att hon inte vill låta sig fångas av vare sig nationer eller ideologier. Men romanen som helhet visar att hon måste välja, ett val som sker i demokratisk riktning då hon stöttar attentatsförövaren, som nämnts tidigare. I ett brev till den tyske älskarfiguren Otto, sedan sönderrivet, reflekterar Lisia: "Jag var utan hat eller ovilja eller patos, varken personligt eller ens nationellt och jorden runt var mitt hem ..." (360, punkter i original). Denna inställning ger ytterligare ett motiv till den kvinnliga huvudpersonens öppenhet gentemot den tyske ockupanten: för henne är nationer likgiltiga konstruktioner, en syn som slås sönder av den världsomspännande konflikten. På romanens ljusbeige pärm finns en jordglob avtecknad med kontinenterna i blå eller röd färg, beroende på utgåva, under vilken orden "Jorden runt var mitt hem" och året för utgivningen av romanen, 1942, kan läsas. Här fungerar orden, liksom i själva texten, som en summering av ett då med ett verb i förfluten tid – "var" –, medan bilden av globen får illustrera "jorden" som *ett* "hem". Lisias ideologiska ställningstagande, sprunget ur krig och ockupation, samverkar med hennes vägran att acceptera Ottos patriarkala ägande av henne, som vid ett giftermål skulle göra henne till tyska.

Bestraffningen

De kroppspolitiska aspekterna i förhållandet mellan 'inhemsk' kvinna och fiende spetsas till ytterligare när dessa relationer utmynnar i bestraffningar som bokstavligen drabbar kvinnornas kroppar, något som alltså sker både i *Ditt folk är icke mitt* och *Dit du går* och som jag nu kommer att diskutera. Innan jag vänder mig till de fiktiva framställningarna vill jag dock ge en kort bakgrund till forskningen kring femininitet och nationell (o)trohet, kopplat till kvinnors heterosexuella relationer.

I introduktionen och i kapitlet "I nationens tjänst" presenterade jag nationsteori som diskuterar hur femininitet omvandlas under krigstid till att även (temporärt) innefatta maskulint definierade uppgifter och förmågor, för att sedan analysera fiktiva uttryck för detta i svensk 1940-talslitteratur. Då den komplexa frågan om kvinnlig sexualitet knuten till solidaritet med nationen tillkommer i *Dit du går* och *Ditt folk är icke mitt* för jag nu också in feministisk forskning kring detta fenomen. Här fram-

hålls att krigförande nationer generellt kännetecknas av att de uppvisar en dubbelhet i synen på kvinnor: visserligen betraktas dessa som en viktig nationell tillgång som männens ersättare inom olika områden, men parallellt blir de andrafierade inom nationen och misstänks för bristande lojalitet på grund av sin sexualitet, som förutsätts vara gränslös på mer än ett plan.⁴³⁷ Propagandan från andra världskriget bygger på detta förhållande: planscher från till exempel Storbritannien och USA visar hur (den vita, unga) kvinnan, sammankopplad med lösmyntet och promiskuitet, anses utgöra en galopperande fara för den krigförande nationen.⁴³⁸

Historiska studier från 1980-talet och framåt behandlar i sin tur de faktiska relationerna mellan inhemska kvinnor och fiendesoldater under andra världskriget, med utgångspunkt i olika europeiska länder ockuperade av Tyskland.⁴³⁹ Undersökningar gjorda på Frankrike, Danmark, Norge och Nederländerna demonstrerar att kvinnor som haft samröre med fienden, det vill säga tyska män, på offentliga platser får huvudhåret klippt och ofta rakat av självutnämnda rättsskipare.⁴⁴⁰ Nationella skillnader finns, men bestraffningarna demonstrerar att kvinnorna betraktas som nationens (sexuella) egendom som överträtt tabubelagda gränser. Retoriken kring dessa kvinnor är också talande: "feltmadrasser", "tyskermadrasser" eller "syflishopper" är några exempel på beteckningar, här på danska, som visar hur denna kvinnogrupp kopplas till promiskuitet och prostitution.⁴⁴¹ Dessa kvinnors sexualitet är med andra ord inte någon privat affär, utan i alla former av förhållanden med fienden, sexuella eller ej, tolkas alltid ett svek mot nationen in. Kvinnorna som litar sig med fienden ses även som angivare, men både norska och danska studier visar att detta de facto sällan är fallet: snarare är de politiskt ointresserade.⁴⁴² Fabrice Virgili demonstrerar i sin tur i *Shorn Women. Gender and Punishment in Liberation France* (2002) att det faktum att kvinnor som kön anses besitta en låg sexuell moral, i kombination med en girig natur, blir ett argument för deras påstådda sexuella medlöperi.⁴⁴³ Klassaspekten är också viktig att framhålla: Monika Diederichs konstaterar i sin studie "Stigma and Silence: Dutch Women, German Soldiers and their Children" (2005) att de som oftast anklagas för att vara "moffenhoeren" eller "moffenmeiden", som de holländska invektiven lyder, är arbetarklasskvinnor, något som understöds av Terje Pedersens undersökning på norskt material som pekar mot att kvinnor från högre samhällsklasser mestadels slipper efterverkningar.⁴⁴⁴

För att övergå till de fiktiva framställningarna i *Ditt folk är icke mitt* och *Dit du går* bestraffas huvudpersonerna i dessa verk genom så kallade klippaktioner när deras relationer med tyska soldater uppdagas. Här blir det tydligt att kvinnofigurerna pekas ut av sin omgivning som skyldiga till att ha passerat den nationella gränsen, både ideologiskt och sexuellt, genom sina förhållanden med fienden. Jag vill i detta sammanhang särskilt understryka att den samtida kritiken av romanerna överhuvudtaget inte berör dessa bestraffningar, som kvinnogestalterna utsätts för utan att ha begått ett faktiskt brott. Recensenternas tystnad pekar mot att detta förfarande mot så

kallade fosterlandsförrädare av kvinnligt kön inte ses som något anmärkningsvärt vid tidpunkten ifråga. I själva romanerna länkas också de kvinnliga huvudpersonernas sexuella agerande tydligt samman med förräderi: Aase i *Ditt folk är icke mitt* kallas för "[s]köka, spion" (172), Eva i *Dit du går* kallas "tysk hora" (288). Hos Söderholm förmodar dessutom en av förövarna vid den kollektiva klippningen att "tyskjäntorna" har "förrått en massa hemligheter" till ockupanterna (291). Även själva benämningen av dessa kvinnofigurer är viktig att kommentera: "tyskjänta" får ses som en försvenskning av det norska "tyskerjente". "Tyskerjente" visar liksom "tyskertös" och "tyskerpige/pike" dels på en förminskning – 'jenter', 'töser' och 'piger/piker' har mindre förstånd och tar mindre ansvar än vuxna personer –, dels, som Helle Aarnes påpekar i sin studie om norska "tyskerjenter", att kvinnan tillhör mannen, i detta fall en tysk.⁴⁴⁵ Ordet 'tös' kan dessutom betyda prostituerad både på danska och norska.⁴⁴⁶ Här sker med andra ord den andrafiering och sexualisering som forskningen kring krigstida kvinnobilder understryker.

I Fischer-Hugnes och Söderholms klippningsscener ifrågasätts bestraffarnas agerande från huvudpersonernas (medelklass)perspektiv, dels för att dessa mansfigurer handlar under grupptryck, vilket gör att de inte fattar några självständiga, genomtänkta beslut, dels utifrån deras klasstillhörighet. I *Ditt folk är icke mitt* förstår läsaren att gruppens medlemmar kommer från en lägre samhällsklass än huvudpersonen och att de dessutom, med ett undantag, är berusade. Huvudpersonen Aase gör våldsamt motstånd mot förövarna då dessa ger sig på henne ute på gatan, vid hennes port, men hon blir neddragen i skyddsrummet i källaren. Mansfigurerna får uttrycka sin självpåtaga roll i klartext: "[D]et är vi som ska hålla reda på våra fruntimmer" (171). Även om den nyktre mannen i gruppen ifråga gör invändningar och huvudpersonen fortsätter att kämpa emot, genomförs rakningen. Aase uppmanas att visa "den senaste norska frisyren" för sin älskade (173), en uppmaning som pekar mot att fiendesidan måste få kännedom om bestraffningen för att denna ska bli en fullständig triumf för de inhemska förövarna. När männen lämnat Aase ges läsaren en drabbande bild av hennes fråntagna status och värdighet:

Hon stod lutad mot den hårda stenväggen, alldeles orörlig. En iskyla trängde från väggen genom hennes kala huvud och spred sig ner genom kroppen. Längre stod hon där och stirrade på håret som låg kringspritt på golvet. Äntligen satte hon hatten på sig, den sjönk djupt ner i pannan över det renrakade huvudet. Mitt i all sin apati tänkte hon på att samla ihop det avklippta håret, utplåna spåren av skammen som drabbat henne. (173)

Efter denna händelse navigerar den kvinnliga huvudpersonen med stor försiktighet i det offentliga rummet, ständigt rädd för att bli upptäckt. Hennes sårbarhet visar sig dock som störst i intimsfären, i hennes eget hem: här blir hon utsatt för ett våldtäkts-

försök av en tysk officer som känner till hennes affär med älskaren Rolf. Scenen visar hur den redan upphetsade förövaren ytterligare eggas då hennes hatt åker av och det rakade huvudet blottas. I inkräktarens ögon är Aase som en högre rankad officers älskarinna i sig en trofé, men som rakad kvinna blir hon dessutom allmän sexuell egen- dom. Det krävs ett dödande skott mot mansfiguren från huvudpersonens sida för att hon ska kunna återupprätta sin heder och gå från att vara utsatt till att ta kommandot.

Klippningsscenen i Söderholms *Dit du går* äger rum efter befrielsen, under den allmänna uppgörelsen med dem som uppfattas som landsförrädare, och har en stor publik. Scenen föregås av en förödmjukande lastbilsfärd på öppet flak genom stadens gator, med ordet "Tyskjäntor" skrivet på plakat (284).⁴⁴⁷ Därefter förs kvinnorna in i en stor lokal och släpas under motstånd upp på en estrad där de klippas och rakas. En av dem svimmar efter behandlingen. Det färdiga resultatet gör att all femininitet och mänsklighet försvinner hos kvinnogestalterna, liksom hos Aase i *Ditt folk är icke mitt*: huvudpersonen hos Söderholm kommer att tänka på "en gast, ett spöke" då den första kvinnan rakats och hon ser hennes "vita, biljardbollslika" huvud (287). Även om männen här är studenter kan de liksom hos Fischer-Hugne relateras till lågt klassvärde, i kombination med omognad: berättarjaget, själv student, tänker att de måste tillhöra de "sämsta elementen" i denna grupp (286). Klassaspekten spelar in också när förövarna tvekar inför huvudpersonen som de igenkänner som "[ö]verläkarens dotter" (288). Dock undgår hon inte klippningen, men slipper rakningen eftersom hennes före detta fästman, motståndsmannen Paul, som har hög status på grund av sin roll i motståndskampen, ingriper. Huvudpersonen har med andra ord ingen talan i egen sak, utan det krävs inflytelserika män i hennes omgivning för att få förövarna att tveka och sedan avbryta behandlingen.⁴⁴⁸

Klippnings- och rakningsscenerna hos Söderholm och Fischer-Hugne förmedlar tydligt att det handlar om övergrepp och övermakt, men dessutom att mansfigurernas lystenhet inför kvinnogestalterna som de förgriper sig på har en sexuell dimension. Hos Söderholm noterar jagberättaren en "vällustig nyfikenhet" hos utövarna (288), och hos Fischer-Hugne får bestraffningspatrullerna tillmälet "die Lustwaffe" av norrmännen (195) – på jakt efter otillåten lust, men hos de 'egna' kvinnorna. Denna folkliga turnering av tyska "Luftwaffe" visar att det finns en allmän uppfattning om att bestraffningen innebär en sexuellt betonad tillfredsställelse för förövarna, då benämningen också kan tolkas som en bild av det manliga könsorganet: det handlar bokstavligen om männens "lustvapen". Därtill kommer den skändning av kvinnorna som är kopplad till förlusten av deras hår, även detta med erotiserade dimensioner. I de fiktiva gestaltningarna ser vi att klippningen eller rakningen utförs när fienden (antas ha) 'tagit allt', det vill säga haft fysiskt umgänge med nationens kvinnor. Detta blir ett flagrant exempel på en kroppspolitik där det kvinnliga könet (sexuellt) underordnas det manliga. Till detta kan knytas frågan om social kontroll av kvinnors heder:

olika exempel från västerländska myter och kulturhistoria visar hur kvinnors huvudhår och sexualitet kopplas samman. Ett utsläppt hår konnoterar sexuell lössläpphet, ett täckt eller uppsatt hår ärbarhet.⁴⁴⁹ Klippnings- och/eller rakningsakten innebär dessutom ett synliggörande av en relation, sexuell eller ej, som betraktas som *enbart* kvinnans skuld: det är uppenbart att männens roll i detta är ointressant för bestraffningen, något som även de fiktiva skildringarna tydliggör.⁴⁵⁰ Virgili visar dessutom via det franska exemplet under andra världskriget – i Frankrike utsätts 20 000 kvinnor för hårklippning eller rakning – att kvinnorna drabbas av denna bestraffning oavsett form av samröre, det vill säga även när de anklagas för samma former av kollaboration som männen, som till exempel samarbete med tyskarna eller medlemskap i en nazivänlig organisation.⁴⁵¹ Detta visar bortom allt tvivel att det handlar om en könad bestraffning, exklusivt riktad mot kvinnor.

Avslutningsvis i detta avsnitt vill jag lyfta fram Söderholms *Dit du går* som, till skillnad från Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt*, problematiserar synen på ”tyskjäntorna”: kan dessa egentligen dömas? Söderholms text lyfter fram hur tidningarna efter krigsslutet rapporterar om ”tyskjäntorna” som ”omoraliska eller imbecilla” (296). Nutida forskning visar att denna syn i hög grad är samtidigt: tidningsmaterial, motståndsrörelsens propaganda samt vetenskapliga rapporter ger en bild av dessa kvinnor som ett socialt bottenskrap, ofta kombinerat med låg begåvning och/eller ett sjukligt erotiskt begär – i Nederländerna anger en rapport till exempel att de så kallade *moffenhoeren* är ”seriously socially disturbed and psychopathic”.⁴⁵² Denna förklaringsmodell placerar alla ”tyskjäntor” som andra rangens medborgare, exkluderade från det ärofulla nationella projektet under krig och konflikt. I Söderholms fiktiva version nyanseras dock detta, både genom huvudpersonens ifrågasättande av mediernas kategorisering av denna kvinnogrupp – ”Problemet är nog inte så enkelt” (296) – och framställningen av ”tyskjäntorna” i texten. Som internerad efter krigsslutet, anklagad för fosterlandsförräderi, delar Eva cell med bland andra en prostituerad kvinna som nu lider av stark ångest, en kvinna som varit tillsammans med en tysk soldat för matens skull, en kvinna som älskar en tysk och nu är gravid med honom, men också en student med ett hårt och fattigt liv som ”verkligen förrått hemligheter” (296). Ordet ”verkligen” förråder berättarjagets inställning: detta är i hennes ögon ett undantag. Även en studiekamrat till huvudpersonen som denna träffar i samband med klippningsaktionen visar sig ha haft ett kärleksförhållande med en tysk soldat. Dessa tre kvinnliga studenter, huvudpersonen inkluderad, går därför emot tidens uppfattning om att huvudsakligen arbetarklasskvinnor med låg utbildningsnivå befinner sig inom ’tyskjänte’-kategorin. Att kärlek skulle kunna utgöra grund för denna typ av relation, vilket är fallet för flera av kvinnogestalterna i Söderholms fiktiva framställning, är en möjlighet som endast undantagsvis beaktas av samtiden.⁴⁵³

Den ideologiske fienden som förtryckare

I diskussionen av den ideologiske fienden som förtryckare kommer jag att fokusera Stiernstedts *Attentat i Paris* och *Indiansommar 39*, av vilka det senare verket skildrar ockupationen av Polen, tillsammans med Irja Browallius *Mot gryningen*, ett ockupationsdrama med en anonymiserad miljö men tydliga tidsaktuella anknytningar i själva skildringen. Jag kommer även att behandla, om än kort, ett porträtt av en nazistisk ockupationssoldat i Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt*. Oavsett roman är manligt kön allena rådande också bland dessa fiendegestalter. Även i denna del av kapitlet blir mottagandet av romanerna ett viktigt inslag i diskussionen – ifråga om *Attentat i Paris* behandlas detta i själva analysen, ifråga om *Indiansommar 39* och *Mot gryningen*, som inte diskuterats tidigare, får samtidskritiken ett eget delavsnitt.

Attentat i Paris

I *Attentat i Paris*, den roman som ger det fylligaste porträttet av en nazist, möter läsaren löjtnant Jodl. Denna gestalt, som aldrig begåvas med ett förnamn, introduceras tydligt i mindervärdig kontrast till älskarfiguren Otto ur flera aspekter. Läsaren får honom karakteriserad via Ottos kritiska blick: i hans ögon blir Jodl en bokstaveligen "solkig" underklassperson som till varje pris vill arbeta sig upp (21). Dessutom blir han rasifierad av sin kollega som i tysthet kallar honom "mongol" på grund av hans "utstående" kindknor (21), en beskrivning som tydligt skiljer ut Jodl som en ociviliserad person, icke tillhörig det högtstående väst. Ett fysiskt men även psykiskt underläge understryks dessutom texten igenom av att en gammal krigsskada i form av en ryckande axel gör sig påmind så fort Jodl blir nervös eller frustrerad. Också hans åldrade utseende, trots hans relativa ungdom, talar till hans nackdel. Till yttermera visso avslöjar lukten denna figur för den kvinnliga huvudpersonen Lisia, vilket ytterligare understryker att han befinner sig på en lägre, animaliserad nivå.

Läsaren får efter hand inblick i att den ideologiskt övertygade Jodl också arbetar för Gestapo, något denne inför Lisia förklarar som ett nödvändigt arbete för att "skapa ordning och skipa rättvisa" i det "anarkiska Europa" (336).⁴⁵⁴ Texten tydliggör även löjtnant Jodls syn på sin egen insats som nazist då han för sig själv citerar ur *Mein Kampf*: "Uppgångstider karakteriseras, ja, äro beroende av att de bästa ytterlighets-elementen ha den absoluta ledningen" (140). Till dessa ledande "ytterlighets-element" förstår läsaren att Jodl räknar sig själv, i kontrast till Otto Bredow som han anser är alltför förstående inför den franska befolkningen, därmed en "latent förrädare till vår sak" enligt nazisten (ibid.). Medofficerarna från medelklassen betraktar dock Jodls politiska arbete med skepsis: "Han hör till dem som organiserar om Europa. Om man finge tro honom", säger kapten Tollendal (198), ännu en sympatisk tysk officer.⁴⁵⁵ Varpå Otto replikerar: "Jodl har i alla händelser inte hittat på det själv" (ibid.). Nazistfiguren framstår här som en fantasilös eftersägare.

Här är det på sin plats att föra in *Ditt folk är icke mitt* i analysen: både i detta verk och i *Attentat i Paris* relateras en nazistfigur till den kvinnliga huvudpersonen, om än helt kort i texten hos Fischer-Hugne. Tydliga likheter föreligger i detta avseende mellan romanerna, både ifråga om framställningen av de kvinnliga huvudpersonerna Lisia och Aase och av nazisterna. För att börja med mansfigurerna uppfattar både huvudpersonen och hennes syster hos Fischer-Hugne löjtnant Müller som "[m]ager och blek, [med] svart, flottigt hår, ögon som en fanatiker" (185). I *Attentat i Paris* i sin tur betraktar den kvinnliga huvudpersonen löjtnant Jodl:

[E]n test mörkt hår ritade en kort krok från hårfästet över hans panna. [...] De gula ögonens små kolsvarta pupiller stack. Din lilla ondskefulla djävul, tänkte hon. Nu har det gått dig emot och då blir du elak. (356 f)

Dessa två mansfigurer delar drag med Hitler, allra tydligast i beskrivningen av Jodl. Fischer-Hugnes och Stiernstedts skildringar förenas dessutom av att de kvinnliga huvudpersonerna är självständiga yrkesarbetande kvinnor med internationell air som uppenbart attraherar de nazistiska gestalterna, parallellt med att de väcker en önskan hos dessa manskastalter om att kuva kvinnofigurerna fysiskt, helst sexuellt. Löjtnant Müller drivs av de norska kvinnornas avståndstagande: endast "de sämsta" håller till godo med ockupanterna (187). Här möter vi än en gång tidens nedsättande syn på kvinnor som har umgänge med tyska soldater, samtidigt som vi förstår, bortom allt tvivel, att den kvinnliga huvudpersonen inte tillhör dessa: Aase står för den förfining och kultur som nazisten vill komma i beröring med. I *Attentat i Paris*, i sin tur, får läsaren följa ett förhör som Jodl håller med Lisia, varvid hans syn på henne förmedlas:

Den magra fräcka människan! Den vita blusen var sydd med låg krage och hennes nacke var bar och barnsligt rund, ljust fjunig över en svag solbränna.

Nacke att bita i, nacke att hålla en revolvermynning emot. [...] Hon måste känna min närhet bara ett par steg bakom henne – han trädde inte alldeles ljudlöst på mattan fram ett steg till – men inte en rysning, inte spår till olust. Hon har goda nerver, det aset ... Och henne ska den där mjölken Bredow ha! (341 f, punkter i originalet)

Jodls reaktion på Lisia som kvinna visar att han måste omvandla henne till ett sexuellt objekt, möjligt att övermanna, men även att hon är en kvinnotyp som han anser att han själv borde ha 'tillgång' till, inte den föraktade kollegan. Förhöret som utförs på Lisias arbetsplats får en snöplig avslutning för nazisten: när Lisia vill lämna rummet som de befinner sig i griper Jodl tag om henne – texten anger ej var –, men hon bryter sig med lätthet loss. Till yttermera visso slår hon till angriparen över munnen, en handling som markerar att hon vill tysta honom.⁴⁵⁶ Den kvinnliga huvudpersonen blir i denna scen den överlägsna, både psykiskt och fysiskt, också något som kommer

till uttryck i Fischer-Hugnes roman; som tidigare nämnts medför nazistens försök till övergrepp på huvudpersonen Aase att hon ändrar hans liv.

Den samtida kritiken läser porträttet av Jodl som kritiskt men samtidigt som psykologiskt trovärdigt. Begreppet ”typ” är dock återkommande i recensionerna, vilket indikerar anmälarnas egen syn på nazister. Så till exempel talar Elgström om en ”säkert [...] synnerligen vanlig typ av nevrastenisk tysk soldat”, porträtterad ”[u]tan karikatyr, men också utan misskund”.⁴⁵⁷ I *Aftonbladet* går signaturen J. L. betydligt längre i sin utförliga karakteristik:

Jodl är en uppåtsträvande Gestapoman, snok till sin natur men med gifttänder, belåten med angiveri, glad i grymhet [...] orerande om det tyska ”herrefolket”. Det sista är ett särskilt karakteristiskt andligt underklassmärke. [...] Om någon [...] ropar ut över världen: Ich bin der Herr, så vet hela världen att en betjänts själ talar.⁴⁵⁸

Denna recension, där kritikerns eget politiska perspektiv tar överhanden, är unik i recensionsmaterialet i sin öppenhet. Det som denna kritiker missar i sin kategoriska läsning är dock den aspekt av mänskliggörande av Jodl som också äger rum i texten, det vill säga bortom den person som ständigt manipulerar och provocerar både i och utanför sin tjänstutövning som förhørsledare. Efter förhöret med Lisia som jag diskuterade innan, då Jodl tydligt överskrider sina befogenheter, ”mumla[r] han ursäktande” att han arbetat för mycket (345). Vid ett annat tillfälle då han nåtts av nyheten att attentatsförövaren begått självmord, vilket för honom är en stor misräkning, noterar Lisia: ”Närmast såg han olycklig ut”, vilket hos henne väcker tanken: ”Också sådana där människor ...” (356, punkter i originalet). Dessa glipor i karaktärens fasad uppmärksammas av ett par recensenter: så till exempel påpekar Ingrid af Schultén i finska *Nya Argus* att författaren påminner både ”sig själv och läsaren allt emellanåt om att också han [Jodl] är en människa”.⁴⁵⁹

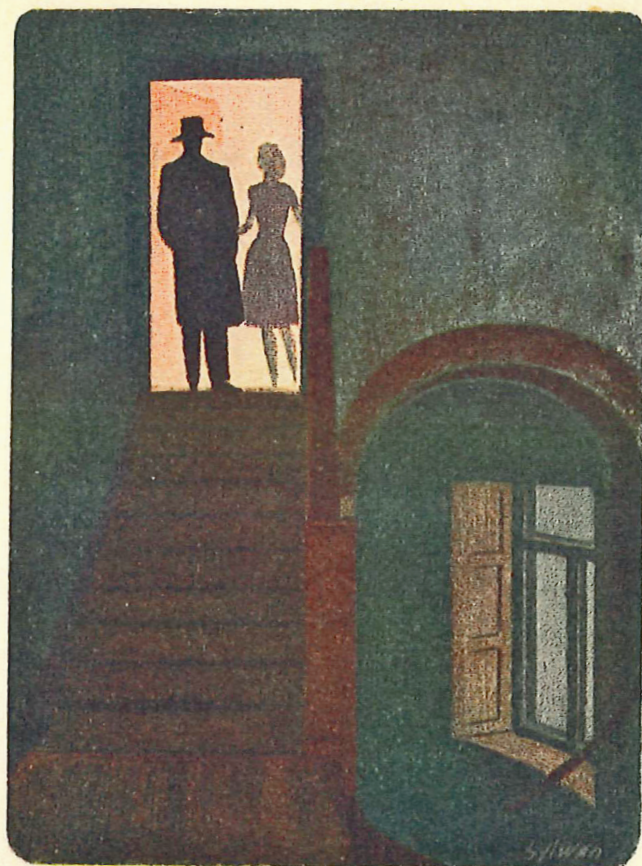
Jag vill avslutningsvis framhäva mottagandet av *Attentat i Paris* som ett exempel på att Stiernstedt blir mindre ’konad’ än det stora flertalet av sina samtida kvinnliga kolleger. Flera recensenter gör internationella utblickar och jämför *Attentat i Paris* med John Steinbecks ockupationsroman *The Moon Is Down* från samma år.⁴⁶⁰ Georg Svensson i *BLM* anser att *Attentat i Paris* kvalitetsmässigt ”trotsar [...] en så omskriven ockupationsroman” som Steinbecks.⁴⁶¹ Jag vill understryka att denna kritikers jämförelse mellan en manlig och en kvinnlig författare till den senares fördel är ytterst ovanlig i tidens mottagande.⁴⁶² Därutöver kategoriserar Svensson Stiernstedts verk som en ”politisk roman [...] inte så tendentiös som man kunde ha väntat”: även härigenom ser vi hur Stiernstedts mandat som högt hållen författare i samtiden placerar henne bortom femininitetens ramar, i en mer prestigefylld domän som ”politisk” – för övrigt enda gången detta sker i den samtida receptionen av mitt primärmaterial.⁴⁶³

Irja Browallius *Mot gryningen* ägnas i sin helhet åt en familj vars medlemmar på olika sätt påverkas av en främmande makts ockupation. Familjen utgörs av konstnären Peter Horst med två barn i tonåren, Vigg och John, samt hustrun Sonja. Alla personer från civilbefolkningen som läsaren får följa närmare tar ställning mot förtryckarna, utom den helt unga Vigg. Värt att notera är att samtidens kritiker, trots Browallius anonymisering av miljön i romanen, liksom i Söderholms fall återkommande placerar handlingen i det ockuperade Norge.⁴⁶⁴ Även förtryckarna, vars nationella identitet inte heller röjs i romanen, identifieras i recensionerna både som tyska ockupanter och norska medlöpare, så kallade quislingar.⁴⁶⁵

Hos Browallius möter vi förtryckarna både som en kollektiv enhet – till skillnad från i *Attentat i Paris* och *Ditt folk är icke mitt* – och som individer. Det som förenar förtryckarna i *Mot gryningen* är den ”terror” som dessa utövar mot civilbefolkningen. ”Terror” är ett frekvent förekommande begrepp i romanen, så också i anmälningarna, vilket synliggör att det är etablerat i språkbruket vid denna tidpunkt.⁴⁶⁶ Ockupanternas och/eller deras medlöpares terror opererar på flera plan i narrativet, tydligast från den hemliga polisens högkvarter där själva miljön upplevs som smygande hotfull, både genom sin förledande vardaglighet och den nonchalanta alternativt trakasserande behandling de ditkallade utsätts för av personalen. Huvudpersonerna Sonja, Peter och John noterar var för sig hur ”vanliga” unga män, till och med ”tilldragande” ur Sonjas perspektiv (226), arbetar i detta fruktade högkvarter, vilket utgör ett ovanligt exempel i mitt material på att den moraliska halten hos förtryckarna inte avslöjas av deras utseende, något som emellertid gäller enbart så länge de skildras som grupp. Peter, kallad till förhör, ser dock andra förenande drag hos denna ”klass människor” (150): för sig själv noterar han att detta onskans kollektiv kännetecknas av egenskaper som ”fanatism” och ”kallsinnig likgiltighet” (ibid.). Även hos Browallius utsätts den kvinnliga huvudpersonen för ett övergreppsliknande närmande: en av de ”tilldragande” männen på högkvarteret ger sig på Sonja, något som avbryts endast på grund av att en överordnad till förövaren träder in i rummet. Sonja fortsätter dock att konfrontera maktens innehavare i hopp om att få information om sin fängslade make. Vid upprepade tillfällen använder hon sin femininitet för att beveka ett högt befäl, men misslyckas helt, vilket visar på hennes totala maktlöshet inför de nyckfulla förtryckarna. Här ger Browallius gestaltning inget av det utrymme Fischer-Hugne och Stiernstedt skänker sina kvinnliga huvudpersoner i förhållande till de nazistiska gestalterna i *Ditt folk är icke mitt* respektive *Attentat i Paris*.

I *Mot gryningen* ges också en rad inblickar i de grymma våldsdåd som förtryckarna utövar både på hemliga polisens högkvarter och i koncentrationsläger, det senare ett ord som annars sällan används i de romaner som publiceras under krigsåren. Inblickarna får läsaren i scener med förhör och/eller misshandel som antingen återges direkt i texten eller återberättas av personer som upplevt eller bevittnat det skedda. Ett tredje

Irja Browallius



MOT
GRYNINGEN

Bonniers

grepp används då texten skildrar hur en av fångarna, konstnärsmodellen Betty som arbetar för Peter Horst, hör en person misshandlas till döds i cellen bredvid. Detta öde går hon sedan själv till mötes, något jag kommer att diskutera längre fram i detta avsnitt. I dessa scener används grafiska gestaltningar som accentuerar ockupanternas/de handgångnas överväld betydligt mer öppet än både i *Attentat i Paris* och *Ditt folk är icke mitt*. Förhörsscenerna fungerar även som ett medel för att beskriva förtryckaren som individ, ett grepp vi sett att också Stiernstedt använder. I det exempel jag nu kommer att diskutera från Browallius roman är det den förhörde, Peter Horst, som står för blicken. Läsaren får i detalj möta ett högt uppsatt polisbefäl, kriminalrådet Jödel – även han utan förnamn – när Peter blivit inkallad till hemliga polisen, som det visar sig anklagad för så kallad illegal verksamhet:

Kriminalrådet var en ung man på tjugunio år, trettio år, men han såg inte ung ut. Det låg något vissnat och urblekt över honom, men han var onekligen elegant. [...] [Peter] måste medgiva, att man numera mycket sällan såg någon herre klädd med så utsökt smak och i kläder av sådan kvalitet. [...] Plötsligt sade [Jödel]:

– Ni är konstnär med hull och hår, det hör man ju. Desto mer förvånar det mig då, att ni låter era elever prångla ut flygblad. Det är olojalt gjort. [...] – Men – Horst tänkte opponera sig, men kriminalrådet avbröt honom med en gest.

Han föreföll upprörd och utom sig, och Horst kunde inte avgöra, om det var verklig upprördhet eller om han endast simulerade.

– Vet ni vad det vill säga, hur det känns, när man avslöjar att lojala människor utvecklas på ert sätt? Tror ni inte, att jag vet, att ni underhåller illegala tidningar? [...] Horst reste sig, ville svara men kunde inte få fram ett ord, och den andre började nu överösa honom med en skur av fullkomligt löjliga anklagelser utan minsta grund. Kriminalrådet tycktes arbeta sig upp till verklig vrede. Han hade blivit rödflammig i ansiktet och reste sig. [...] Han [...] gick fram och gav Horst en örfil. Nu var han så upprörd, att han skakade. Horst stod alldeles rak och stilla och kände lugnet komma över sig. På samma gång kom en underlig känslolöshet över honom.

Nu kan vad som helst hända, tänkte han. De kanske rent av tänker ta livet av mig. (158 ff)

I denna scen avslöjar klädseln Jödels politiska hemvist: den elegans han kan bestå sig med finns endast inom räckhåll för en person som tillhör ockupationsmakten eller går dess ärenden. Hans taktik visar sig bestå i att skapa ovisshet, en ovisshet som karaktären Peter Horst delar med läsaren: är det okontrollerade beteendet beräknat eller ej? Den onda aning som den förhörde får efter våldet han utsätts för, här dock i mild form, kommer att besannas: han dör senare i fångenskap i koncentrationsläger. Liksom hos Stiernstedt framställs den ideologiskt troende fienden som en specifik art av maskulinitet, med omättliga behov av makt, hos Browallius underbyggt av den extravaganta klädsel Jödel består sig med. Men denna gestalt kläs av inpå bara skinnet av den förhördes konstnärsblick:

Horst föreställde sig, att han måste se löjligt utarmad ut, om man ställde honom som modell på ett bord. Han hade troligtvis dåligt utvecklad muskulatur, klena ben med för stora knäskålar, infallen bröstorg och en smula för långa armar. (159)

Här undermineras den eleganta Jödels yttre: utan det kulturella utanverket, kostymen, som skänker maskulinitet, blir denna gestalt den fysiskt underutvecklade, enligt alla rashygieniska och nationalsocialistiska mått underlägsne.⁴⁶⁷

I detta sammanhang vill jag kommentera likheten mellan namnet Jodl hos Stiernstedt respektive Jödel hos Browallius. Först och främst finns en kritisk dimension i båda: "Jodl" undergräver en eventuell tilltro till romanfigurens tal som endast består av nonsens, "Jödel" i sin tur kan knytas till 'bödel', det vill säga denna gestalts egentliga roll utan dess (tunna) mask av förfining. Därutöver förlänas dessa namn autenticitet av det faktum att en av de ledande nazisterna i Tyskland heter Jodl, vilket särskilt för de samtida läsarna bör ha stärkt känslan av trovärdighet, men också frispråkighet. Alfred Jodl är en så kallad "gauleiter" och general i tyska armén och arbetar mycket nära Hitler, enligt *Encyclopædia Britannica* "Hitler's faithful servant to the end", sedermera dömd till döden i Nürnberggrättegångarna.⁴⁶⁸

Så tillbaka till diskussionen av *Mot gryningen*. I detta verk får vi möta ytterligare en av hemliga polisens representanter mer i detalj, varvid en tydlig kontrastverkan till Jödel uppstår: överassistenten Frick, som fungerar som "underhuggare" åt Jödel (206), är en fysiskt grovhuggen man som främst får utföra uppdragen på gatan, vilket inbegriper att ha kontakter med informatörer och att hämta in folk till förhör.⁴⁶⁹ Fricks väg till politisk "omvändelse" har inneburit att han efter en brottslig karriär fått "absolution, medborgerligt förtroende och en god inkomst" (ibid.) – även härigenom understryks att denna med nazisterna befryndade figur befinner sig i moraliska gränsområden. Browallius text framställer dessutom en tydlig antagonism mellan Jödel och Frick: Jödel känner ett fysiskt obehag inför Fricks bristande förfining, Frick motsvarande för Jödels "beniga utseende" (256), men även för hans oläsbarhet som skapar fruktan hos överassistenten. Dessa två mansfigurer, flankerade av en assistent, får läsaren följa i ett gemensamt förhör under vilket konstnärsmodellen Betty, falskeligen anklagad för motståndarbete, misshandlas till döds. Också här bibehålls rollerna: Frick och assistenten står för övervåldet som ändrar kvinnofigurens liv, medan Jödel leder förhöret. In i det sista upprätthåller den kvinnliga gestalten sin för Jödel och hans anhängare provocerande attityd:

- Det är ingen idé att ni krånglar, sade Jödel. Det kan gälla mycket för er.
- Det kan inte gälla mer för mej än för de andra, som ni pinar livet ur [svarade Betty].
- Tyst, röt Frick.
- Jag tyckte ni sa, att jag skulle tala, sade hon.
- Frick gick fram och gav henne flera örfilar. Det kändes, som om hon skulle

ramla samman av smärta, men hon bet ihop munnen och jämrade sig inte. Detta tycktes reta honom. Han lät slagen regna över hennes kropp. Och när hon föll ihop på golvet, sparkade han henne. Klänningen gled ner från hennes axlar och blottade hennes skuldror och bröst. (311 f)

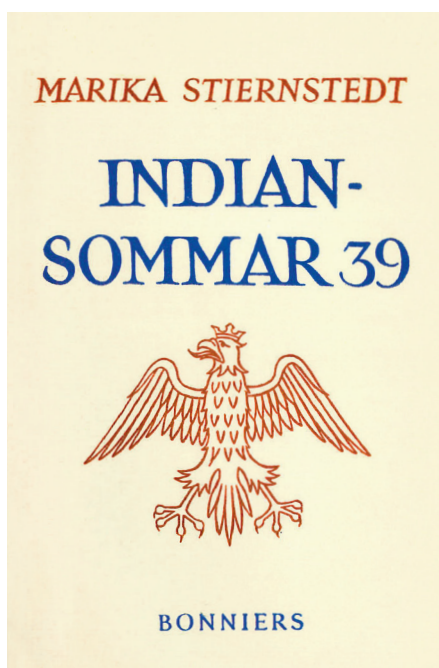
Romanen visar genom denna scen och andra hur civilbefolkningen, trots ett förfärande övervåld, inte ger vika. Dock belastas scenen med Betty av en romantiserad och förskönad återgivning av en våldsam död, om än mot bakgrund av hennes yrkesutövning som konstnärsmodeLL. Genom en extern betraktares ögon får vi följa hur

[h]on föll samman, men man reste henne igen. Hon förde handen mot hjärtat och lade den andra över ögonen. Hon poserade för sista gången. Och hennes pose var på samma gång bitter, upprorisk och ända in i det sista skön. När hon till slut utan ett ord sjönk samman vid väggen, talade hennes blödande kropp inte underkastelsens språk, utan upprorets och den levande andens. (312)

Detta fråntar kritiken av terrorn dess fulla skärpa. Men scenen slutar inte här: den hittills tysta figuren i sammanhanget, underassistenten – observera att Jödel vid detta tillfälle lämnat cellen –, framhåller sin egen uppfattning för Frick: ”Jag kan svära på att hon inte hade gjort någonting” (312). De tysta tankar som sedan följer från denna person, längst ner i hierarkin, avslöjar också för läsaren den djupa sprickan mellan våldsutövarna, det hat som de inblandade hyser både mot sig själva och varandra: ”Han avskydde Frick. Han avskydde kriminalrådet. Han avskydde sig själv. Ingen av dem tålde varandra. Det var, som om de sett varandra avklädda ända in i själens yttersta skrymslen och hatade varandra just för detta” (313). Här ger Browallius text en i 1940-talets prosakonst unik inblick i förövarnas psyken.

Indiansommar 39

Liksom Browallius *Mot gryningen* belyser Stiernstedts roman *Indiansommar 39* (1944) de ockuperades perspektiv och framställer civilbefolkningens reaktioner, parallellt med motståndskampen utvecklas. Romanen tar sin början precis före andra världskrigets utbrott då huvudpersonen Antoni Skarga är på väg hemåt till Polen efter en forskningsexpedition till havs. Under resan stannar han till i Berlin och träffar då en före detta ungdomsvän, Egon von Lieberose, numera nazipamp, som lägger ut texten kring nazistisk politik inför huvudpersonen och ett par andra åhörare. När Antoni väl anländer till sin hemby i Polen har ockupationen ägt rum. Han konfronterar nu ett högt nazistiskt polisbefäl, Fehmer, för att få reda på vad som hänt med rabbinen i grannstaden, vars son är hans vän. Fehmer förnekar att ockupationsmakten företagit sig något mot rabbinen, när denne i själva verket är tillfångatagen och avrättas ungefär samtidigt med mötet. Efter detta möte tar motståndskampen över för huvudpersonen och han omkommer också i denna kamp.



Omslag till *Indiansommar 39* (1944).

De två nazistiska romanfigurer, Fehmer och Egon von Lieberose, som jag nu kommer att fokusera, har även de betydelsemättade namn. För att börja med Fehmer har detta namn precis som Jodl och Jödel en verklig anknytning eftersom det bärs av en beryktad tysk förhørsledare från Gestapo, verksam i Norge, men framförallt har det en direkt förbindelse med nazisternas politik.⁴⁷⁰ Fenomenet fehmdomstolar, som namnet knyter an till, är ursprungligen medeltida lekmannadomstolar, fruktade för sina summariska domar och med en hemlig del i sin verksamhet. Dessa uppstår på nytt i Tyskland under 1920-talet inom nationalistiska grupper och används då för att undertrycka politiska motståndare men även hålla rättning i de egna leden genom att utfärda dödsdomar, "fehmemord".⁴⁷¹ I romanen möter vi karaktären med det olycksbådande namnet då han förhör Antoni Skarga och byns handlare Brunk, vilket sker i ett rum som liksom i *Attentat i Paris* och *Mot gryningen* talar maktens språk.⁴⁷² Fehmer hävdar inför de förhörda att de i själva verket är tyskar, något han bedömer med ledning av deras efternamn, utan att notera Antonis protester. Med detta grepp både förminskar och mörklägger representanten för den tyska ockupationsmakten polsk historia. Nu är tid för dessa två falska polacker att anta sin rätta identitet, enligt Fehmer. Att huvudpersonen för sig själv noterar att förhørsrummet andas "[f]örintelse" pekar också mot det nazistiska polisbefälets agerande i en omedelbar framtid i romanen (298).⁴⁷³ Fehmer övergår då till den form av mord som hans namn anspelar på genom att tillse att rabbinen Glück och andra judar avrättas, följt av ytterligare "lämpliga likvidationer" (315), bland annat av handlare Brunk. Fehmers grande finale

inom skildringens ramar består i att låta bränna ner hela den by i vilken huvudpersonens gods är beläget, detta som en hämnd för ett fabricerat brott – som en anmälare av boken noterar är namnet på denna fiktiva by, Sielce, delvis ett anagram på den faktiska byn Lidice som går detta öde till mötes i juni 1942.⁴⁷⁴ Men även denna maktfullkomliga individ avslöjas i texten. Antoni Skarga betraktar honom:

Typen hade han sett förut, den var inte ovanlig: brett, lite platt ansikte, den lilla köttiga näsan, pincenén i stället för glasögon, som troligen glider ner, och det redan glesnande håret omsorgsfullt benat från huvudets mitt. (288)

Fehmer blir här en vanligt förekommande ”typ” med ett frånstötande yttre. Pincenén, som kan tänkas alludera på förfining, beskrivs i texten istället som betingad av den ”otillräckliga” näsan (298), vilken kompletteras av nazistens ”små barnsligt rosenröda läppar” (297) – i detta porträtt ser vi hur denna figur dessutom får tydligt feminiserade anletsdrag.

Juris doktor Egon von Lieberose, slutligen, skiljer sig från övriga nazistfigurer och ideologiskt försvurna gestalter, dels ifråga om namnet som i kontrast till de övriga lägger en förskönande ridå mellan nazisten och dennes verksamhet, dels genom sin bildningsgrad och adliga bakgrund. I texten får vi följa ett möte på ett café i Berlin mellan denna nazistiska gestalt, huvudpersonen Antoni, dennes kusin som är polsk militär samt en frispråkig svensk, Gustaf Tessin. Denna sammanställning av åhörare ger Egon von Lieberose – observera även förnamnet –, fylld av sin egen betydelse, tillfälle att lufta sitt ideologiska credo:

Vi lämnar nu bakom oss övertron på internationalism eller någon som helst konkordans mellan nationer eller raser, där alla skulle vara likställda. Dekorativa system utan innebörd. Varje intelligent person inser det ... [--] Historien kommer att äntligen få anteckna en frigörelse av gigantiska mått: brutalitetens, kraftens, ja, ända till grymhetens. Ett hälsobad ända ner till rötterna. Men detta kan inte ske utan en inspirerad ledare och ett inspirerat ledande folk. (77 f, punkter i originalet)

Här ser vi den nakna nazismen presenterad: internationalism är naivt, ojämlikhet är en självklarhet och våldet sätter agendan. Men liksom övriga nazister avslöjas Lieberose via sitt yttre: han har visserligen ”en lång välvuxen figur” men ”för litet huvud, tunt hår, tunna läppar och i ögonen en sorts oro över att någonting skulle kunna fattas – men vad? I Guds namn vad?” (74). Gustaf Tessin, som i texten får inta en position fjärran den svenska neutraliteten och vars tankar läsaren får insyn i, står här för en genomskådande blick på ett sätt som påminner om Peter Horsts avklädande av Jödel i *Mot gryningen*: ”Du har en grå kostym. Prima engelskt kamgarn, sydd i London. Hoppas se ut som en britt. Men det går inte”, tänker svensken (75). Liksom för Jödel hos Browallius handlar det här om ett misslyckande med att bära upp en kostym tänkt

att skänka maskulin pondus. Denna gång visar det sig att en engelsk kostym, i sig en tydlig referens till den allierade sidan i kriget, aldrig kan fyllas av en nazist.

Scenen i *Indiansommar 39* byggs ut med ett oväntat drag när Lieberose får uttrycka öppen kritik mot den nazistiska rörelsens bibel, *Mein Kampf*. Enligt honom är detta

[en] illa skriv[en] bok, skriven för de undre skikten och naturligtvis för utlandet, av [den] drar man också utomlands sina slutsatser. Det lär vara Hess som skrivit den. Hess ... sa [Lieberose] med ökande överlägsenhet. Reste igår till Hamburg för att rådfråga sin sibylla! Lite vidskepelse här, ytliga överord där ... De avgörande tankegångarna i våra dagars Tyskland ligger långt innanför dylikt. (77, punkter i originalet)

Denna interna nedsabling leder följdriktigt till att författarskapet till *Mein Kampf* tillskrivs en patetisk figur som den irrationelle Rudolf Hess, beroende av ett orakel.⁴⁷⁵ Detta kan jämföras med den hänvisning Jodl gör till *Mein Kampf* i *Attentat i Paris*: här fungerar boken istället som ett riktmärke för nazistens roll i det politiska spelet. Skillnaden i refererandet av detta ökända verk visar på en tydlig framflyttning av de kritiska positionerna mellan de två romanerna. Observera dock att det är först när satiren läggs i den svenske Gustaf Tessins mun som den skruvas till ordentligt och också riktas mot ledarfiguren Hitler. Tessin placerar först "Ledare[n]" i en engelsk kontext där han skulle blivit förpassad till en "pall i Hyde Park" (76), därefter som "en mycket framstående andebesvärjare och trollkarl" som inte behöver en sibylla (81). Så följer Tessins jämförelse mellan "Ledaren" och en man han mött i Tyskland som menade sig bota både

kroppens och själens [sjukdomar] med en vit mjuk ost. Det finnes många sätt. Kanske beror det bara på någon liten förskjutning av slumpen att inte mannen med osten sitter som diktator ... någonstans. (81 f, punkter i originalet)

Även om inte namnet Hitler skrivs ut visar Stiernstedts text här prov på en ren smädelse av Nazitysklands ledare, som framställs som en löjeväckande och spritt sprängande galen figur, något som ytterligare förstärks av att Hitlers verk, *Mein Kampf*, häcklas.⁴⁷⁶ Den fiende som verkligen får schavottera i *Indiansommar 39* blir därför Hitler, i formuleringar utan motsvarighet i en realistisk roman från denna tid.

Denna satir vill jag avslutningsvis knyta till tidpunkten för utgivningen. Sommaren 1944 när *Indiansommar 39* färdigställs har situationen i det ockuperade Polen i hög grad kommit i blickpunkten, och även det utrotningskrig som judarna utsätts för i landet. Detta skriver Stiernstedt själv om, tydligt illa berörd, i tidskriften *Nordens frihet* i maj samma år, när hon recenserar två böcker som avslöjar förhållandena i landet.⁴⁷⁷ Den ökade och alltmer öppna och kritiska informationen, i kombination med att inga särskilda hänsyn längre behöver tas till tryckfrihetsrestriktionerna, läser jag som bakgrund till den förödande satiren av nazisterna i *Indiansommar 39*.

Mottagandet

Vad säger då den samtida kritiken om *Mot gryningen* och *Indiansommar 39*, både övergripande och knutet till frågan om framställningarna av den ideologiske fienden?

Fiendeporträtten i Browallius *Mot gryningen* får endast ett par kommentarer i en lång rad anmälningar. Ett exempel är Sten af Geijerstams recension i *Stockholms-Tidningen* som berömmar författaren för hennes skoningslösa porträtt av Jödel: "porträtten av quislingarna, speciellt kriminalrådet Jödel, denne 'åldrade yngling', ett hyperlegant parfymerat monstium, visar oss författarinnan i nivå med henne själv".⁴⁷⁸ Som citatet indirekt visar är anmälan i övrigt negativ och detta kan länkas till mottagandet generellt. Enligt recensenterna, av vilka flertalet är kritiska eller reserverade till *Mot gryningen*, borde en skildring som Browallius formuleras av en som själv varit med om eller observerat händelserna, annars kan inte tillräcklig inlevelse uppnås, en kritik som vi såg även beträffande Söderholms *Dit du går*.⁴⁷⁹ Denna moraliserande ton i mottagandet av *Mot gryningen* föranleder Örjan Lindberger, som skriver en samlingsrecension över 1943 års svenska prosa i *Ord och Bild*, att försöka förklara sina kollegers negativa hållning inför Browallius roman. Lindberger kommer till slutsatsen att fiktionen inte ens för de professionella läsarna kan mäta sig med de dokumentära skrifter som ges ut i samtiden, något som gör att skönlitteraturen generellt "kommit i skuggan av reportaget".⁴⁸⁰ Bland anmälningarna påtalas även tidpunkten för romanens utgivning: den är publicerad "[i] elfte timmen" eftersom andra världskriget nu definitivt vänt till tyskarnas nackdel, enligt signaturen DAG i *Arbetaren*.⁴⁸¹ För denna kritiker handlar det om "ett anfall av medelsvensk opportunism" eftersom författaren haft hela tre år på sig att sätta sig in i den norska situationen.⁴⁸² En motsatt inställning förmedlas dock också: för recensenten i *Göteborgs Handels- och Sjöfärts-Tidning* sätter tryckfrihetspolitiken fortfarande spår, vilket kan innebära "vissa risker" för den som skriver så "öppet" som Browallius gör – här vill jag påminna om romanens osminkade avslöjanden av det dödliga övervåld som ockupationsmakten och dess förlängda arm utövar.⁴⁸³

Även Stiernstedts *Indiansommar 39* får endast ett fåtal kommentarer för sina nazistfigurer i den stora mängd recensioner vi talar om. I. H. i *Dagens Nyheter* finner en "utsökt, stillsam grymhet [...] utan [...] bjärta karikatyreffekter" i porträtten av Lieberose och andra nazister, och i *Morgon-Tidningen* omnämns Lieberose som nazisten med "det söta namnet" som svensken Tessin får lov att servera några "hälsosamma sanningar".⁴⁸⁴ Om vi övergår till de övergripande omdömena är kritiken genomgående mycket positiv – så menar V. N. i *Svenska Dagbladet* till exempel att romanen är ett "lysande vittnesbörd om Marika Stiernstedts gestaltningskonst, intellektuella vitalitet och humana patos".⁴⁸⁵ Till skillnad från Browallius får Stiernstedt inte heller några moraliserande omdömen om en 'försenad' skildring, trots att utgivningen av *Indiansommar 39* äger rum ett år senare, hösten 1944 – för Herman Kihlman i *Ny*

Tid lyfter romanen istället fram krigshändelser som "sjunkit ner till det banala" för svenska läsare och motarbetar härigenom den "avtrubbade inbillningskraft" som nu dominerar.⁴⁸⁶ En tidsangivelse som får avsluta romanen pekar också mot ett tidigt engagemang för Polens situation från författarens sida: "*Stockholm, nyår 1940. Viken, sommar 1944*" indikerar att Stiernstedt börjat skriva på romanen redan nyåret 1940. Flera kritiker kommenterar detta och förmodar att händelserna i Frankrike med tyskarnas ockupation tagit överhanden för Stiernstedt, därav tillkomsten av *Attentat i Paris* först.⁴⁸⁷ Ytterligare ett drag skiljer mottagandet av *Indiansommar 39* från det som Browallius *Mot gryningen* röner: Stiernstedt anses inte heller 'förflyttad' från de händelser hon skildrar i Polen. Istället fungerar det perspektiv hon tillskrivs i ett par anmälningar som "emigrant" eller "utlänning" – i sig andraferande termer – på grund av sitt polska moderne här otvetydigt positivt: det har skänkt henne både inblick och närhet.⁴⁸⁸

För att summera denna del av kapitlet vill jag understryka hur de mer eller mindre tydligt uttalade nazistiska karaktärerna i 1940-talsfiktionen skildras med vassa pennor på ett sätt som fullständigt underminerar det nationalsocialistiska mansidealet. Som maskulinitetsforskaren och historikern George Mosse framhåller finner nationalsocialismen sin absoluta fysiska förebild i formfulländad grekisk skulptur, ett ideal som tillförs 'nordiska' och 'ariska' drag i form av blondhet och blåögdhet.⁴⁸⁹ De fiktiva nazistiska eller nazistiskt befreundade gestalterna från svenskt 1940-tal begåvas istället med fysiskt 'defekta' och/eller feminiserade kroppar och anletsdrag, i Jodls fall dessutom med ett rasifierat utseende. Flera av dem framstår dessutom som åldrade, trots sina jämförelsevis unga år, därtill osunda och ofräscha, drag som alla samverkar för att visa på deras omoraliska verksamhet. Det "Männerbund" som elitens män inom nationalsocialismen förutsätts skapa för att utöva makt i kontrollerad och disciplinerad form, enligt Mosse inspirerat av medelklassens maskulinitetsnorm, kritiserar både i Fischer-Hugnes och Browallius romaner, men tonläget är betydligt skarpare i *Mot gryningen* där ett talande motexempel presenteras: förhørsgruppen sönderfaller här i sina beståndsdelar när den avslöjas inifrån av den äcklade och genomsådande blicken från en av dess representanter.⁴⁹⁰ Hatet som mansfigurerna här hyser för varandra visar sig utgöra den enda förenande faktorn. En annan tongivande ingrediens i den nationalsocialistiska maskuliniteten som Mosse lyfter fram är den krigiska erfarenheten, särskilt erfarenheten av strid, som bygger en soldat och hjälte som kan leda andra män.⁴⁹¹ I 1940-talets svenska romankonst är dessa nazistiska figurer definitivt förflyttade från krigisk aktivitet. Vi möter istället mangesgalter i skrivbordspositioner, positioner som används till nyckfull, stundtals hysterisk – och därigenom feminint konnoterad – maktutövning, också detta i uttalad motsats till den disciplinerade maskulinitet som är förebild. Den enda figur som vi vet har erfarenhet från strid är

Jodl i *Attentat i Paris*, men den skada han lider av är överhuvudtaget inte ärofull utan en indikator på fysisk funktionsnedsättning och nervösa besvär. Jodl och övriga karaktärer med nazistisk anknytning blir nidporträtt i mitt skönlitterära material som här drar den absoluta gränsen för vilka fiender som kan betraktas med välvilja.



I detta kapitel har jag diskuterat ockupationsromaner där den krigiska kontexten dominerar och ger upphov till olika scenarion, många av dem dramatiska och våldsbemängda. Än en gång spelar kön en central roll, så i framställningen av de heteroromantiska relationerna i *Dit du går* och *Ditt folk är icke mitt* som i blyxtbelysning avslöjar kvinnokroppens sexualiserade roll i det (trans)nationella dramat vid krig och konflikt. Här ser vi hur endast den kvinnliga parten straffas för ett (sexuellt) förhållande över ideologiska gränser. Dessa förödmjukande bestraffningar utförs av nationens män, som utövar sin givna makt som representanter för det första könet och återtar kontrollen över nationens kvinnor. Söderholms roman uppvisar i detta avseende kritiska dimensioner eftersom texten framställer de så kallade tyskjäntorna som en diversifierad grupp, med andra ord inte stöpta i en och samma form som lägre stående personer, mentalt och moraliskt, en bild som annars dominerar i samtiden. Med sin förståelse för denna förtryckta grupp kvinnor ger *Dit du går* också ett svar som går emot den förgivettagna lojaliteten mot nationen.

I samma verk blir friskrivningen av den tyske älskarfiguren som opolitisk, i kombination med huvudpersonens okritiska val av både tysk nationalitet och tysk make, dock problematisk eftersom detta skildras i en tid där ett nyligen avslutat världskrig, som satts igång av Nazityskland, inneburit outsägligt lidande för ett oräkneligt antal människor. Söderholms helt igenom romantiserade skildring skiljer sig från Fischer-Hugnes *Ditt folk är icke mitt* och Stiernstedts *Attentat i Paris*, där förhållandena med de tyska ockupanterna har oroande undertoner. I dessa fall väljer också båda huvudpersonerna att protestera mot en förtryckande ideologi. Samtidigt finns skillnader även här. Fischer-Hugnes skildring visar på en fundamental solidaritet med nationen från huvudpersonens sida, trots den behandling hon röner från nationens män, men först då hon erfar en brutal erövringspolitik och därigenom också gör ett politiskt ställningstagande, riktat mot nazismen. På så sätt går denna roman också emot den patriarkala synen att kvinnans nationella känslor skulle vara yttligare än mannens. I Stiernstedts verk får vi möta ytterligare en väg: den internationella huvudpersonen väljer inte nation, något texten även grundar i älskarens sexuella erövrarbeteende gentemot henne, men väl ideologisk sida mot diktatur och nazism.

Det blir tydligt i representationerna av älskarna i de heterosexuella kärleksförhållandena att författarna är måna om att göra dessa till opolitiska tyskar, alla i grunden lydiga militärer. De skrivs dessutom in i ett romantiserat maskulint och även nordiskt

vitt utseendeideal, som delar drag med den vithet som nationalsocialismen postulerar som den överlägsna, så kallat ariska. Paradoxalt nog sker detta utan kommentarer i *Attentat i Paris* och *Ditt folk är icke mitt*, som är kritiska mot denna ideologi, medan kärleksföremålets blondhet däremot utpekas som ett undantag i Söderholms *Dit du går*, möjligen för att dämpa de schabloner – om tysk adelhet med anor där den älskade blir offret – som texten i övrigt bygger på. I *Ditt folk är icke mitt* är den tyske officeren inledningsvis också ideologiskt, läs nationalsocialistiskt, indoktrinerad till att agera som en okritisk kugge i ett homosocialt och ärofullt nationellt militärt projekt, men han kommer att vackla i sin lojalitet mot detta ”Männerbund” och inse att det finns mer än en sida i ett krig. I *Attentat i Paris* i sin tur finns tvivel redan från början inlagda i älskarfigurens karaktär, vilka sedan utvecklas till ett antinazistiskt ställningstagande, även om läsaren lämnas i ovisshet om huruvida han kommer att ta det politiskt avgörande steget att byta sida. Hos Fischer-Hugnes och Stiernstedts tyska älskare möter vi med andra ord en förändringspotential, till skillnad från hos Söderholms statiske hjälte, satt på piedestal.

Den ideologiske fienden utgör tydligt en motpol till den gode fienden i 1940-talets ockupationsromaner. Särskilt Browallius riktar i *Mot gryningen* fokus mot den gränslösa terror som ockupationsmakten och dess hantlangare utövar och återger också våldet i grafisk form. Både Browallius, Stiernstedt och Fischer-Hugne använder sig av en rad återkommande grepp i sina kritiska och satiriska porträtt av de nazistiskt förankrade figurerna – här möter vi funktionsofullkomliga, feminiserade, okontrollerade mansgestalter, besatta av att utöva makt. Personernas namn får dessutom tala genom sin både symboliska och verklighetsanknutna dimension i fallen Jödel, Jodl och Fehmer, medan satiren dikterar namnet Lieberose. I *Attentat i Paris* och *Ditt folk är icke mitt* visar sig även de nazistiska gestalternas bokstavliga underlägsenhet när de befinner sig i närheten av de åtrådda kvinnliga huvudpersonerna som ’övermannar’ dem, både fysiskt och i kraft av sin kallblodighet. De underminerande dragen i mansporträtten övergår till skoningslöst gyckel i *Indiansommar* 39 då den absoluta ’Ledaren’ avslöjas som en löjeväckande pajas, något som samtidigt visar på möjligheterna att göra en sådan framställning av Hitler i en roman som publiceras hösten 1944.