



# LUND UNIVERSITY

## Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 2009

Jonsson, Bibi

2009

*Document Version:*

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Jonsson, B. (Ed.) (2009). *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 2009*. (Årsbok). Vetenskaps societeten i Lund.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

# Vetenskaps-societeten i Lund

## Årsbok 2009



REDAKTION Bibi Jonsson  
FORMGIVNING Stilbildarna i Mölle, Frederic Täckström  
PRODUKTION Bokpro AB, Bjärnum  
TRYCK Kristianstads Boktryckeri AB 2009

ISBN 978-91-974863-7-8  
ISSN 0349-053x

# Innehåll

## Artiklar

<i>Britt Dahlman</i> Georgiska versioner av <i>Apophthegmata Patrum</i>	5
<i>David Dunér</i> Modeller av verkligheten	14
<i>Erik Hedling</i> Romanen som inte ville bli film	34
<i>Mats Jönsson</i> ”En gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”	51
<i>Bengt Knutsson</i> Översättare lever farligt	61
<i>Erland Lagerroth</i> Nya tankar om natur och kultur	72
<i>Per Erik Ljung</i> Med Olle Holmberg bland bilder och drömmar	101

## Minnesord

<i>Paavo Roos</i> Paul Åström	121
----------------------------------	-----

## Vetenskapssocieteten i Lund

Matrikel	125
Stadgar	141
Skriftförteckning	145
Artikelförfattare	151





*Britt Dahlman*

# Georgiska versioner av *Apophthegmata Patrum*

## *Apophthegmata Patrum*

EN AV DE TIDIGASTE och viktigaste källorna för klosterväsendets framväxt i öst på 300-talet är *Apophthegmata Patrum* (*Ökenfädernas tänkespråk*; AP). En mängd olika AP-samlingar har bevarats. De består av tänkespråk, korta dialoger och berättelser om och av monastiska figurer, ökenfäder och ökenmödrar som levde framför allt i Egypten på 300–400-talen. Materialet är organiserat huvudsakligen på två sätt: alfabetiskt, det vill säga i bokstavsordning efter namnen på ökenfäderna och ökenmödrarna, eller systematiskt, det vill säga tematiskt i kapitel efter behandlade dygder och lidelser. Alfabetiska samlingar åtföljs ofta av en systematisk del med anonymt material arrangerat tematiskt; dessa samlingar kallas vanligen alfabetisk–anonyma.

Materialet finns bevarat på alla den tidiga kristenhetens språk, men det råder stor enighet om att texterna ursprungligen skrevs på grekiska och först organiserades i grekiska samlingar.<sup>1</sup> Det är mera osäkert när och var samlingarna ursprungligen ställdes samman och organiserades i de två huvudtyperna, men det har föreslagits att den första alfabetiska samlingen tillkom på 400–500-talen i området kring Gaza i Palestina.<sup>2</sup>

En annan omdebatterad fråga rör beroendeförhållandet mellan de bevarade samlingarna. Wilhelm Bousset, som publicerade den första stora banbrytande studien om de grekiska samlingarna, ansåg att den systematiska samlingen härstammade från den alfabetiska.<sup>3</sup> På senare tid har Samuel Rubenson föreslagit att båda typerna av samlingar utvecklades som oberoende traditioner, och att en systematisk ordning kan vara äldre än en alfabetisk.<sup>4</sup> Detta har kritiserats av Graham Gould, som hänvisar till en artikel av Derwas J. Chitty. Gould anför

att samstämmigheten mellan materialet i en bevarad tidig latinsk systematisk samling, vanligen kallad PJ efter redaktörerna Pelagius och Johannes, och den tryckta grekiska alfabetisk–anonyma samlingen visar att den första systematiska samlingen var beroende av en tidig version av den alfabetisk–anonyma.<sup>5</sup> Detta resonemang stöds av Chiara Faraggiana di Sarzana, Bologna, som länge arbetat med att kartlägga AP:s texthistoria och förbereda utgivningen av de äldsta grekiska samlingarna: den alfabetisk–anonyma (*alph.–anon. vetus*) och den systematiska (PJ *graeca*).<sup>6</sup>

Endast tre grekiska samlingar finns i tryckta utgåvor: den ”normala” alfabetiska samlingen (AP/G), den ”normala” anonyma samlingen (AP/GN), dock endast delvis, och den ”normala” systematiska samlingen (AP/GS).<sup>7</sup> Endast den sistnämnda finns tillgänglig i en modern textkritisk utgåva. Men det finns många manuskript innehållande många fler (utgivna) både äldre och yngre samlingar. AP:s texthistoria är mycket komplicerad, och det finns ett stort behov av mer forskning kring samlingarnas relationer och källor, samt av textkritiska utgåvor. Det finns även ett stort behov av studier av de individuella tänkespråken, vilka måste studeras separat. Samma tänkespråk finns ofta i flera olika versioner och tillskrivs ibland olika fäder i olika samlingar. Man kan inte ta för givet att den äldsta (eller en och samma) samlingen alltid ger den mest ursprungliga texten. Därför är det av stor betydelse att även yngre samlingar görs tillgängliga i textkritiska editioner. Materialet i samlingarna består till en stor del av utdrag ur hagiografiska verk, som *Vita Syncreticae*, *Vita Arsenii*, Palladios *Historia Lausiaca*, *Historia Monachorum in Aegypto*, Johannes Moschos *Pratum Spirituale* och många andra, varav en del inte finns bevarade i sin helhet som självständiga verk. Dessa verks och AP:s texttraditioner är i många fall nära relaterade till varandra.

Översättningar av samlingarna gjordes mycket tidigt till syriska, koptiska och latin; senare även till arabiska, etiopiska, armeniska, georgiska, kyrkoslaviska och andra språk. Dessa vittnar om den snabba spridningen av denna litterära form och utbildningsmodell inom den monastiska traditionen och är dessutom av stort värde, närmast oumbärliga, för studiet av de grekiska samlingarnas texthistoria och vid utgivningen av moderna vetenskapliga textutgåvor.

## Georgiska alfabetisk–anonyma AP-samlingar

Låt oss nu titta närmare på de georgiska AP-versionerna. Två samlingar har publicerats av Manana Dvali: en alfabetisk–anonym och en systematisk, som tyvärr inte är fullständig.<sup>8</sup> Den alfabetisk–anonyma samlingen har bevarats i tre

georgiska manuskript: ett är från det ursprungligen georgiska klostret Iviron på det heliga berget Athos,<sup>9</sup> Athos, Iviron 12, och två från Sankta Katarina-klostret på Sinai, Sinaiticus ibericus 8 och Sinaiticus ibericus 35.

De två första manuskripten, Athos, Iviron 12 och Sinai 8, är de mest kompletta textmässigt sett, men tyvärr är båda skadade i början (Sinai 8 saknar även folier i slutet). Athos, Iviron 12, från 900–1000-talen, innehåller en alfabetisk samling utan den anonyma delen.<sup>10</sup> Sinai 8, från 1100-talet,<sup>11</sup> innehåller både den alfabetiska och den anonyma delen. Det tredje manuskriptet, Sinai 35, är det äldsta. Det kopierades år 907 av munken Arsenios i Sankt Saba-klostret i Jordandalen i Palestina.<sup>12</sup> Det innehåller en förkortad alfabetisk–anonym samling.

Dvali anser att denna georgiska alfabetiska version är en översättning av den grekiska samling som publicerades av Cotelier, och som Jean-Claude Guy kallar den ”normala” alfabetiska (AP/G).<sup>13</sup> Dvalis edition innehåller en konkordanstabell över 173 tänkespråk i de tre använda manuskripten och deras motsvarighet i Coteliers grekiska edition.<sup>14</sup> Hon anger även att Athos, Iviron 12, innehåller mycket material som inte har någon parallell i den grekiska samlingen och som i varje fall hittills inte är känt på grekiska. Men Michel van Esbroeck har visat att Dvalis identifieringar ofta är inkorrekta, och att många av de oidentifierade tänkespråken kan återfinnas i AP/G+GN eller som excerpter från andra hagiografiska verk som *Historia Lausiaca* av Palladios och *Historia Monachorum in Aegypto*.<sup>15</sup>

Bernard Outtier föreslår att denna georgiska samling är en tidig version av den grekiska samling som benämns ”sabaitisk” av Guy.<sup>16</sup> Namnet kommer av att det i det äldsta manuskriptet, Parisinus gr. 1598 från 1071/1072, framgår av en kolofon att skrivaren Johannes var verksam i Sankt Saba-klostret i Palestina.<sup>17</sup> Guy ansåg att detta manuskript var prototyp för samlingen.<sup>18</sup> Detta avvisas av Chiara Faraggiana di Sarzana, som har visat att skrivaren har kopierat texten från sin förlaga.<sup>19</sup> Men detta behöver inte betyda att samlingen inte har uppkommit i Saba-klostret eller i den palestinska klostermiljön. Något som talar för det är ett av de tre drag som främst kännetecknar denna samling. Den innehåller nämligen mycket mer material som associeras med palestinska fäder än andra kända samlingar. Vidare innehåller den mycket mer av längre narrativt material och utdrag från andra yngre hagiografiska verk än vanligt, som till exempel *Pratum Spirituale* (*Den andliga ängen*), skriven i början av 600-talet av Johannes Moschos. Slutligen och viktigast är att materialet är annorlunda organiserat: här utgör det anonyma materialet inte en separat del efter den alfabetiska utan är inordnat i densamma i slutet av varje bokstavskapitel. Man kan även notera att flera av de annars anonyma tänkespråken och berättelserna som förekommer i den alfabetiska delen här är attribuerade till en fader.<sup>20</sup>

Guy ansåg att denna samling var tillkommen på ett sent stadium och av ringa värde för AP:s texthistoria.<sup>21</sup> Men vad han inte insåg var att mycket av dess material tycks innehålla värdefulla varianter och vara traderat oberoende av de kända (grekiska) alfabetisk–anonyma samlingarna. Möjligen finns en relation till gammalt syriskt material, men detta skulle kräva en noggrann undersökning.<sup>22</sup> Annat material har sitt ursprung i AP/GS. Prologens samt många tänkespråks texttydelse visar att samlingen har tillkommit senare än *alph.–anon. vetus* och de systematiska samlingarna (PJ *graeca* och GS), men före AP/G+GN.<sup>23</sup> Samlingen är således mycket viktig för studiet av AP:s texthistoria. Tyvärr finns ingen utgåva och förutom Guys kortfattade beskrivning saknas publicerade studier av samlingen.

När vi nu tittar närmare på den georgiska versionen ser vi att det finns flera gemensamma drag. De äldsta manuskripten på båda språken har kopierats i Saba-klostret. Även den georgiska versionen innehåller förhållandevis mycket material associerat till palestinska fäder samt excerpter från yngre, större hagiografiska verk, dock inte i lika hög grad som den grekiska. Likaså förekommer anonyma tänkespråk och berättelser inordnade i den alfabetiska delen efter varje fader. En del av dessa annars anonyma tänkespråk är här attribuerade till en fader, något som även förekommer i den grekiska samlingen. Men till skillnad från denna finns i den georgiska dessutom en separat sektion anonyma tänkespråk efter den alfabetiska, det vill säga den har både en alfabetisk och en anonym del. Ytterligare ett gemensamt drag är att vissa välkända fäder utelämnats, som Basileios och Evagrius.<sup>24</sup>

Allt detta visar den georgiska versionens betydelse vid studiet av den sabaitiska samlingens texthistoria, något som förstärks ytterligare av att det äldsta georgiska manuskriptet är mycket äldre än det äldsta grekiska, samt att språkbruket i manuskripten tycks vara mycket gammalt, möjligen från 700- eller början av 800-talet.<sup>25</sup> Manuskripten tycks förmedla en gammal texttradition. Van Esbroeck ger ett intressant exempel: under bokstaven P finner man ett tänkespråk av Pitimi. Det är samma text som återfinns i den syriska (systematiska) samlingen, där namnet är Bitimis.<sup>26</sup> Den grekiska namnformen är Bitimios.<sup>27</sup> Detta är ett känt koptiskt namn: Pidjimi.<sup>28</sup> Men i AP/G återfinns **motsvarande text i tänkespråket Benjamin 1**. Namnformen, dess korrekta placering under bokstaven P och den syriska överensstämmelsen visar att den georgiska versionen här har bevarat en mer ursprunglig texttradition oberoende av de grekiska alfabetiska och systematiska samlingarna.<sup>29</sup>

Men för att kunna bekräfta identifieringen av den georgiska versionen som en tidig sabaitisk samling behövs mer forskning kring samlingarnas struktur och det enskilda materialet. Det behövs även mer textutgivningsarbete. Som

nämnts ovan finns det lakuner i de manuskript Dvali använt. Den saknade texten kan delvis rekonstrueras med hjälp av andra manuskript. Outtier framhåller betydelsen av följande manuskript: Sinaiticus iber. 25, Athos, Iviron 17, Tbilisi, A-95, och Tbilisi, A-1109, vilka innehåller monastiska florilegia och *mravaltavi*, det vill säga samlingar med liturgiskt material.<sup>30</sup>

## Georgiska systematiska AP-samlingar

Låt oss nu diskutera den grupp av georgiska manuskript som innehåller systematiska AP-samlingar. Dvalis första volym innehåller en utgåva av den AP-samling som finns i manuskriptet Tbilisi, A-35. Det är från 900-talet, men är tyvärr skadat i slutet och innehåller endast tretton kapitel från en systematisk samling som översattes från grekiskan av den georgiske munken Euthymios av Iviron på det heliga berget Athos.<sup>31</sup> Samlingen är förkortad och utelämnar mycket av det material som man finner i liknande systematiska samlingar, liksom även ett helt kapitel: i stället för kapitel tretton ger den det fjortonde kapitlet som nummer tretton. Dvali tror att Euthymios måste ha haft en mer komplett grekisk samling till sitt förfogande, från vilken han gjort sitt eget urval.<sup>32</sup>

I sin utgåva använder sig Dvali även av ytterligare två manuskript innehållande systematiska samlingar, Tbilisi, A-1105, och Athos, Iviron 17, vilkas tänkespråk hon ger ut som komplement när texten avviker från eller saknas i A-35. Tbilisi, A-1105 är från 1000-talet och innehåller en systematisk samling bestående av 26 kapitel översatta av den georgiske prästmunken Theophilos.<sup>33</sup> Det är samma typ av systematisk samling som finns i A-35, men denna är mer komplett både vad beträffar kapitel och apophthegmata-material.

Van Esbroeck har identifierat de systematiska samlingarna översatta av Euthymios och Theophilos som varande georgiska versioner av den typ av systematisk samling som förekommer i manuskriptet Parisinus Coislinianus gr. 127.<sup>34</sup> Guy betecknar den som "la collection systématique dérivée du type alphabético-anonyme", det vill säga en systematisk samling som är härledd från AP/G+GN.<sup>35</sup> I en artikel visar Outtier tydligt relationen mellan de georgiska, grekiska och armeniska samlingarna genom jämförelsetabeller för materialet i de tretton kapitel som finns i Euthymios samling.<sup>36</sup>

Manuskriptet Athos, Iviron 17, är från 1000-talet och kopierades av en skrivare vid namn Basileios.<sup>37</sup> Det innehåller ett omfattande monastiskt florilegium av systematisk typ. Varje kapitel innehåller en fråga och ett eller flera svar relaterat till det ämne som kapitlet behandlar.<sup>38</sup> Enligt Outtier är en av källorna ett manuskript liknande Sinai 34, fastän mera komplett. I de fall vi kan jämföra

det enskilda materialet med Sinai 34, som ju innehåller en alfabetisk samling, kanske av tidig sabaitisk typ, överensstämmer texten oftast, varvid vi kan anta att redaktören har utnyttjat befintliga översättningar från en liknande samling. När det gäller material som saknas i den alfabetiska samlingen, men som förekommer i Euthymios och Theophilos systematiska, skiljer sig texterna ofta åt, det vill säga de utgör avvikande redaktioner, något som talar för att även detta material kan ha sitt ursprung i den alfabetiska.<sup>39</sup> Detta gör samlingen viktig för studiet av AP:s texthistoria.

## Slutord

De yngre AP-samlingarna kan inte längre betraktas som ointressanta vid studiet av AP:s texthistoria. Mycket av det enskilda materialet tycks ha sitt ursprung i gamla AP-traditioner. Även studier och utgivningsarbete av översättningar till den tidiga kristenhetens språk är viktiga, eftersom grekiska manuskript som skulle kunna belysa AP-traditionens utveckling ofta saknas, är bristfälliga, av relativt sent datum eller har undergått senare revisioner.

De georgiska manuskripten kan inte negligeras vid detta studium. De tycks innehålla mycket gammalt och oberoende material. Framför allt finns det ett behov av en ordentlig analys av den georgiska alfabetiska samlingen och jämförande studier med de grekiska manuskript som innehåller den sabaitiska samlingen. Men det finns även behov av textkritiska utgåvor och studier av de georgiska systematiska samlingarna, vilka bara delvis är utgivna. Studier av den georgiska AP-traditionen skulle även kunna ge ökad insikt i hur apophthegmata-materialet använts i den georgiska monastiska miljön och de religiösa och kulturella kontakter man haft med andra kloster.

## Noter

- 1 En modern introduktion till AP är Harmless 2004. Två studier som behandlar mer generella frågor kring AP och den monastiska miljön är Burton-Christie 1993 och Gould 1993.
- 2 Regnault 1981.
- 3 Bousset 1923, I–13, 18–53.
- 4 Rubenson 1995, 148–149. På senare tid har liknande tankegångar framförts av Roger S. Bagnall och Nikolaos Gonis, vilka föreslår att den alfabetisk–anonyma samlingen härstammar från en tidig systematisk samling; se Bagnall & Gonis 2003, 276–278.
- 5 Gould 1993, 7–9; Chitty 1974, 18–19.
- 6 För *alph.–anon. vetus*, som finns representerad i manuskripten Vaticanus gr. 2592, Parisinus gr. 1596 och Venet. Marc. II.70, se Faraggiana di Sarzana 1993, 79–96, och

- Faraggiana di Sarzana 1997, 460. PJ *graeca* finns representerad i manuskriptet Parisinus gr. 2474; se Faraggiana di Sarzana 1997, 466–467.
- 7 Beteckningen ”normal” används av Guy 1984 för att skilja dessa samlingar från andra senare samlingar. Även om vi nu känner till fler, även äldre samlingar, används termen fortfarande.
- 8 Dvali 1966 & 1974.
- 9 Namnet Iviron kommer av Iberia (Iberien), vilket är en äldre benämning på Georgien.
- 10 Dvali 1981, 20.
- 11 Detta är den tid som van Esbroeck 1975, 386, anger. Dvali 1981, 21, daterar manuskriptet till 800-talet, vilket troligtvis är ett feltryck.
- 12 Se Outtier 1980, 8, som hänvisar till en artikel av M. Dvali och L. Djgamaia.
- 13 Dvali 1981, 20–21; Guy 1984, 13ff.
- 14 Dvali 1974, 319–332.
- 15 Van Esbroeck 1975, 386–387.
- 16 Outtier 1980, 10.
- 17 Kolofon kan sägas motsvara vårt titelblad. I slutet av manuskriptet fogade ofta skrivaren några rader med uppgifter om bokens titel och författare samt uppgifter om sitt eget namn, var, när och för vem han utfört arbetet.
- 18 Guy 1984, 222. Övriga manuskript Guy uppger innehåller denna samling är Athos, Karakallou 38 och London, Burney 50. Utöver dessa känner vi genom opublicerat material av René Draguet till ytterligare två manuskript: Sinaiticus gr. 1608 och Mosquensis Synod. gr. 190 (Vladimir 346).
- 19 Faraggiana di Sarzana 1997, 460, n. 21.
- 20 För en beskrivning av samlingen, se Guy 1984, 221–230.
- 21 Guy 1984, 222.
- 22 Ett problem är att det inte finns någon textkritisk utgåva av en tidig syrisk AP-samling.
- 23 För dessa uppgifter tackar jag Chiara Faraggiana di Sarzana, Bologna.
- 24 Outtier 1980, 10–11.
- 25 Outtier 1980, 11.
- 26 Bedjan 1897, 847, nr 35; Budge 1904, II.392 (syrisk text: vol. 2, s. 719–720, engelsk översättning: vol. 2, s. 934–935).
- 27 En ökenfader med detta namn finner vi i tänkespråken AP/G Makarios 33 och Poemen 156.
- 28 Det finns bevarat fragment av en koptisk vita över en ökenfader vid namn Pidjimi, som var samtida med Shenute på 400-talet; se van Esbroeck 1991, 1966–1967.
- 29 Van Esbroeck 1975, 387. I sin artikel från 1991 föreslår van Esbroeck att samtliga Benjamins tänkespråk (fem stycken i AP/G) härrör från Pidjimi (se föregående not).
- 30 Outtier 1980, 8–11. På s. 8–9 utger Outtier texten till två anonyma tänkespråk: N 349 från ett enstaka folium av manuskriptet Sinaiticus iber. 35 (detta folium är nu del av ett annat manuskript, Sinaiticus iber. 67) och N 583 från manuskriptet Sinaiticus iber. 25. På s. 11–16 utger han 33 tänkespråk kring Antonios från manuskripten A-95, A-1109 och i ett fall Athos, Iviron 17, följda av en jämförelsetabell.
- 31 Dvali 1981, 22–23. Euthymios (Ekvtime Atoneli, död 1028) liv och verk behandlas utförligt i Tarchnishvili & Assfalg 1955, 126–154.
- 32 Dvali 1981, 24.
- 33 Dvali 1981, 22–23. Theophilos levde på 1000-talet. Uppgifterna om hans liv och verk är osäkra; se Tarchnishvili & Assfalg 1955, 176–180.



- 34 Van Esbroeck 1975, 382–386. Van Esbroeck visar även det nära släktskapet med den armeniska AP-traditionen som den gestaltas i den andra armeniska översättningen.
- 35 För mer om denna samling, som är outgiven, se Guy 1984, 201–211. Enligt muntlig information från Faraggiana di Sarzana kan den vara beroende även av AP/GS samt den sabaitiska samlingen.
- 36 Outtier 1977, 119–131.
- 37 Dvali 1981, 25.
- 38 Dvali 1981, 25, som citerar en beskrivning av manuskriptet i ett verk av N. Marr.
- 39 Outtier 1980, 9–10.

## Litteratur

- AP/G = *Apophthegmata Patrum*. Collectio Graeca alphabetica, i Jean Baptiste Cotelier, *Ecclesiae Graecae monumenta*. 1, 338–712, Paris 1677. Omtryck i *Patrologia Graeca* 65, 71–440. Red. J. P. Migne, Paris 1858.
- AP/GN = *Apophthegmata Patrum*. Collectio Graeca anonyma (pars), i François Nau, "Le chapitre *Peri Anachoreton Hagion* et les sources de la vie de S. Paul de Thèbes", *Revue de L'Orient Chrétien (ROC)* 10 (1905), 387–417; *idem*, "Histoires des solitaires égyptiens", *ROC* 12 (1907); *ROC* 13 (1908); *ROC* 14 (1909); *ROC* 17 (1912); *ROC* 18 (1913).
- AP/GS = *Apophthegmata Patrum*. Collectio Graeca systematica, i *Les apophtegmes des pères. Collection systématique*. 1–3. Ed. Jean-Claude Guy, Paris 1993–2005 (Sources Chrétiennes 387, 474 & 498).
- Bagnall, Roger & Gonis, Nikolaos, "An Early Fragment of the Greek *Apophthegmata Patrum*", *Archiv für Religionsgeschichte* 5 (2003), 260–278.
- Bedjan, Paul, *Acta martyrum et sanctorum Syriace* 7. Paris 1897. (Omtryck Hildesheim 1968.)
- Bousset, Wilhelm, *Apophthegmata. Studien zur Geschichte des ältesten Mönchtums*, Tübingen 1923.
- Budge, E. A. Wallis, *The Book of Paradise, Being the Histories and Sayings of the Monks and Ascetics of the Egyptian Desert by Palladius, Hieronymus and Others. The Syriac Texts, According to the Rescension of 'Anan-Isho of Beth 'Abbe, Edited with an English Translation*. Vol. 1–2, London 1904.
- Burton-Christie, Douglas, *The Word in the Desert. Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, New York & Oxford 1993.
- Chitty, Derwas J., "The Books of the Old Men", *Eastern Churches Review* 6 (1974), 15–21.
- Dvali, Manana, *Šua saukunet'a novelebis jveli k'art'uli t'argmanebi*. Vol. 1: *K'art'uli paterikis ert'izveli redak'c'is Ekv'i'me Ar'onelis t'argmani XI s. xelnaceris mixedvit'*, Tbilisi 1966. Vol. 2: *Abanur-anonimuri paterikebi*, Tbilisi 1974.
- Dvali, Manana, "Types of Georgian Manuscripts of the *Apophthegmata Patrum*", *Polata Knigopisnaja* 4 (1981), 19–25.
- van Esbroeck, Michel, "Les apophtegmes dans les versions orientales", *Analecta Bollandiana* 93 (1975), 381–389.
- van Esbroeck, Michel, "Pidijimi, Saint", i *The Coptic Encyclopedia*. Vol. 6. Ed. Aziz Suryal Atiya, New York 1991, 1966–1967.
- Faraggiana di Sarzana, Chiara, "Apophthegmata Patrum: Some Crucial Points of their Textual Transmission and the Problem of a Critical Edition", i *Studia Patristica* 29, Leuven 1997, 455–467.

- Faraggiana di Sarzana, Chiara, "Il *paterikon* Vat. gr. 2592, già di mezzoiuso, e il suo rapporto testuale con lo *Hieros. S. Sepulchri* gr. 113", *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 47 (1993), 79–96.
- Gould, Graham, *The Desert Fathers on Monastic Community*, New York & Oxford 1993 (Oxford Early Christian Studies).
- Guy, Jean-Claude, *Recherches sur la tradition grecque des Apophthegmata Patrum*, 2<sup>e</sup> édition avec des compléments, Bruxelles 1984 (Subsidia hagiographica 36).
- Harmless, William, *Desert Christians: An Introduction to the Literature of Early Monasticism*, New York & Oxford 2004.
- Outtier, Bernard, "La plus ancienne traduction géorgienne des apophthegmes: son étendue et son origine", *Mravalt'avi* 7 (1980), 7–17.
- Outtier, Bernard, "Le modèle grec de la traduction géorgienne des apophthegmes par Euthyme", *Analecta Bollandiana* 95 (1977), 119–131.
- Regnault, Lucien, "Les apophthegmes des Pères en Palestine aux v<sup>e</sup>–vi<sup>e</sup> siècles", *Irénikon* 54 (1981), 320–330.
- Rubenson, Samuel, *The Letters of St. Antony: Monasticism and the Making of a Saint*, 2:a rev. uppl., Minneapolis 1995 (Studies in Antiquity and Christianity).
- Tarchnishvili, Michael & Assfalg, Julius, *Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur*, Città del Vaticano 1955 (Studi e Testi 185).

*David Dunér*

## Modeller av verkligheten

### Modellbyggaren Polhem, seendet och det spatiala tänkandet

UPPFINNAREN CHRISTOPHER POLHEM lär bara genom att se en maskin en enda gång i rörelse, oavsett hur invecklad den var, ha kunnat bygga en ny med alla konstruktionsdetaljer.<sup>1</sup> Det finns inte en uppfinning, sade han, som han inte genast skulle veta om den var möjlig att verkställa eller inte.<sup>2</sup> I det senare fallet skulle det inte heller finnas någon i hela världen som skulle kunna åstadkomma densamma. Matematikern Samuel Klingenstierna, som höll ett åminnelsetal över Polhem i Kungliga vetenskapsakademien 1753, var mäktigt imponerad av hur han kunde föra hem till Sverige alla nya maskiner, ”redigt och tydeligen afbildade i sin förträffeliga Föreställnings-förmåga. Det är märkvärdigt, at Han aldrig brukade ritning eller beskrifning, at behålla en sådan myckenhet högeligen sammansatta maskiner i minnet”.<sup>3</sup> Polhem tycktes ha ett fenomenalt tekniskt, spatialt tänkande, en blick för mekanik, rörelser och kraftöverföringar.

Blicken, seendet, erfarenheterna av världen är en källa ur vilken medvetandet kan hämta näring. Vad vi ser och upplever ingår i tänkandet. Hjärnan skapar inre representationer av händelser i omvärlden, bygger upp en inre mental värld av perceptioner eller tolkade sinnesintryck och föreställningar som samtidigt blir oberoende av om det de handlar om just för stunden är närvarande. Rumsupplevelsen utvecklas i en interaktion med omvärlden.<sup>4</sup> För det första utgår jag från autopsin, seendets och det självupplevdas betydelse för det tekniska tänkandet, för det andra från att det spatiala tänkandet är av vikt för uppfinnandet av ny teknik och förståelsen av mekanikens rörelser och kraftöverföringar. Man måste se, men också röra vid objekten omkring oss, gå runt, känna, använda sig av den taktila beröringen och kroppens erfarenheter. För att förstå hur en klocka fungerar måste man plocka isär den och bygga upp den igen. Det var så Polhem lärde sig teknik, genom seendets och handens erfarenheter i mötet

med tingen. Vad jag vill komma åt är hur uppfinnaren, teknikern, föreställer sig teknik i mentala bilder, både som mentala modeller och som representationer, men också med hjälp av distribuerad kognition, där tankar läggs ut i det yttre, som fysiska modeller av verkligheten i trä.

Vi tänker inte främst i ord utan i bilder, i bildscheman, strukturer av erfarenheter som föregår språket. I vår föreställningsförmåga skapar vi representationer av maskiner, skapar inre modeller av de verkliga maskinerna. Teknisk begåvning verkar till en del ha att göra med hur personen lyckas skapa framför allt inre, men också yttre representationer av mekaniska förhållanden i yttervärlden. En mekanikers spekulativa förstånd, menade Polhem själv, innefattade bland annat ”en skarpsinnig eftertancka och lyckligt minne at behålla hela machiners Structur i hufwudet qwar tils alt blir färdigt”.<sup>5</sup> Modelltänkandet handlar först och främst om hur vi representerar yttervärlden i den inre världen, i vårt medvetande, men användningen av materiella, skalenliga modeller har också pedagogiska syften som man finner i *det mekaniska laboratoriet* och det mekaniska alfabetet i visualisering av mekanik och tekniska idéer. Vidare finns det experimentella syften i att med parametervariationer pröva olika tekniska lösningar som i fallet med *den hydrodynamiska experimentmaskinen*, eller som i en artikel i tidskriften *Dædalus Hyperboreus* att i mindre skala pröva prototyper av olika skeppsmodeller i en vattenbalja. Slutligen, som när det gäller den *kungliga modellkammaren*, kan modellerna användas i stället för tvådimensionella ritningar, såsom tredimensionella förlagor i mindre skala. Man kan sätta modellerna i samband med ekonomiska intressen och drivkrafter, som en sorts reklam eller produktlansering, men modellerna kan även helt enkelt ses som ett rent nöje och en underhållning – en teknologisk fantastik.

I blickpunkten faller Christopher Polhem, uppfinnare och naturvetare, född på Gotland 1661. Tidigt utkastad i världen arbetade han sig fram från lilldräng till att som vuxen bli kommerseråd och adlad; han var vid sin bortgång 1751 en uppbyren ledamot av Kungliga vetenskapsakademien.<sup>6</sup> En viktig händelse för Polhems teknologiska förkovran var när han och hans vän Samuel Buschenfelt i januari 1694 erbjöds ett stipendium av Kungliga bergskollegium för att företa sig en resa till England och kontinenten. Den ämnade vara dels en sorts bildningsresa, för att två lovande tekniker skulle kunna utveckla sina tekniska kunskaper och få tips om ny teknik, dels en statsangelägenhet då resan skulle kunna innebära att ny värdefull teknik kom till Sverige. Polhems receptiva begåvning var ovärderlig i en tid då exportförbud och tullar gjorde det svårt att få ut originalmaskiner och modeller från England och andra länder till Sverige. Genom att se maskinerna på plats och i verksamhet kunde han rekonstruera

dem. På ett sätt skulle man kunna säga att de, då de var kungliga stipendiater på uppdrag av svenska kronan, var ett slags industrispioner som samlade in kunskaper om ny teknik, innovationer och nya tillverkningsmetoder till det isolerade och inom många områden eftersatta Sverige. Särskilt studerade de olika industrier och mekaniska anläggningar, tog del av uppfinningar, manufaktur och gjorde sig bekanta med lärda män. Innovationer i äldre tid var just många gånger en historia om inflyttning av bärare av ny teknik, som skickliga hantverkare som lockades till landet eller skickliga tekniker som skickades ut på bildningsresa och tog med sig nya uppslag hem.

Tekniköverföringen skedde alltså till en inte obetydlig del genom introducerandet av tekniska nyheter från utlandet. Den kanske viktigaste faktorn för teknisk förändring var de små förbättringarna steg för steg, dag för dag, byggda på förvärvade erfarenheter. Radikala förändringar och revolutionerande uppfinningar var ovanliga. Tekniska förändringar, uppfinningar och innovationer, kan man säga, handlade om nyskapningsprocesser där man först uppfattade eller identifierade ett problem som behövde en lösning.<sup>7</sup> Det kunde också handla om att se en möjlighet, att göra något som tidigare uppfattats som omöjligt eller överhuvudtaget inte kunnat uppfattas utan legat bortom tänkandets horisont och livets nödort. Resan i Europa var just en resa i möjligheter, att se möjliga lösningar på kända och okända problem. När detta väl var gjort igångsattes ett arbete som skulle leda till en praktisk lösning av problemet, varvid följde insikt om handlingar och kritisk revision av den erhållna konstruktionslösningen.

Polhem skrev ingen resedagbok, men efter hemkomsten lämnade han den 26 oktober 1696 in en kortfattad reserapport till Bergskollegium. ”Hwad jag der wid har förrättat och inhämtat, kan fuller nu til pricka icke så noga beskrifwas”, erkänner han, men det som hör till de mekaniska kunskaperna säger han sig ha på bästa möjliga sätt försökt inhämta och noga betraktat och lagt på minnet, allehanda verk och maskiner som han under vägen kunde komma över på resan genom Holland, England, Brabant, Frankrike, Tyskland och Danmark:

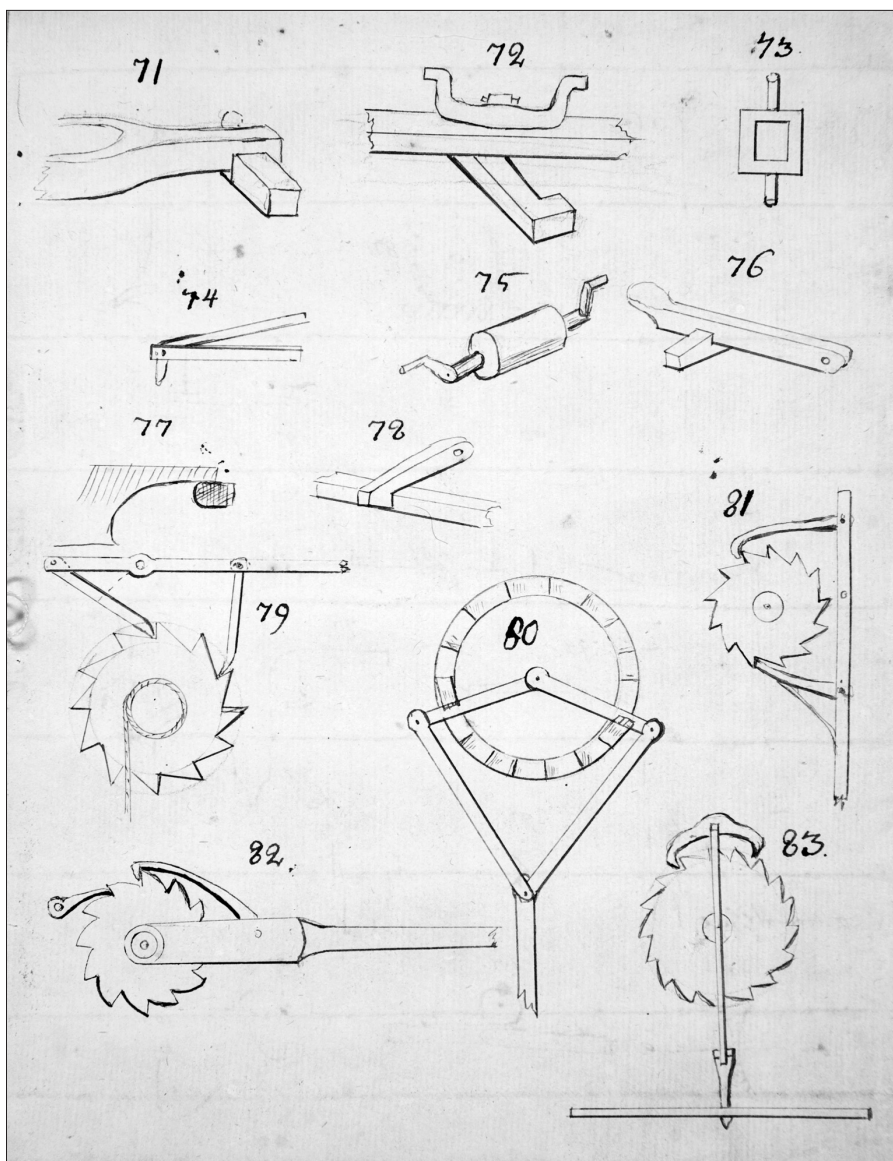
såsom åtskillige sätt och maner på allehanda wattuwärck och drifft konster, jämbwäl åtskillige manufacturer, och quarn-wärck, såsom wädersågar, ollioquarnar, pappersquarnar, sement- färg- och gipsquarnar, slijp- och polerquarnar, steens såg- och slijpquarnar, båhr- och reffell-quarnar, wäder hambrar, och smijdwärck; förutan wäderquarnar til miöl, gryn, tobak, senap etc. item finer- och spijl-wärcks sågar, samt nåhl- fingerborar- och syringes makerij, tegel- och kalckbruk, silkes spinnerij, och spoolwärck; så ok wäfstolar til tyg, sammet, band, knyttning, spetzer, strumpor etc. item prämar, slysser, wind-bryggor, dammar, påhl- och muđerwärck, last- och bygningz-cranor; deflijkest glas- och spegelmakerij,

astronomiske uhr och wijsare, kläck- och speluhr; mathematiske, astronomiske, och physicaliske instrumenter, etc. förutan en hop varieteter och konststycken i cabinet och konstkambrar, som ej hinner nämnas.

Nämnda ting säger han sig säkert kunna göra om så fordrades. Men det som hörde till svåra filosofiska saker samt hemliga konster hos lärda män och mästare, säger han, ”må jag beklagel. tilstå ej hafwa fådt giordt den nyttan, som jag gärna welat och åstundat, förmedelst min stadiga föllieslagare fattigdomen, som har warit mine deseiner mycket hinderlig.”<sup>8</sup> Allt detta hade han noggrant och ”med flit” sett, men några anteckningar verkar han inte ha gjort under resan, inte heller några ritningar av maskinerna. Allt präglades i hans minne.

### Det mekaniska laboratoriet

Resan som varade mellan åren 1694 och 1696 kom att få stor betydelse för Polhems fortsatta tekniska verksamhet. Många av de tekniska lösningar, maskiner och annat som han mötte under resan dyker senare upp i hans egen verksamhet. Efter hemkomsten satte han också genast igång med ett par projekt som kom att få stor betydelse för den tekniska och industriella förändringen i Sverige, som nya gruvmaskiner i Falun och grundandet av en manufaktur i Stjärnsund i Dalarna som byggde på fabriksmässig tillverkning och långt driven mekanisering. Ett intressant projekt för utvecklingen av modeller och den teoretiska mekaniken var hans *Laboratorium mechanicum*. För den höggrevlige excellensen och det Kungliga bergskollegiet föreslog Polhem hösten 1696 inrättandet av ett mekaniskt laboratorium för byggandet av modeller av maskiner och ”konstwärck”. En rad nyttigheter skulle följa med detta, menade han. De många ”wackra ingenia” – det vill säga begåvningar – som hade lust till allehanda spekulationer och som ville i detta gräva ner sina pund, kunde därigenom bli uppmuntrade till att utföra många vackra saker, särskilt ”emedan mechaniken är en grund och fundament til heela philosophien”.<sup>9</sup> Man skulle kunna ha ett stort förråd av både egna och andras uppfinningar ur vilket man efter hand kunde välja ut de som visade sig vara nyttigast för såväl det privata som för det allmänna. Hans majestät och andra överhetspersoner kunde därtill ha nöje av det och där se vad som användes och omtalades på andra orter. De personer som arbetade vid detta laboratorium skulle sedan bli lämpliga och skickliga i att förestå andra verk. Och slutligen skulle också främmande personer, som annars skulle ha fått en låg uppfattning om vår svenska nation i sådana saker, se att något kunde göras förutan deras hjälp och lärdom.



1. Polhems mekaniska alfabet. Teckning av Carl Johan Cronstedt, 1729. Foto: Tekniska museet, Stockholm.



Vid ett sådant laboratorium, fortsätter Polhem, kunde också göras olika instrument för att utföra experiment i fysik och mekanik, såsom luftpumpar och vattenpumpar. ”I synnerhet har jag inventerat några instrumenter”, säger han, med vilka man kan mäta graden av rörelse i eld, vatten och luft, som tidigare var okänd, men likväl mycket nyttig. ”Rare konststycken, såsom Astronomiske uhr, glober, armiller, kläckspel, lustkonster i trädgårdar, Comoedie-machiner” kunde också komma ur en sådan verkstad.<sup>10</sup> Allt säger han sig kunna förfärdiga – enda undantagen skulle i så fall vara målningar och skulpturer – och i många fall skulle detta överträffa vad främmande skulle kunna åstadkomma, särskilt ifråga om vatten- eller lustkonster i trädgårdar. Sammantaget skulle det inte saknas arbete för att dagligen kunna sysselsätta åtta eller tio personer. Syftet var alltså att utveckla mekaniken, både teoretiskt och praktiskt. Såväl forskning som undervisning skulle bedrivas, och på samma gång kunde laboratoriet utgöra en permanent maskinutställning.

Det finns, förutom ekonomiska och nationella självhävelsebehov, också en pedagogisk funktion i modellbyggandet. Med modeller kunde man lära sig hur mekaniken fungerade, då kraftöverföringarna kunde visuellt och taktilt erfaras. Det mest kända exemplet på pedagogiska modeller är annars Polhems mekaniska alfabet. [Bild 1] Det mekaniska alfabetet, som ingick i hans undervisning, utgjordes av en mängd enkla, pedagogiska trämodeller som visade de grundläggande mekaniska lagarna.<sup>11</sup> Modellerna representerade mekanikens enkla och odelbara element, helt enkelt byggstenarna i all ingenjörskonst. Det kunde handla om stålfjädern, kugghjulet, spärrehjulsmechanismen, vindspelet och andra mekaniska element som vart och ett motsvarade en ”bokstav” i det mekaniska alfabetet. De beskrev olika typer av mekaniska rörelser, som överföringen av en sorts rörelse till en annan, från en roterande rörelse till en rätlinjig, och andra roterande och fram- och tillbakagående rörelser, olika slags spärrehjulsmechanismer, kuggkonstruktioner, vindspel, blocktyg, universalkopplingar, excenterrörelser, stubbrytare med mera. Polhems mekaniska alfabet blev ett pedagogiskt system, lätt att lära, se och pröva.

Uppslag och inspiration till det mekaniska laboratoriet hade Polhem säkerligen fått under sin resa, men också under sin tid i Uppsala då han följde professor Olof Rudbeck d.ä:s inspirerande undervisning i teknik. Rudbeck hade 1665 anlagt ett manufakturhus i Uppsala vari Polhem med stor sannolikhet erhöll praktisk undervisning. Den rika samlingen av modeller av maskiner och andra uppfinningar som fanns där försvann emellertid i den stora Uppsalabranden den 16 maj 1702. Vidare hade medicinprofessorn Andreas Drossander kollegier i experimentalfysik på 1680-talet, och år 1686 föreslog därtill några läkare i Collegium



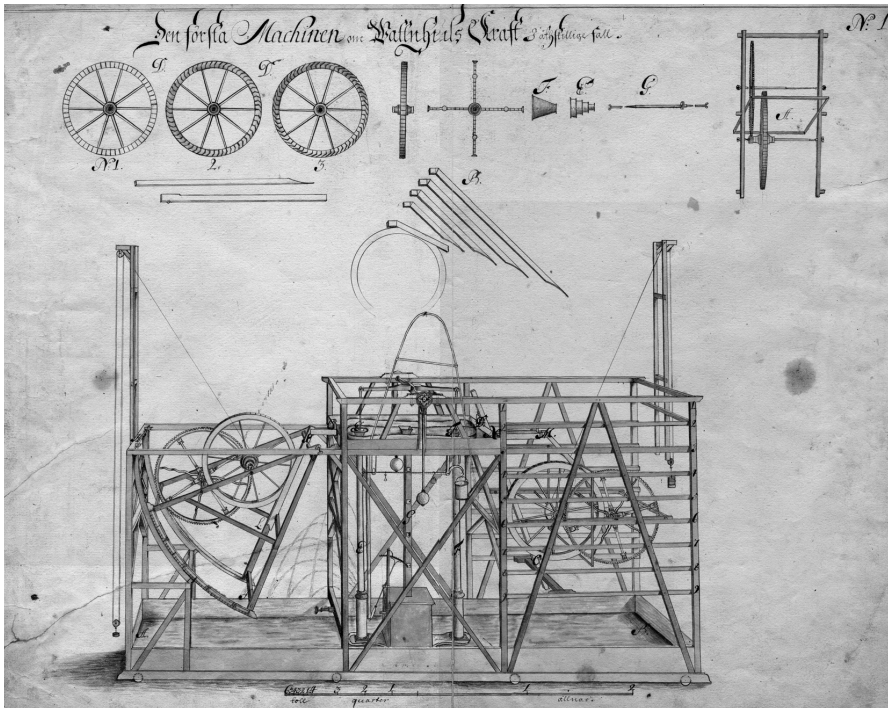
medicum inrättandet av ett ”collegium experimentale” där man skulle utföra försök med luftpumpen.<sup>12</sup> Urban Hiärnes Laboratorium chymicum var säkert ytterligare en inspirationskälla. Polhems laboratorium tilldelades lokaler i en större byggnad på Kungsholmen i Stockholm, som hade inköpts av staten 1694 genom Hiärne, det så kallade Gripenhielmska huset (där nuvarande Serafimerlasarettet ligger i dag). I samma hus var Hiärnes kemiska laboratorium inrymt. Lokalen i Gripenhielmska huset tycks inte ha tagits i bruk av Polhem, i stället förlades det mekaniska laboratoriet till Falun mellan åren 1701 och 1706, varvid det mesta snickeriarbetet säkerligen utfördes i konstplanket vid gruvan.<sup>13</sup>

## Den hydrodynamiska experimentmaskinen

En av avsikterna med det mekaniska laboratoriet var att konstruera maskinmodeller med vilka man kunde utföra mekaniska experiment, särskilt experiment rörande vattnets rörelse, men också aerodynamiska försök. Polhems gamle vän Buschenfelt skötte verksamheten som laboratoriets föreståndare. På Polhems uppdrag gjorde han en hydrodynamisk experimentmaskin som började byggas 1701 och stod färdig följande år. [Bild 2] Modellen var gjord i trä med vissa delar i metall. Den var 3,6 meter lång och 2,6 meter hög. Buschenfelt, biträdd av stipendiaten i mekanik Göran Vallerius, utförde med den en mängd systematiska försök för att pröva olika sorters vattenhjulns effekt genom att variera lutningen på fallrännorna, bedöma vattnets hastighet och vattenmängderna. Syftet var att finna det bästa sättet att inrätta ett vattenhjul, optimera skovelbladens form och antal, likaså tilloppsvattnets längd och höjd, vattenrännans lutning och anpassning till olika hjul typer med mera. Med de förvärvade kunskaperna skulle man kunna effektivisera bergsmekaniska och industriella anläggningar.

Med vattenmaskinen kunde de systematiskt, på rationella och mekaniska grunder, försöka hitta den bästa konstruktionen av vattenhjulen, tilloppsrännorna, skovellagen och vevarna. Det gällde, som Buschenfelt sade, att lära känna ”wattnetz rätta werkan, kraft och egenskap”.<sup>14</sup> Det var tre slags hjul typer som användes, skovlade för under-, bröst- respektive överfall, alla gjorda i päronträ och buxbom. Genom systematiska försök kunde de med denna maskin på ett mer exakt sätt komma fram till de mest fördelaktiga sätten att ordna hur vattnet skulle falla på hjulet, vad gällde längd, höjd och lutning i förhållande till vikt, hjul typer och andra faktorer.

Vattenlaboratoriet var ett tidigt och ovanligt försök att pröva vetenskapliga, systematiska och geometriska metoder på teknik. I stället för att gissa sig till eller spekulera i vad som var den effektivaste vattendriften försökte Polhem



2. Den hydrodynamiska experimentmaskinen. Göran Vallerius, ”Kärt och ungefärlig relation ...” (1705). Foto: Kungliga Tekniska Högskolan, Stockholm.

pröva och mäta sig fram till den optimala konstruktionen. Han var ute efter att rent praktisk få kunskap om *hur* man skulle göra, inte primärt att erhålla naturvetenskapliga och teoretiska allmängiltiga förklaringar om *varför* vattnet strömmade som det gjorde. Det intressanta med denna maskin var att den var ett av de allra första försöken i teknikens historia att utveckla tekniken genom att bedriva systematisk vetenskaplig forskning för att komma fram till den mest lämpliga konstruktionen. Större delen av teknikutvecklingen kom sig av dag för dag-förbättringar. Med förvärvade erfarenheter och med små steg i taget kunde man inte sällan komma fram till den fördelaktigaste konstruktionen. Polhems modell skulle i stället bli en genväg till den perfekta maskinen. Det fanns föregångare till liknande modellprovningar: den franske fysikern Edmé Mariotte hade några decennier tidigare försökt att experimentellt utröna hur vatten- och vindkraften inverkar på kvarndriften.

Polhems och hans medarbetares tillvägagångssätt är ett exempel på en teknisk metod med parametervariationer och optimering.<sup>15</sup> Systematisk parametervaria-

tion utgår från att man redan vet vilka parametrar som är väsentliga. I det här fallet var det fem parametrar som varierades. För det första hur skovelbladen var utformade, varvid tre slag av vattenhjul med en diameter av 18 tum användes, för det andra förhållandet mellan vattenhjulets diameter och veven. Tredje parametern var det vertikala fallet där hjulet placerades på åtta olika nivåer. Den fjärde var tilloppsrännans lutning, som varierade mellan 5 och 90 grader, och slutligen den femte parametern som var den vikt som vattenhjulet förflyttade. Experimenten utfördes på det sättet att man ställde in de fem parametrarna som man skulle undersöka. Därefter öppnade man vattentillflödet under en minut och räknade antalet varv som hjulet gjorde under denna tid, varvid man erhöll vattenhjulets hastighet. Detta kunde göras med en decimals noggrannhet då hjulen hade tio ekrar. Tiden mättes i sekunder och togs med hjälp av ett pendelur. Alla kvantitativa resultat i experimenten infördes sedan i ett diagram. Vad Polhem utförde är närmare bestämt en geometrisk metod för att finna den maximala effekten som en funktion av vikten. På så sätt gjordes mellan 20 000 och 30 000 försök från 1702 fram till hösten 1704 då arbetet avslutades. Man kan förstå Buschenfelt när han suckade och sade att försöken var ”wijdlyfftige och knåpsamme”.<sup>16</sup> En rapport skickades in slutligen till Bergskollegium 1705 sammanskriven av Göran Vallerius.<sup>17</sup>

Några år senare kom Polhem själv att se kritiskt på dessa experiment, liksom hans ballistiska experiment som hade gjorts vid samma tid. I brev till Vallerius i november 1710 påpekade han att experimenten var misslyckade på grund av felaktigheter i konstruktionen och förklarade att två kvantiteter hade blivit mätta felaktigt. Längden på tidtagarens pendel var inkorrekt, vilket innebar att vattenhjulets hastighet hade fått missvisande värden. Mer problematiskt var att gradskivan som användes för att mäta fallets lutning gav olika värden när hjulet var placerat på olika nivåer, vilket gjorde att resultaten inte gick att jämföra med varandra och serien av experiment inte var möjliga att repriserat. Polhem anförtrodde sig därför inför Vallerius: ”In suma oss emelan sagt, ähr detta ahrbetet så nyttigt som 5:te Juhlet i vagnen.”<sup>18</sup> Två års arbete med närmare 30 000 försök hade varit förgäves. Om jag bara hade tid skulle jag göra om alltsammans bara för min egen nyfikenhet, sade han vidare. Men tala inte om dessa felaktigheter i experimentet för någon, bad han Vallerius vädjande.

Även om experimenten var misslyckade så var Polhems försök ett mycket tidigt exempel på ett vetenskapligt angreppssätt på teknikutveckling. Polhem anammade vetenskapliga metoder för att lösa tekniska problem, med hjälp av modeller och systematiska experiment där värdena uppmättes i bestämda enheter. Vad han saknade var emellertid precisionsinstrument, vilket innebar

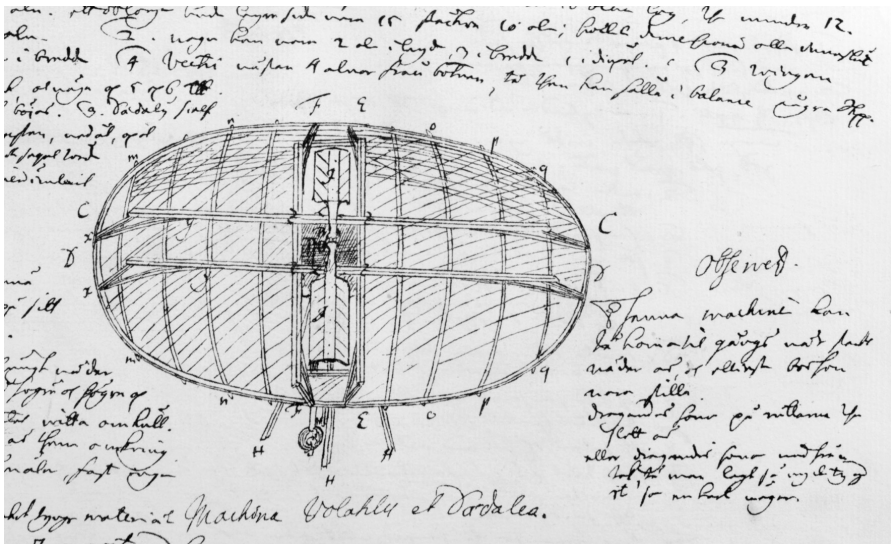
att värdena blev missvisande. Det behövdes fler experiment, menade Polhem, innan han kunde komma fram till en slutsats om de allmänna reglerna för vattenkvarnars utformning. Men några allmänna slutsatser gjordes aldrig utifrån dessa experiment.

Polhems tidigare elev, teknikern och matematikern Pehr Elvius d.y., kom sedan att mer i detalj utreda de hydrodynamiska problemen. Efter samtal med Polhem lade Elvius fram en ny teori om vattendriften i en *Mathematisk tractat om effecter af vatndrifter*, utgiven av Vetenskapsakademien 1742. I den försökte han lösa Polhems problem angående hur vattenhjulets hastighet skulle anordnas. Polhem hade försökt att på induktiv väg formulera allmänna lagar utifrån systematiska experiment med hjälp av parametervariation och optimering. Elvius, som utgick från Newtons fysik, försökte i stället komma fram till allmänna regler deduktivt utifrån de grundläggande rörelselagarna med hjälp av matematisk analys i vilken han särskilt använde sig av differentialkalkylen. Samma år publicerade Polhem artikeln ”Fortsättning om Theoriens ock Practiquens sammanlämpning i Mechaniquen”, i vilken han lägger fram ett antal allmänna regler som grundar sig på hans egna praktiska erfarenheter om hur vattenkvarnar bör utformas för att erhålla bästa effekt. Syftande på Elvius metod säger Polhem att om ”icke noga observeras, så kan man lätteligen sila myggar ock swälja Cameler, som ordspråket lyder.”<sup>19</sup> Med andra ord, Elvius hade svält en kamel, enligt Polhem, när han försökte lösa problemet med hjälp av ”modern matematik”.

## Den nordiske Dædalus

För Polhem var mekaniken själva grunden för hela filosofin. Han ansluter sig till den cartesianska, mekanistiska naturfilosofin, som går tillbaka på den franske filosofen och matematikern René Descartes. Det var en värld av maskiner. Hela världen var som en enda gigantisk maskin. Mekaniken var densamma i det stora som i det lilla, i makrokosmos såväl som i mikrokosmos. Det fanns egentligen ingen skillnad mellan människans artificiella maskiner och Guds naturliga. Både mänskliga och gudomliga uppfinnare konstruerade sina alster utifrån samma grundlagar. Den lilla modellens förhållande till den fullskaliga verkligheten var dock inte helt oproblematiskt. Proportionalitetsfaktorn för modeller var något att inberäkna.

Mellan åren 1716 och 1718 gav Polhems assistent, naturvetaren Emanuel Swedenborg, ut sex nummer av Sveriges första vetenskapliga tidskrift, *Dædalus Hyperboreus*. Tidskriften tillägnades ”vår Svenska Archimede Herr Assessor Christopher Polhammar”. Daidalos far genom luften, skrattar från ovan åt

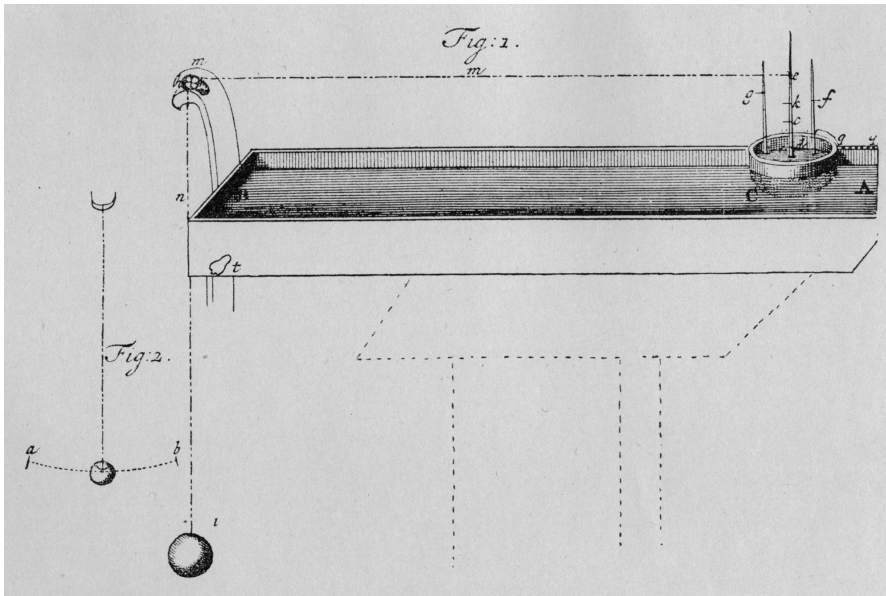


3. Maskin att flyga i wädret. Swedenborg, *Descriptio machinae Daedaleae sive volatilis* (1716). Teckning av Swedenborg förvarad vid Linköpings stiftsbibliotek.

Minos labyrinter, far över havet, deklamerar Swedenborg i en introduktionsdikt till första numret.<sup>20</sup> Det var mekaniken och Polhem, ”den svenska Dædalus”, som färdades till höjderna, men det var också en flykt från landets fiender. I *Dædalus Hyperboreus* fick Polhems tekniska innovationer och naturvetenskapliga rön stort utrymme, med artiklar om gruvmaskiner, taltuber, ljudet med mera. I andra numret finns en beskrivning av Polhems uppfordringskonst vid Blankstöten, det kända hakspelet, med upp- och nedåtgående trästänger med hakar som skulle vara effektivare än de gamla, bespara läderlinor och därigenom vara billigare och hållbarare. Ett påtagligt drag i de mekaniska beskrivningarna är den betydelse som läggs i den geometriska beskrivningen. Med geometrins termer, såsom cylindrar, distanser, proportioner, diametrar, radier, centra, ytor och andra, försöker de beskriva hur den rörliga geometrin, det vill säga mekaniken, måste vara i sin fullkomlighet.

Som beundrare av Polhems uppfinnarförmåga försöker även Swedenborg sig på en fantastisk uppfinning i ett ”Vtkast til en Machine at flyga i wädret” som han skissade på omkring 1714 och senare offentliggjorde i *Dædalus Hyperboreus* 1716. [Bild 3] Den är originell på det sättet att det är ett slags glidflygplan som är tyngre än luft, med fasta, bärande vingar i stället för ornitopternas imiterande av fåglarnas flaxande. Men Polhem blev inte imponerad av Swedenborgs lustiga





4. Experimentmaskin för prövande av skeppsmodeller. Emanuel Swedenborg, *Prodromus principiorum rerum naturalium sive novorum tentaminum chymiam et physicam experimentalem geometricè explicandi* (1721).

maskin: ”Betreffande flychten eller flyga artificialiter, så torde thet hafwa samma swårhet som göra perpetuum mobile, gull &c. artificialiter, fast thet i första anseendet tycks icke mindre gjörligt än begiärligt”.<sup>21</sup> Storleken har betydelse. Naturen förnekar nämligen en sak: alla maskiner behåller inte samma proportion i stort som i smått. Faktum är att vikten ökar proportionellt mot kuben, medan ytan endast tillväxer mot kvadraten. Polhem påvisade med andra ord problemet med skalan, svårigheten att överföra modellen till den fullskaliga verkligheten, alltså tanken om proportionalitetsfaktorn för modeller. Ett problem med skalmodeller är hur man ska kunna överföra de experimentdata man får till den fullskaliga maskinen. Men i princip var mekanikens lagar desamma i den stora världen som i den lilla, i människans verkstad och i Guds verkstad i naturen, i såväl den fullskaliga maskinen som i den lilla modellen av verkligheten.

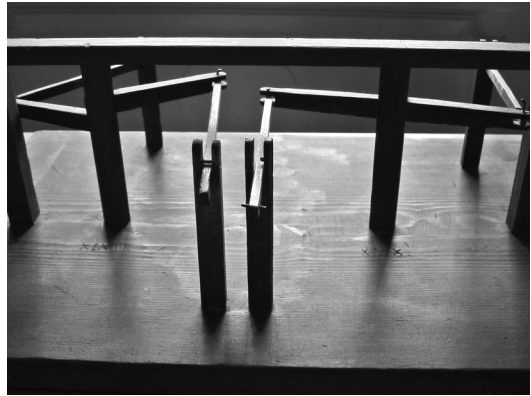
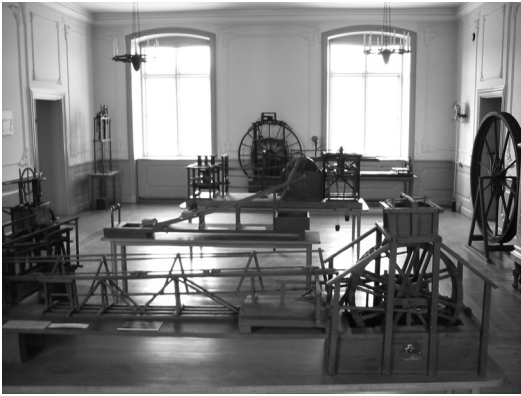
En annan teknisk uppsats i *Dædalus Hyperboreus* handlar om ett tidigt exempel på teknisk utveckling genom modellprovningar. [Bild 4] Ibland har detta experiment med skeppsmodeller attribuerats till Polhem, men det visar sig i själva verket vara utfört av Swedenborg, även om man kan tänka sig att Polhem ligger bakom konceptet. Det var ett experiment rörande vattenmotståndet mot

olika typer av skeppsmodeller för att finna den ideala skeppskonstruktionen av jakter, örlogsskepp, brigantiner och fregatter. Här beskrivs för första gången modellförsök i en vattenränna för att ta reda på fartygs motstånd i vatten. Det finns ingen mekanisk konst, säger Swedenborg, som är så högt kommen att inte något felas eller kan förbättras, så länge världen äger förståndiga och erfarna människor. Grundtanken är att de mekaniska konsterna kan tillskyndas med hjälp av geometrin och dess försök och prov, som här att försöka ta reda på skeppens obekanta ”boglinier”. Swedenborg föreslår att man bygger små modeller av samma vikt, men med olika form för att pröva skeppens egenskaper, ”then ena med spitzig, bred, flat, hyperbolisk eller parabolisk buk; thet andra med högt, lågt, spitsigt eller bredt bröst”.<sup>22</sup> Under detta ligger tankar om att det finns en överensstämmelse mellan den lilla och den stora världen. Små fartygsmodeller i en balja betar sig i stort sett på samma vis som stora skepp på havet. Av detta experiment skulle man kunna dra slutsatser om vilka former skepp bör ha. Skeppsbyggaren Gilbert Sheldon utförde senare liknande modellförsök med hänvisning just till Polhem.<sup>23</sup> Även den svenske amiralen och skeppsbyggmästaren Fredric Henric af Chapman redogjorde för modellprover i en vattenränna för att ta reda på vattnets motstånd. Han kom därigenom fram till att paraboliska skrov var att föredra. Skeppsbyggeriet menade han skulle bygga på erfarenhet, matematik och systematiska experiment.

### Kungliga modellkammaren

Det mekaniska laboratoriet levde en ambulerande tillvaro. Laboratoriet följde Polhem där han var. Från Falun och Stjärnsund fördes Polhems modeller till Stockholm. [Bild 5] I mynthuset fick de trängas med Bergskollegium, Collegium medicum och Myntverket. År 1725, då de alltjämt förvarades i ett rum i Bergskollegiums kontor vid Mynttorget, oroade sig Swedenborg över att fönstren var i dåligt skick, så att snön föll in om vintern och regn om sommaren.<sup>24</sup> År 1748 utsågs en särskild plats i kungliga slottet. Efter en tid förflyttades modellerna vidare till det gamla kungshuset på Riddarholmen. I Vetenskapsakademien diskuterades 1754 om att återupprätta Laboratorium mechanicum. I juni 1756 skickade Sekreta utskottet, som framför allt behandlade ärenden inom utrikes- och försvarspolitik, en skrivelse till kungen, vilket ledde till beslut den 29 juni samma år om att återinrätta modellkammaren. Denna fick det officiella namnet ”Kongliga Modellkammaren” under Bergskollegiums överinseende och med sonen Gabriel Polhem som föreståndare.<sup>25</sup> Det rörde sig då om 29 modeller som förvarades i Kungliga modellkammaren, nu inhyst i Wrangelska

## MODELLER AV VERKLIGHETEN



5. Modeller av Polhems gruvmaskiner. Stora Kopparbergs museum, Falun. Foto: David Dunér.

palatset, och vilka var tillverkade i det mekaniska laboratoriet ”tid efter annan”. År 1779 förtecknade den dåvarande föreståndaren Jonas Norberg inte mindre än 55 modeller gjorda av Polhem samt ett mekaniskt alfabet, tillsammans 80 olika pjäser.<sup>26</sup> I övrigt rörde det sig till stor del om lantbruksmaskiner som nu hade kommit att bli högsta mode. Modellerna stod uppdukade på borden i den stora salen, svåra att motstå för fingrande besökare.



Den tyske teknikern Johann Beckmann besökte modellkammaren under sin vistelse i Sverige 1765–1766.<sup>27</sup> Han leddes dit av professor Johan Carl Wilcke, som själv använde maskinmodellerna i sina föreläsningar. I en stor sal på slot-  
tet såg han hundratals modeller, och han säger, att de förtjänade att ses av varje  
älskare av fysik och matematik. Han såg en modell av Stockholms sluss, vilken  
Polhem hade planlagt, som den svenske kungen ville skänka till kungen av Spa-  
nien, men också det mekaniska alfabetet. Där fanns en fiol som spelade som ett  
klaver – det vill säga en nyckelharpa – och en maskin som bestod av ett skepp  
som drogs upp ur vattnet (antagligen Polhems skeppsupphalningsmaskin).  
En annan besökare var den venezuelanske frihetshjälten general Francisco de  
Miranda som såg ”Sala de modelos” den 16 oktober 1787.<sup>28</sup> Han såg, berättar  
han, en serie modeller, ”alphabeto de Polhaim”, som visade de enskilda rörelserna  
i mekaniken. Miranda fann även modeller av Polhems slussar i Trollhättan och  
skeppsdockan i Karlskrona.

Modellerna fångade den personliga, skapande processen. I hantverket fick  
produkten prägel av arbetarens personliga handlag till skillnad från maskin-  
produktionens opersonlighet, där spår och märken efter arbetaren skvallrade  
om hans delaktighet i tillverkningen och som kunde anses som defekter, avsteg  
från likformigheten. Maskinens formgivning låg i det personliga skapandet  
av modellen där den kreativa processen koncentrerades.<sup>29</sup> Det var i modellen  
uppfinnarens tankar prövades. Man prövade sig fram, begick misstag, gjorde  
rättelser, justerade och genomförde nya prov.

## Tankemodeller utan ord

Polhem tänkte ut maskiner i sitt huvud. Han hade en speciell spatial förmåga  
genom vilken han i tanken kunde få maskindelarna att gå ihop med varandra  
och bilda komplexa maskiner. Han kunde se om en maskin fungerade eller inte  
genom att pröva den i sitt huvud. Inga ord behövdes, bara bilder, där den ena  
mackapären sattes ihop med en annan mackapär i den inre föreställningsför-  
mågan, i mentala representationer och modeller av verkligheten. Vi behöver  
inga ord för att förstå. Om den ena grejen snurrar, så slår den till den där andra  
manicken, som griper tag i ytterligare en möjäng, som får det hela att funka ...  
Det finns ett icke-verbalt inslag i detta tekniska tänkande. Modellernas rörelse  
kunde sparas i minnet för att sedan uppföras i större skala. Det var ett tredimen-  
sionellt, spatialt, rörligt tänkande, inte papperets tvådimensionella, förstelnade  
yta, eller som ord eller tecken. Maskinerna överskred alla beskrivningar i ord,  
appellerade i stället till seendet och tänkandet i rörliga bilder. När Polhem talade

om sina ”påfund” räckte inte språket till. Efter några rader tvingades han säga ”huru eljest detta verket är gjordt, låter sig ej lätteligen beskrifva”, eller ”såsom själfva verket bäst utvisar”.<sup>30</sup> Det handlade om seendet och den inre representationen i bilder av det yttre.

Fick han bara se en maskin en enda gång i rörelse kunde han när som helst bygga en kopia – i vart fall påstods det. Polhem såg med egna ögon ny teknik på plats i verkstäder, vid gruvor, bruk, kvarnar, kanaler, i städer och på landsbygden, som modeller i universitetssamlingar och kuriosakabinett. Polhem registrerade tekniken omkring honom i verkligheten, i bondkök såväl som i slottsträdgårdar. Resan genom Europas verkstäder och manufakturer var en resa genom teknikens landvinningar. Till en mindre del var det ett resultat av läsning och kammarstudier. Efter hemkomsten visade han Urban Hiärne ett exemplar, som han antagligen hade haft med sig från Paris, av Denis Papins nyligen utkomna *Recueil de diverses pièces touchant quelques nouvelles machines* (1695).<sup>31</sup> I några andra fall kan man belägga vilka böcker som han hade bläddrat i och kanske till och med läst. Han ögnade igenom tekniska böcker med illustrationer av fantastiska maskiner, som den tyske professorn Johann Christopher Sturms *Collegium experimentale* (1676–1685) vilken tar upp dykarklockor, luftpumpar, sifoner, tuber, de magdeburgska halvkloten, musklernas mekanik och andra förunderliga maskiner. En genre av böcker ibland kallade ”*Theatra machinarum*”, maskinernas skådeplatser, av Jacques Besson, Agostino Ramelli och Vittorio Zonca, excellerade i de mest sällsamma och fantasifulla, men ofta ändamålslösa tekniska bravurnummer. Polhem studerade sin tids största tekniska uppslagsbok, som just heter *Theatrum machinarum* (1724–1739) författad av Jacob Leupold. De tekniska bilderböckerna var snarare till för kommunikationen mellan ingenjörer och investerare och lärda, än mellan de som eventuellt skulle bygga maskinerna, ingenjörer och hantverkare. ”Uti de mechaniska kåpparstijkböcker”, sade Polhem, ”fins rijtningar på allahanda inventioner huar konstigare och krusigare öfver huar andra men tiäna mera att sätta okunigt fålk af vettskapen i diup förundran och inbillning alt vara guld som glimar, än att de i ringaste måtto skola kuna vara bättre till mera effect och mindre drifft än de aldra simpleste pump och trykvärk”.<sup>32</sup> Den främste svenske instrumentmakaren under det sena 1700-talet, Daniel Ekström, hade en tysk upplaga av italienaren Agostino Ramellis *Schatzkammer, mechanischer Künste* (1620), vari han hade antecknat auktoriteten hemmavids bedömning om Ramelli. Polhem bedömde de flesta av de avbildade maskinerna som ”icke alle practicable”.<sup>33</sup>

De fåtal verk som Polhem gav ut under sin levnad innehåller ytterst få illustrationer, delvis beroende på bristen på skickliga kopparstickare och delvis på

Polhems rädsla för extravaganta kostnader. Det viktigaste verket, *Kort berättelse om de förnämsta mekaniska inventioner som tid efter annan af commercie-rådet Christopher Polhem blifwit påfundne och til publici goda nytta och tjenst inrättade, samt om det öde, som en del af dem hafft genom tidernas oblida förändringar ...* (1729), innehåller endast en enkel illustration. Som den långa titeln avslöjar går den mer ut på att framföra sin egen genialitet som han menade inte fått sin rättmätiga hyllning. Det finns dock en mängd bilder av hans lärjungar, vackra teckningar i bläck, laveringar och akvareller. I de flesta fall var det de maskiner som de verkligen såg på Stjärnsund eller på plats i Falun, Stockholm eller annorstädes, och som de studerade i syfte att förvärva kunskaper om Polhems teknik. Men det finns alltid en viss osäkerhet som kryper in i bilderna och inte sällan gör dem problematiska som historiska källor. Motsvarar bilderna den verkliga tekniken, den planerade eller den byggda tekniken, eller kanske i själva verket den tänkta tekniken?

Polhem gjorde själv aldrig några noggranna ritningar över sina maskiner, inga konstruktionsritningar, inga färgrika laveringar. Bland hans anteckningar finns dock snabba, enkla skisser, framför allt för att visualisera mekanik och naturvetenskap som materiens inre struktur och andra fenomen bortom seendets gräns.<sup>34</sup> Det finns inga belägg för att han använde sig av konstruktionsritningar. Vad han i stället nyttjade var modeller. ”Ritningar ähro och väll goda generaliter, men specialiter göra modeller mehra till fyllest, särdeles om värdet ähr opereust och vaanan att bygga ähr änu icke långlig.”<sup>35</sup> Med modellens hjälp kunde man lättare förstå teknik. Med modeller kunde man inte bara skapa förståelse för teknik utan också sprida ny teknik. Trots bristen på ritningar och exakta illustrationer tänkte han visuellt, fast inte i tvådimensionella, vilande bilder på en plan yta, utan i tre dimensioner i rörelse, i modeller som man kunde röra vid, gå runt, se i aktion. Det var en värld av modeller.

Det finns ett visionärt drag i denna uppfinningsrikedom. Det är i grunden ett spatialt, icke-verbalt tänkande som visar sig i Polhems tekniska uppfinningar. Tekniska lösningar och vetenskapliga idéer existerar först som visioner, som bilder utan ord i medvetandet. Därefter kan teknikern försöka översätta den mentala bilden till ord eller överföra den inre bilden till en teckning på ett papper eller till en skalmodell för att uppväcka liknande mentala bilder hos en annan konstruktör som slutligen konstruerar maskinidén i tre dimensioner.<sup>36</sup> Polhems uppfinningar bygger just på sådana mentala bilder. Detta spatiala tänkande ger ledtrådar till hur man tänker kring maskiner, hur man i inre bilder konstruerar ny teknik i tankarna, genom seendet, observationer och modeller. Att se och sedan bygga modeller i tanken.

## Noter

- 1 Sten Lindroth, *Svensk lärdomshistoria. Stormaktstiden*, 2:a uppl., Stockholm 1989, 537.
- 2 Christopher Polhem, *Kort berättelse om de förnämsta mekaniska inventioner som tid efter annan af commercie-rådet Christopher Polhem blifwit påfundne och til publici goda nytta och tjenst inrättade, sampt om det öde, som en del af dem hafft genom tidernas oblida förändringar. ...*, Stockholm 1729, 76.
- 3 Samuel Klingensstierna, *Åminnelse-tal öfver Kongl. Vetensk. academiens framledne ledamot, commerce-rådet och commendeuren af Kongl. Nordstjerne-orden, herr Christopher Polhem, på Kongl. Vetenskaps acad. vägnar hållit i Stora Riddarhus-salen, d. 25. junii, år 1753*, Stockholm 1753, 14.
- 4 George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, New York NY 1999, 30–36; Peter Gärdenfors, *Hur Homo blev sapiens. Om tänkandets evolution*, Nora 2000, 48; David Dunér, *Världsmaskinen. Emanuel Swedenborgs naturfilosofi*, Nora 2004, 27–30.
- 5 Polhem 1729, 14.
- 6 David Dunér, ”Polhems huvudvärk”, *Sjuttonhundratals* 2005, 5–12; David Dunér, ”Daedalus flykt”, *Polhem. Teknikhistorisk årsbok* 2005, 100–118.
- 7 Abbott Payson Usher, *A history of mechanical inventions*, Cambridge MA 1954; Vernon Ruttan, ”Usher and Schumpeter on invention, innovation and technological change”, i Nathan Rosenberg (red.), *The economics of technological change*, Harmondsworth 1971, 77 ff.; Björn Ivar Berg, *Gruvetechnik ved Kongsberg Sølververk 1623–1914*, Kongsberg 1994, 42.
- 8 Christopher Polhem, ”Afskrift af Chr. Polhammars bref 1696 till Bergs Collegium ang. hans utländska resa och förslag till inrättandet af ett mekaniskt laboratorium”, KB, X 265:1, 1–3.
- 9 Polhem, X 265:1, 5.
- 10 Polhem, X 265:1, 8.
- 11 Polhem 1729, 75–77; Samuel E. Bring, ”Bidrag till Christopher Polhems lefnadsteckning”, *Christopher Polhem*, red. S. E. Bring, Stockholm 1911, 165; Michael Lindgren, ”Christopher Polhem. En 1700-talsvisionär”, *Polhem* 1989:1, 44–59; Michael Lindgren, ”Den Kongliga Modellkammaren – en trädimensionell upplevelse”, *Polhem* 1992:4a, 360–372; David Dunér, ”Språket i universum. Polhem och alfabetkonsten”, *Lychnos* 2007, 154–157.
- 12 Sten Lindroth, ”Urban Hiärne och Laboratorium chymicum”, *Lychnos* 1946–47, 69.
- 13 Sten Lindroth, *Gruvbrytning och kopparhantering vid Stora Kopparberget intill 1800-talets början I*, Uppsala 1955, 90.
- 14 Buschenfelt till Bergskollegium, 7/12 1701. RA, Bergskollegiums arkiv, Inkomna brev och suppliker, huvudserien.
- 15 Boel Berner, ”Experiment, teknikhistoria och ingenjörens födelse”, *Daedalus* 1982, 46, 48; Svante Lindqvist, *Technology on trial. The introduction of steam power technology into Sweden, 1715–1736*, Uppsala 1984, 67–74; Boel Berner, *Perpetuum Mobile? Teknikens utmaningar och historiens gång*, Lund 1999, 61–63.
- 16 Cit. i Sten Lindroth, *Christopher Polhem och Stora Kopparberget. Ett bidrag till bergsmekanikens historia*, Uppsala 1951, 83.
- 17 Göran Vallerius, ”Kårt och ungefärlig relation med des derhoos tillhörige rijtningar, angående de fyra af Hr. Directeuren Pählhammar Inventerade och af Hr. Markschei-

- dern Buschenfelt förfärdigade mekaniske machiner med des experimenter och bifogade tabeller. Hwilcka af bemelte Hr. Markscheider jemte mig undertecknad och flere äro genomgångne, och sedan efter Inventoris egen disposition och underrättelse på följande sätt deducerade af Giöran Vallerius Haraldson A:o 1705”, KTH, MS Pf-38.
- 18 Polhem till Göran Vallerius, Stjärnsund 12/11 1710. *Christopher Polhems brev*, utg. A. Liljencrantz, Uppsala 1941–46, 38; Friedrich Neumeyer, ”Christopher Polhem och hydrodynamiken”, *Arkiv för matematik, astronomi och fysik* 28A:15, Stockholm 1942, 10.
  - 19 Christopher Polhem, ”Fortsättning om Theoriens ock Practiquens sammanlämpning i Mechaniquen”, *KVAH* 1742, 157; se även Christopher Polhem, ”Theoriens och practiquens sammanfogning i mechaniquen, och särdeles i ström-wärk”, *KVAH* 1741; anon., ”Recension af Herr Elvii Mathematiska Tractat om Watndrifter”, *KVAH* 1742; Pehr Elvius d.y., ”Theorien om vatten-drifter jämförd med försök”, *KVAH* 1743.
  - 20 Emanuel Swedenborg (red.), *Dædalus Hyperboreus: eller några nya mathematiska och physicaliska försök och anmärkingar: som wälborne herr assessor Polhammar och andre sinrike i Sverige hafwa giordt och nu tijd efter annan til almen nytta lemna* I–VI, Uppsala & Skara 1716–18; faks., Nils C. Dunér (utg.), *Kungliga vetenskaps societetens i Upsala tvåhundra-årsminne*, Uppsala 1910; Emanuel Swedenborg, *Ludus Heliconius and other Latin poems*, utg. & övers. H. Helander, Uppsala 1995, 134 f.; Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon*; utg. F. J. Miller, *Metamorphoses* I–II, Cambridge MA & London 1984, 8.162–235; Dunér 2004, 237–241.
  - 21 *Dædalus Hyperboreus* IV, 82; *Polhems brev*, 123.
  - 22 Emanuel Swedenborg, ”Ett experiment eller prof hwar med skepsbygnaden kan befordras”, *Dædalus Hyperboreus* VI, 8; jfr Emanuel Swedenborg, ”Modus mechanice explorandi virtutes et qualitates diversi generis et constructionis navigiorum”, *Opera quaedam aut inedita aut obsoleta de rebus naturalibus* III, utg. A. H. Stroh, Stockholm 1911, 222–224; Neumeyer 1942, 1 f., 16; Sten Lindroth, *Svensk lärdomshistoria. Frihetstiden*, 2:a uppl., Stockholm 1989, 118, 120; Berner 1999, 63 f.
  - 23 Gilbert Sheldon, ”Om centro gravitatis uti et Skep, ock om des fördelachtigare ställe, i anseende till skeppets fart”, *KVAH* 1742, 81–92.
  - 24 RA, Bergskollegiums arkiv, Brev och suppliker, 1725, vol. I, EIV:169, fol. 272 f.; RA, Bergskollegiums arkiv, Huvudarkivet, Protokoll 1725, AI:71, 136–140 (15/2 1725); *Opera* I, 233.
  - 25 Bring 1911, 33; Arvid Bäckström, ”Kongl. Modellkammaren”, *Daedalus* 1959, 61; Lindgren 1992, 364; Anna Ekman, *Polhems pedagogiska trämodeller. Historien om modellsamlingen, dess förvaring och konservering vid Tekniska museet i Stockholm*, Göteborg 2005.
  - 26 Jonas Norberg, *Inventarium öfver de mashiner och modeller, som finnas vid Kungl. Modell-Kammaren i Stockholm, belägen uti gamla Kongshuset på K. Riddareholmen*, Stockholm 1779; ”Förteckning på de uti herr Commerce Rådet Polhems Laboratorio Mechanico sedan år 1739 förfärdigade machiner, författad i anledning af herr Commerce Rådetz til Manufactur Contoiret ingifne Specificationer” (avskrift), KB, I. p. 23:2.
  - 27 Johann Beckmann, *Schwedische Reise nach dem Tagebuch der Jahre 1765–1766*, Lengwil 1995, 130 f.
  - 28 Francisco de Miranda, *Archivo del general Miranda* III, Caracas 1929, 40 f.; övers. Stig Rydén, *Miranda i Sverige och Norge 1787. General Francisco de Mirandas dagbok från hans resa september–december 1787*, Stockholm 1950, 132, 198 f., 264.
  - 29 Lewis Mumford, *Technics and civilization*, New York NY 1934; övers., *Teknik och civilization*, Göteborg 1984, 282.

- 30 Herman Sundholm, "Polhem som konstmästare", i Bring 1911, 173.
- 31 Axel Liljencrantz, "Polhem och grundandet av Sveriges första naturvetenskapliga samfund jämte andra anteckningar rörande Collegium Curiosorum" I, *Lychnos* 1939, 300 f., n. 7.
- 32 Christopher Polhem, "Frågor om tryckvärk att föra vattnet up i högden", *Christopher Polhems efterlämnade skrifter* I, utg. H. Sandblad, Uppsala 1947, 364.
- 33 Agostino Ramelli, *Schatzkammer, mechanischer Künste, ...*, [Leipzig] 1620, pärmens insida, slutet av boken, SUB; Olov Amelin, *Medaljens baksida. Instrumentmakaren Daniel Ekström och hans efterföljare i 1700-talets Sverige*, Uppsala 1999, 101 f.
- 34 David Dunér, "Bubblor, kanonkulor och en tunna ärtor. Polhem och Swedenborg om materiens struktur", *Polhem. Tidskrift för teknikhistoria* 2000/2001, 6–14.
- 35 Christopher Polhem, "Berättelse om Fahlus grufvas tillstånd", i Polhem 1947, 40.
- 36 Eugene S. Ferguson, "The mind's eye. Nonverbal thought in technology", *Science* 197:4306, 1977, 828.



Erik Hedling

## Romanen som inte ville bli film

Laurence Sternes *Tristram Shandy*

DEN LÄNGSTA AV alla berättelser i filmhistorien torde vara den om en ständig strid mellan mediets konstnärer och dess kamrerer. Rörliga bilder är samtidigt både en framstående konstart och (särskilt i sin amerikanska form) en lönsam vara. Således blir filmen arena för både egensinniga bildvisionärer och penningstinna entreprenörer. Ibland kan dessa vara en enda person, ibland inte. Ibland kan konstnärliga och kommersiella ambitioner samsas i ett enskilt verk, ibland inte. Jag skall i det följande försöka illustrera en mångfasetterad problematik genom en kort ”case study”, en analys av en film som själv försöker tematisera denna eviga konflikt. Det blev ett hyfsat verk, men ingen särskild framgångsrik produkt. Det är egentligen inte så svårt att förstå varför.

### Sinnrik konst, usla publiksiffror

I april 2006 fick den brittiske regissören Michael Winterbottoms film *A Cock and Bull Story* sin premiär i Sverige (svensk titel: *Tristram Shandy – En otrolig omöjlig historia*). Trots att filmen fick lysande recensioner i pressen, delvis tillhörde en etablerad filmgenre – adaptationen av klassisk engelsk litteratur – och dessutom hade idel ädel kända namn i rollistan floppade den rejält på den svenska biografmarknaden med totalt endast några få tusen biografbesökare.

Detta kan jämföras med det årets verkligt stora blockbuster, Gore Verbinskis *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, med över miljonen biobesök.<sup>1</sup> Siffrorna reflekterar även situationen på världsmarknaden: *A Cock and Bull Story* tjänade 60 000 dollar under sin premiärhelg i USA, filmens förlovade land, medan *Pirates of the Caribbean* fick in mer än 135 miljoner.<sup>2</sup> *A Cock and Bull Story* spelade inte ens in sina blygsamma inspelningskostnader (2,8 miljoner pund i budget, lite mer än 3 miljoner dollar i intäkter) på biograferna världen runt, *Pirates of*





*the Caribbean* lyckades nästan femdubbla sin rejält tilltagna inspelningskostnad (225 miljoner dollar i budget, mer än en miljard dollar inspelade).<sup>3</sup>

Jämförelsen förefaller naturligtvis absurd för många, men jag hänvisar till den i alla fall för att visa hur enorma skillnaderna är mellan olika slags filmer. För att mer konkret snäva in ämnet för denna uppsats kan man möjligen istället jämföra med Ron Howards *The Da Vinci Code*, som fick sin premiär i Sverige i maj några veckor efter *A Cock and Bull Story*. Denna film, också en romanadaption, om än en bestseller av närmast monumentala mått, fick till skillnad från Winterbottoms verk urusla, ibland direkt hänfulla recensioner i pressen.<sup>4</sup> Men den lockade mer än 600 000 biografbesökare i Sverige.<sup>5</sup>

Vad är det då som gör att en kritikerälskling som *A Cock and Bull Story* har så svårt att hävda sig på filmmarknaden? Det är just detta som jag skall försöka diskutera i det följande, bland annat genom att följa filmens egen självvironiska retorik kring just varför den inte gick hem hos publiken.

## Filmen som adaption av klassisk engelsk litteratur

*A Cock and Bull Story* är först och främst en metafilm, en film som handlar om sin egen inspelning. Men den är också ett försök till en adaption av avsnitt ur Laurence Sternes klassiska roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent*, ursprungligen publicerad i nio volymer mellan 1759 och 1767.<sup>6</sup> Jag låter här Jöran Mjöberg kortfattat beskriva romanen:

”*Tristram Shandy*” är [...] en av världens mest betydande och egenartade böcker och liknar en vindsröjning, loppmarknad eller pappersinsamling. Slingrande och pseudovetenskaplig i stilen är denna roman av anno 1759 rolig och oanständig och som helhet [...] ganska överväldigande. Den börjar med skildringen av hur Tristrams föräldrar avlar sitt barn. Den växlar hänsynslöst mellan olika stilnivåer. Den bygger inte på någon egentlig händelseföljd, den är ytterst okronologisk, och en person som dör i ett kapitel kan gärna dyka upp i ett senare. Den är full av typografiska tricks, som till exempel en svart sida för att markera en persons bortgång, tomma blad, krumelurer och halsbrytande ordbildningar som förebådar James Joyce i ”Finnegans Wake” eller Ekelöfs ”Krossa bokstävlarna mellan tänderna”. [...] Denna märkliga roman har några huvudpersoner: [...] Sternes nom de guerre, titelgestalten Tristram, stundvis osynlig, hans far, vurmande för antik historia [...] och så Tristrams farbror, den blygsamme kapten Toby, som har mani på fälttåg och belägringar sedan sina soldatår i Flandern. Han ser hela sin värld i strategins tecken och igångsätter en belägring av den gladlynta ”änkan Wadman” som speciellt pjåskar om ett ljumsksår han fick vid Namur.<sup>7</sup>



Vare sig det är trots eller tack vare den berättelsemässiga anarkismen i Sternes roman har den uppnått kultstatus, framför allt i litterära kretsar. I en studie av *Tristram Shandy* nämner Melvyn New kända författare som framhållit Sterne: Diderot, Voltaire, Coleridge, Scott, Goethe, Tolstoj, Nietzsche, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann och han härleder dessutom moderna romaner som Salman Rushdies *Midnight's Children* och Carlos Fuentes' *Cristóbal Nonanto* direkt till *Tristram Shandy* som primär konstnärlig inspirationskälla.<sup>8</sup> I sin specialstudie av romanen preciserar den tyske receptionsforskaren Wolfgang Iser varför Sterne särskilt under 1900-talet blivit så uppskattad.<sup>9</sup> Under 1800-talet hade Sternes roman, som till stor del konstitueras av ett uppkok av andra, redan existerande texter, anklagats för plagiat, till exempel av författarkollegan Sir Walter Scott. Men, påpekar Iser: "Det som då betecknades som plagiat betraktas idag som intertextualitet, vilket visar på den perspektivförskjutning i perceptionen av identiska fenomen som är karakteristisk för all reception."<sup>10</sup>

Vanligtvis utgör filmatiseringar – både sådana som är avsedda för TV och sådana som skapats för biografdistribution – av klassisk brittisk litteratur en framgångsrik exportprodukt för Storbritannien. Den brittiske filmforskaren Andrew Higson är en av dem som kommit att studera just litteraturadaptionen och den historiska kostymfilmen inom ramen för det han bland annat i sin senaste bok, *English Heritage, English Cinema*, kallar för "kulturarvsfilmen" ("heritage films").<sup>11</sup> Denna genre, i den mån man kan kalla den för det, vänder sig främst till det kulturellt respektabla, den blir ofta festivalvisad, till och med prisbelönad – just *A Cock and Bull Story* erhöll Guldtulpanen vid filmfestivalen i Istanbul 2006. Vidare diskuteras den ständigt i romantiskt klingande upphovsmannatermer, ofta i dubbel bemärkelse (typ den store författaren Laurence Sterne och den moderne "auteuren" Michael Winterbottom som i fallet med *A Cock and Bull Story*), publiken rekryteras huvudsakligen från den mer eller mindre litteraturläsande medelklassen och, för att citera Higson direkt, "åberopar en filmkultur starkt förknippad med utbildningsdiskurser, litterär kultur och den goda smakens kanon".<sup>12</sup>

Aktuella exponenter för kulturarvsfilmen är Joe Wrights biografadaption av Jane Austens *Pride and Prejudice* (2005) eller den av Justin Chadwick regisserade TV-filmatiseringen av Charles Dickens' *Bleak House* (2005). Båda dessa har blivit exportsuccéer: *Pride and Prejudice* spelade in mer än fyra gånger sina inspelningskostnader (28 miljoner dollar i budget, 120 miljoner dollar i intäkter),<sup>13</sup> *Bleak House* fick åtskilliga prestigefyllda priser och framröstades som årets näst bästa TV-drama i BBC:s publikundersökning.<sup>14</sup> Även om det är svårt att få

fram exakta uppgifter har serien med all sannolikhet exporterats till TV-stationer runt om i världen; den visades bland annat i Sverige.

Men för *A Cock and Bull Story* har det inte gått något vidare, trots att filmen innehåller flera av de ingredienser som karakteriserar den eftertraktade kultur-  
arvsgenren.<sup>15</sup> Den innehåller nämligen också flera inslag som av hävd skrämmer bort den stora publiken.

### Romanen som inte låter sig filmatiseras

Regissören Michael Winterbottom har på senare år lyckats skaffa sig rykte som en *auteur*, en riktig filmkonstnär med en personligt färgad uttrycksvision. Ett sådant rykte är emellertid något som uppstår och upprätthålls inom kretsar bestående av filmkritiker, filmentusiaster, filmakademiker och andra filmkonstnärer. Hans roll som skapare av bokstavligt talat smala filmer illustreras av undertiteln på en uppsats i en akademisk filmtidskrift: "Michael Winterbottom and the Unpopular British Cinema".<sup>16</sup> Trots sin förhållandevis ringa ålder – han föddes 1961 – har Winterbottom regisserat ett stort antal filmer, bland dem två litteraturadaptioner av klassiska romaner signerade Thomas Hardy: *Jude* (1996) efter *Jude the Obscure* och *The Claim* (2000) efter *The Mayor of Casterbridge*. Båda var mer eller mindre ekonomiska katastrofer, men uppnådde viss konstnärlig ryktbarhet; särskilt *The Claim*, skulle jag själv vilja hävda, uppvisade konstnärliga kvaliteter. Dessutom har Winterbottoms uppföljare till *A Cock and Bull Story*, *The Road to Guantanamo* (2006), rönt en hel del uppmärksamhet vid internationella filmfestivaler.

Vad avser just *A Cock and Bull Story* har en hel del diskussion kring filmen hänvisat till att romanen av hävd betraktats som omöjlig att filmatisera. På *Internet Movie Data Base* står exempelvis att läsa: "Regissören Michael Winterbottom (Northam) försöker skapa filmatiseringen av Laurence Sternes egentligen ofilmatiserbara roman, 'The Life and Opinions of *Tristram Shandy*, Gentleman'."<sup>17</sup> (Northam syftar här på skådespelaren Jeremy Northam, vars roll jag återkommer till.) Och på filmens egen metanivå – filmen om filmen – frågar en journalist huvudrollsinnehavaren Steve Coogan: "Varför *Tristram Shandy*, som många anser inte går att filmatisera"?

Flera svenska kritiker hakade på denna trend: att påvisa att Winterbottom så att säga lyckats med det omöjliga. I en intervju med Winterbottom i *Svenska Dagbladet* påpekar Clemens Poellinger avseende Sternes *Tristram Shandy*: "Behöver det påpekas att den anses vara omöjlig att göra film av."<sup>18</sup> Och i den uppskattande recensionen av filmen i samma tidning menar Jan Söderqvist:

”Laurence Sternes godmodiga attentat mot romankonsten, *Tristram Shandy*, är en bok som faktiskt är omöjlig att filmatisera, eftersom den envist vägrar att berätta en historia och istället firar skamlösa orgier i utvecklingar.”<sup>19</sup> Sten Rånlund i *Göteborgs-Posten* framhäver i sin tur att filmen är ”baserad på en roman som inte går att filmatisera”,<sup>20</sup> medan *Sydsvenska Dagbladets* Michael Tapper i sin lista över årets bästa filmer karakteriserar *A Cock and Bull Story* som en ”[m]etafilm efter klassisk ’ofilmbar’ metaroman”.<sup>21</sup> Nicholas Wennö i Dagens Nyheter får summera: ”Att försöka filma Laurence Sternes snåriga antiroman har alltid ansetts vara rena stolleprovet.”<sup>22</sup>

Av vem? – skulle man vilja fråga sig angående den senast citerade utsagan. Skulle *Tristram Shandy* inte gå att filmatisera på grund av sin för romaner ovanliga struktur, med sina anslående brott mot tidens, rummets och handlingens enhet och sin avsaknad av linjärt händelseförlopp? Det är förvisso sant att man inte skulle få en vanlig ”kulturavsnitt”, som oftast anpassas efter ett tämligen stramt klassiskt berättande, men att denna typ av förmedling skulle vara något normerande för filmmediet i sig är helt enkelt inte sant. *Tristram Shandy* skulle som film bara bli vad den är som roman: en icke linjärt berättad avfälling. Det finns nämligen inget – och detta tål att understrykas om och om igen – som rent berättartekniskt inte kan överföras från roman till film.<sup>23</sup> Faktum är att Winterbottom själv gestaltar just denna problematik då den fiktionelle manuskriptförfattaren Joe (Ian Hart) i *A Cock and Bull Story* berättar: ”När fader Yorick dör är det en helt svart sida i boken”.<sup>24</sup> Repliken ackompanjeras av en hel svart filmruta under cirka 10 sekunder. Därefter tillägger den fiktionelle regissören Mark: ”Hur intressant blir det på bioduken?” Härmed sätter han fingret på pudelns kärna. Det handlar alltså om att vilja, inte att kunna.

Under alla omständigheter väljer Winterbottom och manuskriptförfattaren Frank Cottrell Boyce ett mer eller mindre linjärt tillvägagångssätt för att greppa berättelsen. Efter ett antal scener, för att vara mer exakt, knappt 27 minuter som i komiska termer presenterar några av romanens dramatis personæ – till exempel Tristram själv, farbror Toby, korpral Trim, Tristrams far, hans mor, jungfrun Susannah, förlossningsläkaren doktor Slop och så vidare, samtliga i full kostymering – lämnar berättandet romanfilmatiseringens inre logik för att istället bli en metafilm, en film om själva filminspelningen av *Tristram Shandy*. Detta markeras av en panorering från Tristrams mor Elizabeth (Keeley Hawes) i barnsäng till den modernt klädda regissören av filmen, alltså den fiktionella versionen av Winterbottom själv, som säger: ”And thank you, thank you very much!” och därmed avbryter dagens tagningsarbete. Den konstnärliga strategin går fortsättningsvis ut på att i så hög grad som möjligt och med olika ironiska

grepp underminera kulturarvsgenrens konventioner, inte minst genom det faktum att Winterbottom – i en film där de flesta aktörer spelar sig själva – gestaltas av nämnde Jeremy Northam, en av de skådespelare som Higson framhåller som arketypisk för just denna brittiska genre (Higson nämner Northams roller i exempelvis dramaadaptationerna av Terence Rattigans *The Winslow Boy* och Oscar Wildes *An Ideal Husband*, båda från 1999).<sup>25</sup>

Nu hade den ironiska distansen emellertid etablerats redan från början av filmen. Den inleds med att två av skådespelarna Steve Coogan, som spelar Tristram och dennes far, och Rob Brydon, som gestaltar farbror Toby – både Coogan och Brydon är väletablerade brittiska TV-komiker – sitter i sminklogen och käbblar nonsensaktigt om vem som egentligen är filmens stjärna. Därefter följer förtexterna med för kulturarvsgenren karakteristiska bilder av Coogan utanför ett ståtligt engelskt 1500-talsherresäte, komplett med ett grönskande parklandskap, om än fyllt av kor för att ge det hela en mer rustik och mindre pretentiös inramning. Coogan träder ut i sin 1700-talskostym ackompanjerad av påtagligt musikaliserad ironi. Den som kan kulturarvsfilmens moderna historia – och filmen är till viss del marknadsmässigt nischad för just den sortens publik – känner här igen tonerna från det anslående temat i en av genrens allra mest omhuldade arketyper: Peter Greenaways på en gång modernistiskt influerade och samtidigt starkt romantiserade *The Draughtsman's Contract* (1982). Illusionsbrottet är anslående och för att ytterligare understryka den brechtska distanseringen drar Coogan en anakronistisk vits om Groucho Marx varefter vi hör korna utanför bild råma – självmedvetna burop, eftersom skämtet kanske inte var så lyckat. Att man väljer att utnyttja Michael Nymans välkända musik just till denna inledningsscen – med herrgården och parken, om än knappast prunkande i samma prakt som i *The Draughtsman's Contract* – uppvisar ett avståndstagande i stil med det som den kände brittiske filmteoretikern Peter Wollen en gång redovisade just i samband med Greenaways film:

När jag såg *Tecknarens kontrakt* [svensk titel på *The Draughtsman's Contract*] äcklades jag av dess excesser i engelskhet, det överdrivna staplandet av engelskt språk på engelskt skådespeleri på engelskt landskap på ett mord på ett engelskt herresäte, allt med pretentiöst engelskt stollerier med dess dilettantiska hyllning av excentriskt flams.<sup>26</sup>

Och det är med Wollens glasögon som jag gissar att upphovsmännen bakom *A Cock and Bull Story* läst den genre som en filmatisering av *Tristram Shandy* så att säga borde anknyta till, nämligen kulturarvsgenren. Istället för en traditionell iscensättning väljer man att montera ned, eller dekonstruera, hela genren

i ett lekfullt metaspel med hjälp av alla tänkbara uttrycksmedel; ytterligare en musikalisk dekonstruktion utgörs till exempel av Händels ”Saraband” som musikackompanjemang när lady Shandy, Tristrams mor, av läkaren får beskedet att hon är skengravid. Den i kulturarvsgenren bevandrade minns säkert Händels musik – det tragiskt klingande huvudtemat – från Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (1975) efter Thackerays roman *The Luck of Barry Lyndon* (1844).

Och det så att säga inofficiella skälet till att inte fortsätta filmatisera själva romanen blir att den av hävd ändå ansetts vara helt omöjlig att just filmatisera. Filmen utgör således ingen adaptation av klassisk engelsk litteratur utan är en film om en film som gör det. Kul, tycker kritikerna. Trist, tycker publiken. Men det finns ett speciellt tema i berättelsen som problematiserar denna relation till både kritiker och publik. Nämligen den återkommande diskussionen kring stridsscenen som aldrig blev av.

### Stridsscenen estetik

I Sternes roman kretsar farbror Tobys värld en hel del kring dennes minnen från slaget vid Namur i Flandern 1695. Detta slag utkämpades under slutfasen av det pfalziska tronföljdskriget (1688–1697) och stod mellan huvudsakligen brittisk-nederländska och franska trupper, med de förra, under den engelske kungen (och holländske ståthållaren) Vilhelm av Oranien, som segrare. Toby Shandy hade som engelsk officer slagits och sårats vid Namur. Tristram själv berättar i romanen: ”It was owing to a blow from a stone, broke off by a ball from the parapet of a horn-work at the siege of Namur, which struck full upon my uncle Toby’s groin.”<sup>27</sup> Tobys eventuellt förlorade mandom är ett komiskt berättelseinslag som återkommer genom såväl roman som film och utgör ett givet inslag i en pacifistiskt färgad retorik: det vill säga det ironiska i att det ”manliga” kriget ”kastrerar” sina utövare.

Efter Namur hade Toby till stor del blivit sängliggande i fyra år varefter Tristrams far erbjudit brodern att bo hos denne. Tristram är i romanen noggrann med att redogöra för omständigheterna kring farbroderns pensionering från soldatyrket och belägringen av Namur:

I must remind the reader, in case he has read the history of King William’s wars, – but if he has not – I then inform him, that one of the most memorable attacks in that siege, was that which was made by the English and Dutch upon the point of the advanced counterscarp, before the gate of St. Nicolas, which inclosed the great sluice or water-stop, where the English were terribly exposed to the shot of the counter-guard and demi-bastion of St. Roch: The issue of

which hot dispute, in three words, was this; That the Dutch lodged themselves upon the counter guard – and that the English made themselves masters of the covered way before St. Nicolas’s gate, notwithstanding the gallantry of the French officers, who exposed themselves upon the glacis sword in hand.

As this was the principal attack of which my uncle Toby was an eye witness at Namur [...].<sup>28</sup>

Efter denna utläggning kring trupprörelserna under slaget vid Namur berättar Tristram hur Toby blev alldeles besatt av såväl de egna krigseskapaderna som av krigsvetenskapen i sig, kunskaper som han var ytterst ivrig att dela med sig till omgivningen: "[...] my uncle Toby was able to cross the Maes and Sambre; make diversions as far as Vauban’s line, the abbey of Salsine & c. And give his visitors as distinct a history of each of the attacks, as of that to the gate of St. Nicolas, where he had the honour to receive his wound."<sup>29</sup> Toby gör sig till expert på tidens dominerande krigsteoretiker: Gobesius, Ramelli, Cataneo, Stevinus, Marolis, le Chevalier de Ville och fortifikationsexperten baron van Coehorn (som personligen ledde de allierades styrkor vid just belägringen av Namur). Och han känner till alla befästningar i både Italien och Flandern. Tobys ständiga entusiasm för kriget delas i romanen av korpral Trim, en krigsinvalid som tjänstgjort som Tobys kalfaktor vid Namur. Tillsammans rekonstruerar de såväl slaget vid Namur – där de båda deltog – och de samtida striderna under spanska tronföljdskriget (1701–1714) i en avskärmad köksträdgård, i romanen "[the] bowling green".<sup>30</sup>

I *A Cock and Bull Story* visas redan efter fem minuter Toby och Trim ivrigt sysselsatta med slaget vid Namur på "the bowling green"; därefter följer en tillbakablick till slaget efter cirka 30 sekunder där vi får se Toby bland några få andra stridande erhålla den ödesdigra skada som citaten ovan från romanen berättar om. Det är inte särskilt svårt att i Tobys och Trims förvisso texttrogna lekar läsa in en dekonstruktion av modern actionestetik på film: det vill säga att vuxna män "lekar" krig med all tänkbar besatthet inför diverse krigsleksaker och allehanda pyroteknik. Själva tillbakablickens, däremot, är faktiskt inte skapad med samma uppenbara ironiska distans. Tyngdpunkten ligger här mer på själva krigsskildringen, med dess rök och damm, trots den uppenbara frestelse det måste ha varit att göra ett stort nummer av Laurence Sternes praktironi: nämligen att det "manliga" kriget kan skada själva "mandomen", vilket är just precis vad som inträffar med Toby.

Även den unge Tristram i *A Cock and Bull Story* drabbas av kastrationseländet som en indirekt följd av slaget vid Namur. När jungfrun inte hittar hans potta tvingas han lätta på trycket genom det öppna fönstret. Men Toby har lånat

tyngderna från repen som håller fönstret uppe; likt en giljotin faller det ned rakt över Tristrams lem. Tyngderna gjorde sig nämligen perfekt som modeller av mörsare vid rekonstruktionen av belägringen av Namur!

Det intressanta är emellertid att just den inledande stridsscenen är den allra mest anslående och i traditionell mening realistiska i *A Cock and Bull Story*. Därefter distanserar sig filmen alltmer från den filmiska iscensättningen av krig som sådan, trots att de ständiga krigen under 1700-talet mellan Storbritannien och Frankrike enligt Melvyn New satte djupa spår hos såväl Laurence Sterne som hans roman.<sup>31</sup>

I nästa korta stridsscen intensifieras de ironiska greppen. Mitt under Tristrams mors värkar vill Toby berätta för förlossningsläkaren doktor Slop om slaget vid Namur. Han visar på kartan och via digital filmteknologi ser vi kanonskott, eld och rök emanera direkt ur kartan. Därefter övergår berättandet till realistiskt tecknade stridsscener med statister en masse. Mitt i den engelska anfallsriktningen kan man dock skönja Tristrams fars kritpipa, stor som en kanon. Plötsligt ser vi en gigantisk hand – Tristrams fars – sträcka sig ned mitt bland statisterna och rakt framför fötterna på Toby i full uniform greppa pipan, en estetiskt distanserad och digitalt manipulerad gest som understryker filmens strategi för att fortsättningsvis dekonstruera den typ av krigsscen som är typisk, inte minst i kulturarvsgenren (särskilt om det funnits amerikansk finansiering med i bilden). Anslående exempel, på sätt och vis jämförbara med filmatiseringen av *Tristram Shandy*, är de magnifika stridsscenerna i Kubricks *Barry Lyndon*, även om också den filmen gjort sig känd för sin ironiska distans mellan berättare och det berättade.<sup>32</sup> Här slåss den irländske äventyraren Redmond Barry i både brittisk och preussisk uniform under det europeiska sjuårskriget (1756–1763). Särskilt det första slaget mellan briter och fransmän är grandioöst iscensatt, komplett med krigstrummor, tusentals statister, färggranna uniformer och ond bråd död inför massiva muskötsalvor. Ironin i filmen genomsyrar emellertid inte den spektakulära iscensättningen av slagen i sig – som i större delen av *A Cock and Bull Story* – utan begränsas till berättarens torrt lakoniska speakerröst.

Redan direkt efter att *A Cock and Bull Story* övergått i metaplanet, filmen om filminspelningen, aktualiseras stridsscenen i form av att en regiassistent manar till samling vid klockan åtta för dem som är involverade i just denna. Mycket riktigt stöter Steve Coogan (Tristram) på en uniformsklädd Rob Brydon (Toby) i garderoben där denne, som påkläderskan antyder, förbereder sig för "the big scene", samtidigt som Jennie, (Naomie Harris), inspelningsteamets utpräglade cinefil, förklarar att hon minsann "hatar stridsscener". Hon ifrågasätter ihärdigt varför man ur en bok med så rikt innehåll skall ta med just den. Dessutom



ser det på inspelningsplatsen utomhus ut att bli ett gigantiskt projekt med alla kostymerade statister som irrar kring i natten.

Spridda diskussioner kring stridsscenen estetik tar över, med framför allt tre intressanta metafilmiska inlägg. Först ut är filmnörden Jennie som framhåller slutduellen mellan Lancelot och Mordred i Robert Bressons klassiker *Lancelot du lac* (1974) som den främsta av alla stridsscener på film. Hon supplerar även en interpretation i vilken hon understryker Bressons djupt tragiska vision där den fysiska isolering som de tunga riddarrustningarna skapar för sina bärare blir ett slags metaforik över människans grundläggande ensamhet och bristen på kommunikation, en tolkning i linje med hur Bressons egensinniga konst allmänt brukar betraktas.<sup>33</sup> Det ligger naturligtvis djup ironi i detta med tanke på Bressons ytterst exklusiva filmer, ofta genomsyrade av en djupt personlig och närmast idiosynkratisk stilisering och med ett minimalistiskt bruk av filmens uttrycksmedel, fjärran från den ”big scene” som flera aktörer i *A Cock and Bull Story*s fiktionsuniversum drömmer om. Avsikten är att ytterligare dekonstruera kulturarvs-genren, även om Jennie själv inte går fri från ironisk distans genom sin lite pretentiösa framtoning; senare i filmen håller hon en liknade utläggning kring Rainer Werner Fassbinders betydelse för *Angst essen Seele auf* (1974) eller *Schatten der Engel* (1976, regisserad av Daniel Schmid efter Fassbinders manuskript).

I *Notes sur le cinématographe*, Bressons briljanta aforismsamling om sin syn på filmen som konststart, skriver han bland annat avseende den egna estetik:

Blandningen av sant och falskt ger falskt [...]. Det falska kan, när det är homogent, ge sant [...].<sup>34</sup>

Det senare illustrerar Bressons egna strävanden, alltså att genom stilisering av skeendet uppnå det homogent falska och därigenom skapa ”sanning” (som hos Brecht). Det förra – att blanda ”sant och falskt” – belyser med brio de teorier om den historiska iscensättningens mysterier som Ingoldsby (Mark Williams), ledaren för de ”re-enactors” som skall statera i stridsscenen, ger uttryck för.<sup>35</sup> Det som Bresson är ute efter är den optiska verklighetsillusionens grundläggande ”falskhet”, att filma en scen genom att avbilda ett stycke verklighet som vore det hela ”sant” utan att på något sätt problematisera såväl själva iscensättningen som filmatiseringsprocessen.

I det lite pinsamma tomrum som uppstår efter Jennies entusiastiska ”föreläsning” om Bresson – det är tveksamt om hennes åhörare överhuvudtaget känner till den franske regissören – konstaterar Ingoldsby i den andra metafilmiska

utblicken att han minsann har en lista över dem som stupade vid Namur just den morgon som Toby sårades i skrevet och att var och en av skådespelarna och statisterna kan få bära ett "äkta" namn (i ontologisk mening den fatala blandning av sant och falskt som Bresson tog avstånd från).

För att ytterligare ge emfas åt sin faiblesse för historisk ackuratess frågar Ingoldsby Rob Brydon vad denne tycker om stridsscenerna i *Cold Mountain* (2003), Anthony Minghellas filmepos från det amerikanska inbördeskriget. Denna film inleds med en särdeles storslagen iscensättning av general Grants och nordstatsarméns försök att storma den konfedererade Army of Northern Virginia under Robert E. Lee, belägrade i Petersburg i juli 1864. Återigen tusentals statister, formidabla kanonmodeller, ett fantastiskt fyrverkeri eftersom anfallet byggde på att tunnlar grävts under Lees ställningar, tunnlar som sedan fyllts med sprängmedel.<sup>36</sup> Brydon och de övriga uttrycker sin djupa beundran över scenen. Trots den uppenbara omsorg som ägnats Petersburg-slaget i *Cold Mountain* konstaterar Ingoldsby abrupt: "Det var rena skiten från början till slut." Dessutom hävdar han med emfas att scenen helt saknade förankring i sanningen och att man själva minsann inte är intresserade av att delta i något så "farsartat". Den självutnämnde historiske experten är här mil från den bressonska estetiken; dock betydligt närmare den idag ivriga debatten om representationen av historia på film, enkannerligen vad gäller Hollywoods produkter.<sup>37</sup> Alla dessa olika viljor i *A Cock and Bull Story* antyder att det till syvende og sist kanske inte blir någon "big battle scene" i filmen.

En i sammanhanget tredje metafilmisk allusion står Coogan själv för. Man samlas på kvällen för att titta på tagningarna. Producenten berättar att man haft väldigt lite pengar men att filmen är så gott som klar så när som på "the battle scene" som måste tas om. Producenten Simon (James Fleet) manifesterar här självmedvetet att filmen just är en (europeisk) lågbudgetfilm, en film anpassad för festivaler och art house-biografer. Men man önskar under alla omständigheter visa vad man har! Redan efter några ganska torftiga bilder, utan musikillustration, påpekar Coogan: "Mel Gibson lär inte känna sig hotad." "Tiotals män kämpar under mitt befäl", adderar Brydon syrligt. Vilket även framgår senare av diskussionen syftar Coogan naturligtvis på Gibsons Oscarsvinnande blockbuster *Braveheart* (1995), som skildrar William Wallaces uppror mot engelsk överhöghet under Edvard I (Longshanks) i slutet av 1200-talet. Gibson iscensätter här två stora slag, de skotska klanernas triumfatoriska seger över de engelska riddarna vid Stirling Bridge 1297 och deras lika förkrossande nederlag vid Falkirk 1298. *Braveheart* är en ekonomisk tungviktare i krigsfilmssammanhang med över 200 miljoner dollar inspelade, trots att den "bara" kostade 54 miljoner dollar att

göra.<sup>38</sup> Stridsscenerna är här särskilt utstuderade och koreograferade med all tänkbar effekt: John Ford-influerade tagningar av lansförsedda riddare på en höjd mot bakgrund av svallande himlavalv, massiva pilregn, statister i oöverskådlig mängd och masslakt med blodiga lemlästningar. Scenerna präglas genomgående av våldsamt och utdragenhet: Stirling Bridge tar hela 20 minuters speltid, Falkirk nästan 10. Fast Coogans allusion på Gibson är naturligtvis ironisk eftersom *Braveheart* knappast kan anpassas till kulturarvs-genrens pretentioner på ”god smak”. Hur man än gått till väga i *A Cock and Bull Story* hade man knappast eftersträvat att se ut som *Braveheart*, även om denna films finansiella framgångar visar hur oerhört populära stridsscener är hos publiken.

### Regissörens bryderier

Det som är särskilt intressant under diskussionen om dagstagningarna är Jeremy Northams gestaltning av filmens regissör och hans reaktioner på det som sägs. I en närbild ser vi hans oroliga minspel; att han är påtagligt generad över hela situationen är uppenbart – och det hela är befriat från de winterbottomska ironierna. När Coogan försöker rädda situationen genom att påstå: ”Eftersom det ser så billigt ut blir det faktiskt bara roligare”, svarar regissören uppgivet: ”Det är bara Toby som ska vara rolig, striden skall se ut som krig”. När någon gratulerar Brydon för att han ser så bra ut i sin uniform, tillägger regissören: ”Tyvärr är en hel del av kläderna runt 50 år fel i tiden”, något som den visuellt historiekunnige också kan identifiera. Alltså snarare 1730- eller 40-tal istället för 1690-tal, med till exempel denna tidigare periods allongeperuker bland officerare (allongeperukerna är istället representerade bland de porträtt som hänger på väggarna i den barockherrgård man utnyttjat för inspelningen). När producenten påpekar att man skulle kunna göra en ordentlig stridsscen för 100 000 pund, inflikar en representant för producenterna, Anita (Ronni Ancona): ”De som kommer och ser den här filmen lär inte vara ute efter action.”

Men det skulle jag gissa att regissören tror – och det tror personligen jag också. Publikunderlaget för *A Cock and Bull Story* hade säkerligen väsentligen breddats med en stridsscen i stil med den i till exempel *Barry Lyndon*. Den frustration skådespelaren Jeremy Northam så subtilt ger uttryck för i sin gestaltning av regissören i denna scen antyder just hans insikt om att filmen kommer att bli en ekonomisk katastrof: det vill säga om man inte kan göra en ordentlig stridsscen. På detta sätt uttrycker filmen en intressant självmedvetenhet kring sitt kommande öde på biografmarknaden. Och jag uppfattar inte denna självmedvetenhet som enbart ironisk. Den är också tragisk.

Visserligen vänder man sig till en annan starkt publikdragande faktor för att rädda filmens finanser: nämligen att inkludera Sternes vimsiga kärlekshistoria mellan änkan Wadman och Toby Shandy. Och i rollen som änkan Wadman hittar man en livs levande stjärna, ett inslag som i regel utgör rena hårdvalutan på film, särskilt om man som här kan få vederbörande nästan gratis. Den stjärna som man kontrakterar i Hollywood är emellertid en TV-stjärna, nämligen Gillian Anderson som spelade Special Agent Dana Scully i 196 episoder av den amerikanska TV-serien *X-files* (1993–2002). Att en stjärna i televisionen inte är det samma som en filmstjärna är sedan länge dyrköpt kunskap bland för publiksiffror fingertoppskänsliga Hollywood-producenter.<sup>39</sup> Trots att Gillian Anderson är en direkt lysande skådespelerska – exempelvis i huvudrollen som Lady Dedlock i tidigare nämnda TV-serien *Bleak House* – har hon inga egentliga meriter från filmens långt mer penningstinna värld. De fiktionsella finansierarna bakom filmatiseringen av *Tristram Shandy* känner emellertid inte till detta utan lovar i sin entusiasm över denna triumf att också skjuta till finansiering för den hittills frånvarande stridsscenen.

Denna blir dock aldrig av. Under en flödande fest spårar det hela ur. ”Det blir visst både stridsscen och romans”, säger Jennie, ”Det blir en riktig Hollywoodversion av *Tristram Shandy*”. Fassbinder hade aldrig sålt sig så”, påpekar Coogan vilket självklart leder till den filmvetenskapliga utläggningen kring det tyska geniet från Jennies sida. Jag gissar att Jennie skall representera en kvinna utbildad i ”Film Studies”, ett av 1990-talets modeämnen vid brittiska universitet och något som filmpraktikerna önskar uttrycka en mild distans gentemot. Under tiden har såväl Brydon som Ingoldsby och dennes ”re-enactors” fyllnat till rejält. ”I am Spartacus”, skriker Brydon och springer till anfall tätt följd av Ingoldsby och andra statister som snabbt stämmer in i kören. Här påvisar filmen svårigheterna i den historiska korrekthetens evangelium. Allusioner till en ny film smyger sig in, nämligen Stanley Kubricks *Spartacus* (1960), också den berömd för sina storartade stridsscener. Repliken ”I am Spartacus” är dock helt tagen ur sin kontext eftersom Kirk Douglas uttalar dem efter nederlaget i slaget vid floden Silarus mot Marcus Licinius Crassus (år 71 före Kristus). Man söker efter den huvudskyldige bakom slavarnas uppror mot sina herrar – straffet är grym tortyr och korsfästning – och Douglas träder fram för att stolt stå för sina handlingar. De övriga slavarna ropar då nästan i kör också de ”I am Spartacus”, dels för att markera sin kollektiva solidaritet, dels för att inte ge segrarna tillfredsställelsen över att gripa upprorsledaren, även om alla ändå går samma öde till mötes. (Scenen är så pass förknippad med just Kubricks film att den inte ens finns med i den påkostade amerikanska TV-remake som regisserades 2004

av Robert Dornhelm med Goran Visnjic i titelrollen som Spartacus.) Brydon, Ingoldsby och övriga statister är emellertid vid detta lag i ett tillstånd som knappast medger minutiöst koreograferade och noggrant historiskt kalkylerade stridsscener, som till exempel dem i *Spartacus*. Den estetiska kraften i ”I am Spartacus”-scenen är dock i sig själv tillräcklig, oavsett hur man hur skulle kunna belägga dess överensstämmelse med vedertagen historieuppfattning. Här av att man inte kan låta bli att citera den ”out of context”. Fyrverkerierna smäller och hela stridsscenen verkar gå upp i rök. Mycket riktigt ställer finansiären Anita frågan efter att den färdiga filmen visats för alla inblandade: ”Var tog krigsscenen vägen?”. ”Den var inte rolig”, säger regissören Mark lite förläget.

### Det nesliga nederlaget vid ”box office”

Jag jämförde tidigare *A Cock and Bull Story* med kassapjäsen *The Da Vinci Code*. Till och med denna nutida thriller tar tillfället i akt att iscensätta spektakulära stridsscener med hänvisning till romanens fiktionsuniversum. Här berättar professor Langdon (Tom Hanks) för Sophie Neveu (Audrey Tautou) om Tempelherreordens upprinnelse under det första korståget under vilket den lothringiske hertigen Gottfrid av Bouillon gjordes till konung av Jerusalem. Berättelsen ackompanjeras av färgreducerade (för att markera återblickarna) bilder av Jerusalems stormning 1099, med storslaget esteticerade bilder av kriget med masscener i stil med den konstnärliga strategin i megablockbusters som Peter Jackons *The Return of the King* (2003), Wolfgang Petersens *Troy* (2004) eller Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* (2005; den senare handlar dessutom om just korstågen). På liknande sätt illustreras Sir Leigh Teabings (Ian McKellen) utläggning kring de romerska religionsstrider som under kejsar Konstantin ledde fram till kyrkomötet i Nicaea 325 av våldsamma masscener. Dessa bilder finns med därför att de som skapat filmen vet om att publiken törstar efter visuella representationer av historien, och inte minst sådana som handlar om krig. Och *The Da Vinci Code* är onekligen designad som blockbuster.

Det var inte *A Cock and Bull Story*. Att kritikerna uppskattade filmen räckte inte ett dugg – och varför de gjorde det har förutom det faktum att man tycker om det man tycker om en hel del sociala förklaringar. Dessa har till viss del med skapande av kulturellt kapital att göra: en respekterad roman, metafilmisk struktur (ofta populär hos kritikerna, även denne kritiker inkluderad), antikommersiell och pacifistisk hållning, skickligt skådespeleri, genomarbetad dialog och så vidare.<sup>40</sup> Att publiken inte uppskattade den har med filmens brist på det man skulle kunna kalla ”historisk fetischism” att göra, särskilt avsaknaden av

en ordentligt tilltagen stridsscena – en iscensättning à la *Barry Lyndon* av slaget vid Namur. Romanen har faktiskt ett innehåll som också rent kulturellt hade kunnat legitimera stridsscenen.

Det allra mest intressanta med *A Cock and Bull Story* är att den verkar känna till allt detta och dessutom ger intryck av att beklaga det i form av regissören Marks uppenbara besvikelse över den egna produkten. Därmed befrias filmen från en lättköpt, elitistisk och intellektualiserande nedlåtenhet mot den stora publikens preferenser. Filmen vet om att den skall misslyckas – ”I am Spartacus” – och att detta finns med tycker jag är tilltalande. Kulturarvsgenren dekonstrueras, till och med mejas ned. Men med sig i fallet drar filmen delvis också sig själv, åtminstone som den kommersiella produkt den trots allt är. Det är faktiskt något av ett under att *A Cock and Bull Story* blev gjord.

## Noter

- 1 Se <http://www.sfi.se/>. Se även <http://www.imdb.com>.
- 2 Se under respektive titel på <http://www.imdb.com>.
- 3 Se under respektive titel på <http://www.boxofficemojo.com>.
- 4 Se till exempel ”Howard frustrerad över ’Da Vinci-sågningar’”, *Dagens Nyheter*, 19/5 2006.
- 5 Se <http://www.sfi.se/>. Vilket också detta speglar förhållandena på världsmarknaden. *The Da Vinci Code* kostade 125 miljoner dollar och genererade 756 miljoner dollar. Se <http://www.boxofficemojo.com>. Dessa siffror måste också ses i ljuset av kommande intäkter i form av DVD-skivor och TV-rättigheter, det vill säga att siffrorna ökas väsentligen.
- 6 Jag har utnyttjat Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, A Norton Critical Edition, red. Howard Anderson (New York och London: W. W. Norton & Company, Inc., 1980).
- 7 Jöran Mjöberg, ”En sentimental resa med Laurence Sterne”, *Svenska Dagbladet*, 28/4 2003.
- 8 Melvyn New, *Tristram Shandy: A Book for Free Spirits*, Twayne’s Masterwork Series NO. 132 (New York: Twayne, 1994), s. 9.
- 9 Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Landmarks of World Literature, red. J. P. Stern (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), s. 121–129.
- 10 *Ibid.*, s. 129. Min översättning.
- 11 Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980* (Oxford: Oxford University Press, 2003). Min översättning.
- 12 *Ibid.*, s. 5. Min översättning.
- 13 Se under *Pride and Prejudice* på <http://www.imdb.com> och <http://www.boxofficemojo.com>.
- 14 Se <http://www.bbc.co.uk/drama/bleakhouse>. Serien fick utomordentligt höga publik-siffror i Storbritannien med mellan 5 och 6 miljoner tittare i genomsnitt för de femton episoderna. Se [http://en.wikipedia.org/wiki/Bleak\\_House\\_\(TV\\_serial\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bleak_House_(TV_serial))
- 15 Det finns också exempel på inte helt framgångsrika kulturarvsfilmer under 2005. En sådan var Roman Polanskis filmatisering av Dickens’ *Oliver Twist*. Men denna rörde sig ändå i en annan division än *A Cock and Bull Story*. Filmen hade en ordentlig budget, 60

- miljoner dollar, men lyckades inte spela in mer än 42 miljoner dollar. Se under filmens titel på <http://www.boxofficemojo.com>. I detta fall svek både kritik och publik. Filmen fick emellertid ett sådant publikt genomslag att den efter DVD- premiären utan tvekan blev ekonomiskt framgångsrik ändå.
- 16 Neil Sinyard och Melanie Williams, "Living in a World that Did not Want Them": Michael Winterbottom and the Unpopular British Cinema", *Journal of Popular British Cinema*, 5, 2002, s. 114–122.
- 17 Se under filmtiteln på <http://imdb.com>. Min översättning.
- 18 Clemens Poellinger, "Komplex komediregissör – Hyperproduktive Michael Winterbottom har gjort en metafilm om en experimentroman", *Svenska Dagbladet*, 20/4 2006.
- 19 Jan Söderqvist, "En fulländad liten juvel", *Svenska Dagbladet*, 21/4 2006.
- 20 Sten Rånlund, "Udda, rolig, stjärnspäckad komedi", *Göteborgs-Posten*, 26/4 2006.
- 21 Michael Tapper, "Bästa filmerna 2006", *Sydsvenska Dagbladet*, 7/12 2006.
- 22 Nicholas Wennö, "Årets kamikazefilm", *Dagens Nyheter*, nätuppl. 10/1, 2007.
- 23 Jag ber här att få hänvisa till en artikel i ämnet som jag skrev för mer än 20 år sedan och där jag med utgångspunkt i ett enda exempel försöker visa att film kan göra allt som en roman kan ur strikt narratologisk synvinkel. I artikeln polemiserar jag mot en uppsats av den amerikanske narratologen Seymour Chatman med titeln "What novels can do that films can't (and vice versa)". Chatmans text publicerades som ett slags pendang till hans oundgängliga standardverk *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca och London: Cornell University Press, 1978). Se Erik Hedling, "Att stoppa taxameterens tickande: Några funderingar om berättandet i roman och film", *Filmhäftet* 54, september 1986, s. 57–62.
- 24 Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, s. 23 f.
- 25 Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema*, s. 31.
- 26 Peter Wollen, "The Last New Wave": Modernism in the British Films of the Thatcher Era", *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, red. Lester Friedman (London: UCL Press, 1993), s. 46. Min översättning.
- 27 Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, s. 48.
- 28 Ibid., s. 58.
- 29 Ibid., s. 63.
- 30 Ibid., s. 70.
- 31 Melvyn New, s. 3 f.
- 32 För en diskussion kring den ironiske berättaren i *Barry Lyndon*, se Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Narration in American Fiction Film* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988), s. 117–126.
- 33 Jämför exempelvis Michel Estève, *Robert Bresson: La passion du cinématographe* (Paris: Editions Albatros, 1983), s. 75–82.
- 34 Robert Bresson, *Anteckningar om filmkonsten*, svensk övers. Ingela Romare och Lena Westerberg (Lund: Ellerströms, 1998), s. 35.
- 35 Enligt uppgift på Internet var dessa "re-enactors" rekryterade från Sealed Knot Society, ett sällskap som turnerar i Storbritannien med rekonstruktion av slag från det engelska inbördeskriget. Se <http://www.imdb.com>.
- 36 *Cold Mountain*, särskilt stridsscenen, var kostsam och hade en budget om 83 miljoner dollar. Filmen spelade emellertid in mer än 173 miljoner dollar enbart på bioograferna. Se <http://www.imdb.com>.
- 37 Som jag inte ämnar gå vidare in på här. De flesta infallsvinklarna finns återgivna i Mats



- Jönsson, *Film och Historia: Historisk Hollywood-film 1960–2000*, diss. (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, 2004), Tommy Gustafsson, "Filmen som historisk källa – historiografi, pluralism och representativitet", *Historisk tidskrift*, 3, 2006, s. 471–490, eller Ulf Zander, *Clio på bio: Om amerikansk film, historia och identitet* (Lund: Historiska media, 2006).
- 38 Se <http://www.imdb.com>. En annan film som man skulle kunna aktualisera i sammanhanget är Roland Emmerichs *The Patriot* (2000), där Gibson återigen figurerar i stort anlagda stridsscener, nu från den amerikanska revolutionen (1775–1783). Filmen innehåller ett särdeles praktfullt fältslag modellerat på den amerikanska segern vid Cowpens 1781.
- 39 Ett exempel kan vara David Caruso, under tidigt 1990-tal stjärna i TV-serien *NYPD Blue*. Caruso lanserades som filmstjärna i William Friedkins vid tiden mycket påkostade thriller *Jade* (1995). Filmen blev en ekonomisk katastrof. Efter en del småroller på film har Caruso återgått till rollen som TV-stjärna i polisserien *CSI: Miami* (2002–2007).
- 40 En metafilm om krig som skulle kunna jämföras med *A Cock and Bull Story*, och som säkerligen utgjort en av dess filmiska inspirationskällor, är Peter Watkins' vid tiden ytterst uppmärksammade *Culloden* (1964), berättelsen om slaget vid *Culloden* (1746), där engelsmännen för sista gången besegrade de skotska klanerna och satte stopp för stuartska pretentioner på den brittiska kronan. Watkins iscensätter striden med järnhård realism, åstadkommen genom fyndig iscensättning, virtuos klippning och skicklig inramning med handhållen kamera, det vill säga utan de tusentals statister som blivit legio i liknande scener. För att åstadkomma något som liknar den bressonska blandningen av "sant och falskt" låter Watkins slaget bevakas av ett helt anakronistiskt, modernt TV-team som går omkring och intervjuar de stridande. Resultatet är konstnärligt direkt anslående. Se till exempel Erik Hedling, "Peter Watkins", *Directors in British and Irish Cinema: A Reference Companion*, red. Robert Murphy (London: BFI, 2006), s. 610 f.



*Mats Jönsson*

## ”En gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”

ORDEN I TITELN ovan skrev ursprungligen chefen för den svenska filmcensuren vid Statens Biografbyrå, Erik Skoglund.<sup>1</sup> I det följande kommer hans ord att fungera som utgångspunkt för en kort analys av *Hur vår historia räddas*, en film från 1945 för vilken både Skoglund och filmcensuren skulle komma att spela centrala roller. På ett manifest plan handlar detta verk om riksantikvarieämbetets kulturminnesvård. Ser man bakom den välpolerade ytan skönjer man emellertid en hel del latent ideologiska ambitioner hos denna förment oskyldiga film. Den säger framför allt något om Sveriges självbild vid tiden runt krigsslutet.

*Hur vår historia räddas* utgjorde inget retoriskt undantag i Sverige utan följde snarare gängse propagandapraxis. Via medierna försökte ledande instanser och institutioner återkommande samla medborgarna kring frågor som, å ena sidan, inte var för politiskt delikata men som, å andra sidan, ändå förhöll sig till det politiska läget utanför landets gränser. Den förra kategorin omhulldades särskilt eftersom rikets enighet aldrig fick äventyras – här framstod samlingsregeringens pragmatiska agerande i neutralitetens tecken som främsta ledstjärna. Den senare dominerades av förtäckta skräckbilder över vad som skulle kunna ske såvida balansen mellan de inhemska intressegrupperna stälptes eller lades i dager för omvärlden att se. Krigsårens svenska propaganda kan alltså till stor del beskrivas som en intrikat kombination av manifest morot och latent piska, en för Sveriges del synnerligen framgångsrik, om än moraliskt tveksam, mediestrategi vars effekter skulle komma att sträcka sig långt in och djupt ner i efterkrigsårens välfärdssamhälle.

Att krigsårens dubbla budskap företrädesvis manifesterades och legitimerades i massmedierna utgör ett av många skäl till att Sveriges lock och pock i det följande exemplifieras med hjälp av en dokumentär kortfilm om nationens



kulturminnesvård. Ett annat skäl är att svensk dokumentärfilm fortfarande utgör en i det närmaste utforskad del av vår moderna historia.<sup>2</sup> Ett tredje är att detta slags film nästan utan undantag visades på landets biografer och därför alltid var kontrollerad på förhand av filmcensorererna vid Statens Biografbyrå.<sup>3</sup> Med andra ord talar vi här om en landstäckande upplysningsverksamhet som var officiellt sanktionerad av staten.

Verk som *Hur vår historia räddas* benämns ofta förfilmer eftersom de visades före biografernas huvudfilm. Rent generellt kan de liknas vid ett slags pedagogiskt och patriotiskt färgade reklamfilmer som var förhandsbeställda av svenska företag, organisationer och institutioner. Budskapen lanserades som saklig information, lättsam underhållning eller som en kombination av dessa – så kallad *infotainment*. En annan gemensam nämnare hos krigsårens svenska förfilmer var ljudspårets dominans över bildspråket. De visuella presentationerna var ganska konventionella, med en tydlig förkärlek för idylliska naturbilder, snabbt redigerade stadsreportage och närbilder på någon känd individ eller plats. Utifrån denna korta beskrivning kan det säkerligen förefalla som om förfilmer likt *Hur vår historia räddas* aldrig förmedlade någon egentlig propaganda att tala om. Men går man lite närmare och studerar vad som låg bakom dessa till intet förpliktigande berättelser finner man, som sagt, retoriska grepp som tyder på att även de mest oskyldiga av krigsårens förfilmer både betraktades och användes som propagandaverktyg – inte minst av ansvariga upphovsmän. När det gäller *Hur vår historia räddas* framstår just upphovsmannaskapet som dess kanske mest intressanta och ideologiskt laddade aspekt.

### ”Under medverkan av ...”

Den cirka arton minuter långa *Hur vår historia räddas* premiärvisades på svenska biografer den 23 augusti 1945, det vill säga cirka tre och en halv månad efter krigsslutet. Filmen producerades av Kinocentralens Filmproduktion, varefter AB Wivefilm skötte den landsomfattande distributionen, som enligt censurkortet skedde i arton separata 35mm- eller 16mm-kopior. Båda dessa bolag var sedan länge välrenommerade och av den statliga censuren godkända aktörer på den svenska filmmarknaden, vilket indirekt säkerligen skänkte *Hur vår historia räddas* ytterligare trovärdighet och legitimitet i biopublikens ögon. Det mest intressanta med denna film är emellertid att den tillkom, som det heter i förtexterna, ”under medverkan av Statens Informationsstyrelse” (hädanefter SIS).

SIS var direkt underställd det svenska utrikesministeriet och påbörjade sin verksamhet den 26 januari 1940 efter ett beslut av Kungl. Maj:t. Under åter-

stoden av kriget fungerade SIS som den enskilt viktigaste kontrollinstansen av information i Sverige och hade i stort sett oinskränkt makt över medierna. På grund av sin nationella spridning och dagliga offentliga exponering utgjorde biograffilmen ett av SIS:s viktigaste och mest omfattande bevakningsområden, vilket exempelvis resulterade i att SIS kort efter bildandet inrättade ett särskilt Filmråd med bland andra dåvarande chefen för Statens Biografbyrå, Gunnar Bjurman, som konsulterande ledamot.<sup>4</sup>

Även om *Hur vår historia räddas* inte hade premiär förrän efter andra världskrigets slut genomfördes merparten av inspelningarna under hösten 1944. Trots att SIS upphörde med all verksamhet den 30 juni 1945 – det vill säga knappa två månader före filmens premiär – var Sveriges i särklass mäktigaste propagandainstans med all sannolikhet betydligt mer engagerad i denna films tillkomst än vad förtexternas ”under medverkan av” ville påskina. Tanken bakom denna formulering var att SIS inblandning inte skulle synas för mycket i det offentliga, samtidigt som filmen ändå behövde viss officiell uppbackning från myndighetshåll för att tas emot som en seriös produktion.

Bilder, dialog och musik var dock inte det enda som avgjorde filmens dubbla budskap. Det övergripande temat kring kulturminnesvården var exempelvis avgörande för dess nationella relevans, medan återkommande lokala nedslag erbjöd mer jordnära och familjära motiv som publiken kunde känna igen sig i från den egna hembygden. Men det var valet av ciceroner och platsen för deras framträdande som bidrog mest till trovärdigheten. Männens ifråga var inga mindre än den tidigare nämnde Erik Skoglund – vid tiden en av SF-journalens främsta reportrar – samt dåvarande riksantikvarien Sigurd Curman. Tillsammans beledsagade dessa välkända herrar filmens bilder med sina auktoritära stämmor.

Den förre ska inte misstas för sin i de breda folklagren betydligt mer välkände bror Gunnar Skoglund, vars hurtiga röst vi vanligtvis förknippar med SF-journalen. Sin försiktigare framtoning till trots framstår Erik Skoglund i flera avseenden som medialt intressantare än sin berömde bror, i synnerhet när det gäller den komplexa och mångbottnade funktionen som ciceron i *Hur vår historia räddas*. Det förefaller exempelvis föga troligt att Erik Skoglund av en slump figurerade i och skrev manus till en film som tillkom ”under medverkan av” propagandaapparatens vid SIS. Med tanke på sina nära förbindelser till den svenska filmcensurans aktörer – som slutligen resulterade i att han från mitten av 1950-talet fram till tidigt 1970-tal blev chef för Statens Biografbyrå – framstår Erik Skoglund som en synnerligen väl lämpad kandidat för detta åtagande.

Filmens andre ciceron, riksantikvarien Sigurd Curman, fungerade här främst som nationell garant för bibehållandet, vårdandet och spridningen av det svenska

kulturarvet. Curmans offentliga framträdanden bör dock även studeras bortom denna produktions snäva ramar, inte minst för att han – vilket också märks i *Hur vår historia räddas* – var en ovanligt medialt hemtam aktör inom tidens svenska ämbetsmannakår. Förutom den prestigefyllda rollen som nationens riksantikvarie 1923–1946 var Curman bland annat styrelseordförande för två av Sveriges viktigaste patriotiska offentliga arenor före, under och efter andra världskriget: Nordiska museet och Skansen. I dessa sammanhang tog Curman ofta självmant på sig rollen som opolitisk – för att inte säga apolitisk – beskyddare av nationens stolta kulturskatter.

Detta var dock en med verkligheten inte helt överensstämmande bild, i synnerhet inte under andra världskriget. Curman var till exempel även ledare för Nordens Frihet, en partipolitiskt oavhängig förening som i februari 1940 hade anordnat ett sjuhundrahövdad protestmöte i Stockholms konserthus där man gick till öppet angrepp mot samlingsregeringens Finlandspolitik. Den hårda regeringskritiken föranledde folkpartiledaren och kommunikationsministern, Gustaf Andersson i Rasjön, att beskriva stämningen i Stockholm som ”nästan kuslig” dagen efter mötet.<sup>5</sup> Med andra ord kunde Curman även vara aktivt drivande i realpolitiskt känsliga frågor som riskerade att stjälpa samförståndsandans nationella jämvikt. Hans kommentarer i *Hur vår historia räddas* är förvisso betydligt mer nedtonade och avvägda än 1940 års dramatiska utspel, men i vissa avseenden var de lika ideologiskt laddade. Följaktligen var det inte enbart ”under medverkan av” SIS som denna film tillkom. Två av tidens medialt kunnigaste aktörer medverkade till dess slutgiltiga form, innehåll och budskap. Man skulle kunna säga att dessa båda herrar utgjorde ett slags arketypiska föredömen för hur huvudrollsinnehavare i statligt sanktionerad svensk förfilm skulle se ut och agera under krigsåren: Flyhänta monologer och dialoger med patriotiska förtecken kombinerades med ingående kunskap om massmediernas funktion och begränsningar.

Det är först tre fjärdedelar in i *Hur vår historia räddas* som Skoglund och Curman möts framför filmkameran. Fram tills dess har den förre varit huvudguide på en resa genom den svenska kulturbygden under vilken mängder av nationellt välkända platser, byggnader och monument visats upp för biografpubliken. Efter en lång sekvens om en runsten i muren kring Simris kyrka i Skåne som ställts upp på en ny närbelägen plats och därmed räddats för framtiden återkommer Skoglund till filmens egentliga resmål och tema: Riksantikvarieämbetet i Stockholm samt, som det heter på ljudspåret, ”vördnaden för traditionen”.<sup>6</sup> Efter ytterligare bilder från restaureringen av ödekyrkorna i Ignaberga och Myresjö samt den romanska kyrkan i Balingsta möter biopubliken slutligen den ytterst ansvarige bakom all denna verksamhet, Sigurd Curman.

Mötet sker på Curmans kontor i Riksantikvarieämbetets lokaler i Stockholm. Vi ser honom sittande bakom ett gigantiskt, rokokoornerat skrivbord i en fåtölj som är något högre än den Skoglund är placerad i. Curmans gestalt är vänd mot kameran och Skoglund och inramas dessutom av ett stort medaljskåp som en gång tillhört drottning Lovisa Ulrika. All denna nationalhistoriskt laddade och respektingivande rekvisita tillhörde Vitterhetsakademien, för vilken Curman i egenskap av riksantikvarie var sekreterare. Precis som övrigt innehåll i denna film var det självfallet ingen slump att just dessa ting fick en sådan framträdande position i bild. Såväl Curman som Skoglund var efter tidigare erfarenheter med medierna och det offentliga livet väl förtrogna med hur viktiga de omkringliggande sammanhangen är när ett budskap ska lanseras. Och eftersom *Hur vår historia räddas* därtill genomfördes ”under medverkan av” SIS förefaller det närmast som självklart att även de bakom kameran och hela filmen kände till sceneriets centrala funktion i propagandasammanhang. Skoglund skulle ju till och med erkänna detta faktum långt senare när han slog fast att filmvisnings-situationen utgör ”en gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”.

Förutom det imponerande sceneriet på Curmans kontor bidrog självfallet även herrarnas formella dialog till filmens suggestiva kraft. Den vanligtvis tämligen hurtige SF-reportern Skoglund inledde denna gång konversationen med att lugnt och höviskt informera såväl biobesökare som Curman om att han ”vore tacksam om Herr Riksantikvarie kunde formulera vart kulturminnesvården strävar – vad som är dess innersta mål”. Tillsammans med Vitterhetsakademins rekvisita gör sättet på vilket denna fråga ställs det hart när omöjligt för biografpubliken att inte inse det allvarliga i det som nu ska avhandlas. Något hårdraget skulle man kanske kunna se Curmans svar på denna, som det verkar, mycket viktiga fråga som sekvensens symboliska morot. På samma sätt som man i så fall, och med än godare vilja, kan tolka scenens inramning och officiella tilltal som ett slags indirekt piska riktad mot gemene man i biofåtöljerna – anlitad för att få dem att sitta tysta och lyssna till vad rikets högste antikvarie har att säga om nationens värdefulla kulturminnen.

Direkt efter att frågan ställts zoomar kameran in Curman, samtidigt som en långsam åkning in mot honom inleds. Detta är ett vanligt stilgrepp inom film. Företrädesvis anlitas det för att stegra förväntningarna på vad som ska sägas, men även för att ge åskådaren en känsla av att komma närmare den som talar. Trots att Curman ömsom tittar in i kameran och ömsom läser innantill från ett manus på skrivbordet lyckas han i en enda lång oklippt tagning om 1 minut och 43 sekunder ge ett informativt, flyhänt och i delar närmast gripande svar på sitt ämbetes viktigaste uppgifter. Svaret innehöll emellertid även vissa indirekta

anspelningar på tidens turbulenta händelser inom och utanför Sveriges gränser. Exempelvis slår Curman fast att Sveriges kulturminnen utgör ”de oemotsägliga fastebreven på vår urgamla besittningsrätt till detta land”. Onekligen är detta en inte helt opolitiskt färgad formulering, som vid tiden dock låg väl i linje med statens ambition att stärka den svenska nationalandan och patriotismen.<sup>7</sup> Det vi här har att göra med är därför en både verserad och bildad ämbetsman som trots några ofrivilliga blickar in i kameran klarade den otympliga filmteknikens närvaro med glans samtidigt som han framförde de budskap de ansvariga upphovsmännen inom SIS eftersökte. Men vilka andra budskap lanserade denna film till landets biografbesökare? Och i vad mån går det att utläsa att SIS på ett eller annat sätt medverkade till presentationens form och innehåll? För att kunna svara på detta måste vi lämna Curmans kontor och studera några sekvenser från den svenska landsbygden.

Exteriörmotiven i *Hur vår historia räddas* domineras av natursköna bilder från ett flertal namngivna orter. Likt en mekanisk Nils Holgersson gör Kinocentralens flygande filmkamera nedslag i för nationen symboliska platser. Genomgående beledsagas de vackra vyerna av nationalromantisk musik och/eller informativa kommentarer. Att på detta vis ge en snabb och övergripande bild av Sveriges olika regioner var ett tämligen frekvent anlitat berättargrepp vid denna tid, och det går att finna i allt från reklamfilm om inhemska turistmål till partipolitiska valfilmer för riksdagspartierna. I alla dessa disparata produktioner framfördes den patriotiska propagandan med hjälp av välkända bilder på det svenskaste av alla svenska motiv – naturen.

I sina kommentarer till det nationalistiska panoramat betonade Skoglund, föga förvånande, den svenska kulturbygdens långa historia. Samtidigt som vart och ett av dessa avsnitt blir till indirekta reklamfilmer för den specifika orten knyter de tillsammans ihop det nationella arvets olika trådar med hjälp av Skoglunds kommentarer och den nationalromantiska musiken. Som så ofta annars fungerade alltså ljudspåret som filmens sammanhållande kitt. Parallellt med dessa budskap framhåller Skoglund också hur viktigt det är att 1945 års svenskar börjar inse behovet av att vårda sina unika artefakter till fromma för nationens kommande släkten.

Att Riksantikvarieämbetet i Sverige var ett nytt ämbetsverk år 1945 utgör säkert en del av förklaringen till dessa kommentarers frekventa närvaro. Förvisso hade det funnits en svensk riksantikvarie ända sedan 1600-talet, men själva myndigheten inrättades faktiskt inte förrän 1938, det vill säga kort före andra världskrigets utbrott.<sup>8</sup> När kriget började gå mot sitt slut hösten 1944 verkar det som om de ansvariga instanserna i Sverige ansåg det vara dags att förankra



Riksantikvarieämbetets viktiga funktion i de breda folklagren. Det var med andra ord inte så konstigt att Curman då och då också fungerade som ciceron i *Hur vår historia räddas*, lika lite som det förvånar att tonvikten i hans avsnitt lades på kulturminnesvårdens aktiviteter. För det var ju genom dessa som det, med Curmans ord, ”skapas möjlighet att följa vårt folks utveckling genom tiderna”. Att denna film likt allting annat som SIS medverkade i även användes för att följa – och kontrollera – det svenska folkets utveckling i samtiden var naturligtvis ingenting som man vare sig nämnde eller kommenterade.

### Den gynnsamma jordmånen

På basis av denna korta analys förefaller budskapet i *Hur vår historia räddas* ligga väl i linje med SIS övergripande informationsansvar i Sverige under kriget, vilket gick ut på att stärka och bevaka nationens ”kulturella beredskap”. Till syvende och sist är det ju om ”vårt folk” som *Hur vår historia räddas* handlar. Denna svenska filmpropaganda uppvisade med andra ord ett närmast uteslutande inåtriktat fokus. Men inte nog med det, SIS och denna films blickar riktade sig dessutom ”inåt” i rummet. Det som sades och uttrycktes i Sverige 1939–1945 var inte enbart ämnat för en inhemsk publik, det rörde sig därtill nästan uteslutande om inhemska förhållanden. Som David Lowenthal mycket riktigt har påpekat är ”historien” förvisso till för alla, medan ”kulturarvet” däremot endast är avsett för oss.<sup>9</sup> Vidare ska man komma ihåg att nationalistiska incitament i svensk propagandaproduktion växte sig allt starkare i takt med att de internationella hoten minskade i genomslag och frekvens. När de externa ”piskorna” på detta vis marginaliserades på svensk mark och svenska biografier, utökades den nationellt sanktionerade propagandan med patriotiska lockbeten i hopp om att stärka den kulturella och kulturhistoriska identiteten. Vad bättre tema för sådan påverkan än ett nationalromantiskt panorama över landets riksantikvariska skatter?

I allt väsentligt förefaller *Hur vår historia räddas* följaktligen ha fungerat som ett av många välslipade medieinstrument riktade mot den svenska nationens kulturella och andliga centrum. En förklaring till dess riktning och innehåll kan vara att SIS såg detta centrum som den vid tiden mest gynnsamma jordmånen. Det var där som de nationalpatriotiska uppmaningarna bäst kunde kultiveras och få fäste. Troligtvis ansågs grogrunden vara gynnsam av två sammanflätade orsaker. Dels för att det svenska folket hade vant sig vid att moraliskt och aktivitetsmässigt ledas åt ett visst håll i samtiden via myndigheternas regelbundna hänvisningar till det historiska arvet. Dels

för att filmediets suggestiva kraft så starkt förlitar sig på det emotionella genomslaget hos publiken.

Mycket riktigt fungerar landets neutrala förflutna som ett slags symbolisk garant för fortsatt fred och bibehållen alliansfrihet i *Hur vår historia räddas*. Det värnande om framtiden som dess samtidsuppmaning förmedlade vilade alltså till stor del på historisk grund. Budskapet var att såvida Sverige skulle klara sig i det kaos som fortfarande rådde utanför landets gränser, måste medborgarna bli bättre på att bevara och vårda sin anrika historia i närmiljön. För att gå framåt och nå utåt måste man blicka bakåt och inåt. Enligt en sådan tolkning kan *Hur vår historia räddas* beskrivas som ett slags retroaktivt baserad framtidsvision, vilket var en typ av propaganda som redan börjat spira i Sverige på 1930-talet då socialdemokratins folkhemsbygge lanserades på bred front. Direkt efter kriget började idén om folkhemmet förankras ytterligare, inte minst tack vare filmediets audiovisuella retorik. Med budskapet riktat in mot nationens kulturella, historiska, politiska och själsliga centrum följde *Hur vår historia räddas* denna praxis till punkt och pricka. Att bidra till förankringen av ett sådant projekt ”under medverkan av” krigsårens skickligaste och mäktigaste propagandainstans hjälpte säkerligen till att få ut budskapet. Och att det hela framfördes av en folkkär journalfilmsreporter väl förtrogen med tidens filmcensur samt en välkänd riksantikvarie med god medievana bidrog självfallet ytterligare till såväl trovärdighet som legitimitet.

Ur ett flertal aspekter framstår *Hur vår historia räddas* som ett av många prov på svenska myndigheters och myndighetspersoners osvikliga fingertoppskänsla – både bakom och i medierna. Trots filmens historiska emfas ska både Erik Skoglund och Sigurd Curman därför även ses som representanter för ett nytt slags Sverige; ett Sverige som förvisso hyllar och talar sig varmt för rikets fornstora dagar och ärorika förflutna, men som samtidigt månar om en alltmer moderniserad vård av nationens kulturarv med hjälp av sin tids mest avancerade massmedium. Dessa båda herrar fungerade helt enkelt som företrädare för en ny typ av svenska tjänstemän som med statens goda minne gärna och ofta använde moderna tekniska hjälpmedel i sina offentliga utspel. De visste hur den propagandistiska slipstenen skulle dras eftersom de tidigt insett att filmediet erbjöd en ”gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”. Det som *Hur vår historia räddas* påverkade suggestivt var de svenska medborgarnas syn på nationens hotade kulturarv i en tid då kriget precis hade slutat och en ny agenda skulle sättas för framtiden. Vad faller sig mer naturligt än att en reklamfilm om ökad *kulturell* beredskap fick ta över det retoriska rodret efter årtal av propaganda om ökad militär dito? Att det var en de mest anrika domänerna i

Sverige, nationens kulturminnen, som Skoglunds och Curmans gemensamma projekt handlade om kom därför som på beställning – vilket *de facto* var precis vad denna film gjorde.

## Noter

- 1 Erik Skoglund, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1971), s. 78.
- 2 Under senare år har delar av min forskning koncentrerats till detta slags film. Se exempelvis: Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder, Filmer från Västmanland*, Grängesberg och Stockholm: Svenska Filminstitutet 2006; Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *MEDIER & POLITIK, Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007; Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder, Svensk film utanför biografen*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2008; samt Mats Jönsson och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden*, Göteborg: Nordicom 2009.
- 3 I den digitala databasen Journal Digital hos Avdelningen för audiovisuella medier vid Kungl. biblioteket har *Hur vår historia räddas* nummer Kino 53A–B.
- 4 Arne Svensson, *Den politiska saxen: En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Sundt Offset, 1976), s. 81ff.
- 5 Alf W. Johansson, *Per Albin och kriget: Samlingsregeringen och utrikespolitiken under andra världskriget* (Stockholm: Tidens Förlag, 1988 [1984]), s. 124.
- 6 Detta är ett av inslagen som bekräftar att filmen spelades in 1944, eftersom runstenen i Simrishamn avskiljdes från muren under hösten detta år. För mer information se, Runo Löfvendahl, Helmer Gustavson och Bengt A. Lund, *Runstensvittring under de senaste 400 åren* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2001), s. 16. Uppgifterna är även tillgängliga på Internet: <http://209.85.129.132/search?q=cache:MLghfggwX8J:www.raa.se/publicerat/9172092165.pdf+runsten%2Bsimris+kyrka%2B1940&hl=sv&ct=clnk&cd=2&client=safari> (2009-03-10).
- 7 Anders Åman, *Sigurd Curman, Riksantikvarie – Ett porträtt* (Stockholm: Atlantis, 2008), s. 233f.
- 8 Ibid., s. 135.
- 9 David Lowenthal, ”’History’ and ’heritage’: Wiederstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitsbetrachtung”, Rosmarie Beier (red.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* (Frankfurt och New York: Campus, 2000), s. 73.

## Referenser

- Hedling, Erik och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder, Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2008).
- Johansson, Alf W., *Per Albin och kriget, Samlingsregeringen och utrikespolitiken under andra världskriget* (Stockholm: Tidens Förlag 1988 [1984]).
- Jönsson, Mats och Cecilia Mörner, *Självbilder, Filmer från Västmanland* (Grängesberg och Stockholm: Svenska Filminstitutet 2006).
- Jönsson, Mats och Pelle Snickars (red.), *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007).

- Jönsson, Mats och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg: Nordicom 2009).
- Lowenthal, David, ”History’ and ’heritage’: Wiederstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitsbetrachtung”, Rosmarie Beier (red.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* (Frankfurt och New York: Campus, 2000).
- Löfvendahl, Runo, Helmer Gustavson och Bengt A. Lund, *Runstensvittring under de senaste 400 åren* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2001).
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1971).
- Svensson, Arne, *Den politiska saxen, En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Sundt Offset, 1976).
- Åman, Anders, *Sigurd Curman, Riksantikvarie – Ett porträtt* (Stockholm: Atlantis, 2008).

Bengt Knutsson

## Översättare lever farligt

Om en arabisk roman på svenska, om kritikerottagande  
och översättandets inneboende problematik

### Översättarna som nationens hjältar

EN SVINDLANDE TANKE! Översättare lever traditionellt ett liv i avskildhet, långt från massmedias strålkastarljus. Att deras kompetens och insats, själva översättarprodukten, skulle vara av särskild betydelse för samhällets välbefinnande och kanske rentav fröet till nyorientering och utveckling – ja, den uppfattningen närs nog inte av många. I en rankinglista över nationens nyckelfunktionärer skulle med andra ord översättarna knappast komma högt. Och likväl visar historien att människans civilisatoriska framsteg mer ofta än sällan grundar sig på just *översättningslitteraturen*, den må sedan vara av naturvetenskaplig eller humanistiskt slag. Och på samma sätt som det bakom originaltexten finns en person, författaren, finns det bakom översättningen en individ, nämligen uttolkaren, den interlingvistiska och interkulturella brobyggaren. Dags därför, om inte förr så nu, att apostrofera översättaren, att uppgradera hans eller hennes roll i samhällsbygget. Ty översättaren är kulturkommunikatören *par excellence*.

De här tankarna kommer för mig, när jag sitter med Gail Ramsays översättning av den libanesiska författarinnan Hoda Barakats skönlitterära bok *Haarith al-miyaah*. Publicerad i Beirut, första gången i augusti 1998, har den på svenska fått titeln *Vattenplöjaren*. Den är utgiven 2008 på Leopard förlag, ett ungt företag med öga för skönlitteratur från tredje världen.

Med mitt specifika perspektiv att se översättaren som portalfiguren vid introduktionen av utländsk litteratur slås jag av två ting. För det första: Gail Ramsays översättarinsats. Det är något av en bedrift att från ett arabiskt original, komplicerat till både form och innehåll, skapa en svensk text som är både begriplig och läsbar. Att *Haarith al-miyaah* tidigare finns i fransk och engelsk översättning,

*Le Laboureur des Eaux* respektive *The Tiller of the Waters* (och att därmed Gail Ramsay haft möjlighet att jämföra med dessa), förtar inte hennes prestation. För det andra: Hoda Barakats originalitet. *Haarith al-miyaah, Vattenplöjaren*, avslöjar ett universum så särpräglat, en personlig referensram så artskild från den gängse arabiska, att hennes författarskap obönhörligen sticker ut.

*Vattenplöjaren* har inte minst därför – det dunklas, det svärfångades lockelse! – förutsättningarna att bli en ”kultroman”. Ja, vem vet, kanske ser vi i den svenskpråkiga presentationen av Hoda Barakats *Haarith al-miyaah* grogrunden för ett framtida Nobelpris i litteratur?

Därmed borde allt vara frid och fröjd, och ytterligare orerande om *Vattenplöjaren* onödigt. Dock icke så, ty introduktionen av boken kan knappast sägas ha varit lyckosam. I en anmälan av Åsa Beckman i *Dagens Nyheter* den 23 september 2008 ifrågasätter hon hela översättningen. En kalldusch för översättare och bokförlag, ja något av en *cause célèbre*.

Med överskriften ”Ny roman för Barakat – och ändå inte” säger hon följande (jag citerar hela recensionen, faktiskt inte bara för Beckmans negativa ord utan också för hennes korta men rätt träffande romansammanfattning):

I dag är det recensionsdag för den libanesiska författaren Hoda Barakats roman ”Vattenplöjaren” och hon kommer också till bokmässan i Göteborg på fredag. För hennes sinnesfrids skull hoppas jag innerligt att hon inte kan läsa svenska. ”Vattenplöjaren” handlar om en man som lever i Beirut's spöklika ruiner under inbördeskriget. Han har skapat sig ett hem i faderns gamla tygaffär och framlever dagarna bland tygrullarna i en drömsk blandning av familjeminnen, faderns förmaningar och hågkomsten av den kurdiska flickan Shamsa.

Det är möjligt att ”Vattenplöjaren” på originalspråk är en suggestiv historia som väver ihop berättelser om tyger och kärlek, men man förstår inte det utifrån den svenska utgåvan. Gail Ramsays översättning skäms inte av jättestora misstag, men låter lite fel hela tiden. Det borde förlaget Leopard ha uppmärksammat. Det är ett dåligt tecken när man som läsare alltmer förlorar intresset för huvudpersonen och i stället försöker lista ut vad Barakat kan ha skrivit i originalet. (Kursiveringar mina, B.K.)

Tillräckligt för den starkaste att kasta in handduken.

Till all lycka – men knappast förvånande för den som läst den svenska texten och trollbundits – har Åsa Beckmans anatema över Gail Ramsays översättning kontrasterats av andra, förbehållslöst positiva omdömen.

I en recension i *Aftonbladet* den 25 september 2008 betitlad ”De bänder upp

tiden” (”om människors erfarenhet av krig och våld”) diskuterar Hanna Larsson Hoda Barakats *Vattenplöjaren* tillsammans med Elias Khourys roman *Som om hon sover* (*Ka'annahaa naa'ima*) i översättning av Kerstin Eksell. Hanna Larssons slutord lyder: ”Berättelsernas obändiga form bärs hela tiden fram av språkets skärpa, båda romanerna är *skickligt översatta till varmt skimrande svensk prosa. Vakret, vackert och omsorgsfullt*, som en sammanhållande texthud.” (Kursivering min, B.K.)

I *BTJ*-häftet nr 21, 2008, sammanfattar Albin Eklund Djurberg sin presentation med orden: ”Barakat använder ett särskilt njutbart språk, och *översättningen är välgjord*.” (Kursivering min, B.K.)

Gail Ramsays namn är visserligen inte explicit omnämnt i Erika Josefssons anmälan ”Bland Beiruts ruiner”, *TT/Spektra* (ja översättarinsatsen tycks nu en gång för alla tas som en självklarhet!). Likväl kan man med hjälp av *argumentum ex silentio*, ”bevis från tystnaden”, det vill säga i det faktum att Erika Josefsson inte anmärker på den svenska språkdräkten, dra slutsatsen att denna åtminstone är fullt acceptabel. Ordningen är därmed någorlunda återställd. Gail Ramsay och Leopard förlag kan andas ut.

Men hur svidande orättvis Åsa Beckmans recension än må ha uppfattats av de inblandade, menar jag ändå att vi kan vara lite tacksamma mot henne. Hon aktualiserar nämligen tre frågor, samtliga relevanta vid varje översättningsarbete. De heter *kompetensfrågan*, *översättandets inneboende problematik* samt *arbetsmetoden*.

Låt oss börja med *kompetensfrågan*. Är Gail Ramsay att lita på som översättare? Ty även om Åsa Beckman, sant nog, skjuter in sig på den svenska språkformen (översättningen ”låter lite fel hela tiden”), kastar hon *eo ipso*, ja ofrånkomligen, tvivel rörande Gail Ramsays arabistiska kunnande. Frågan Beckman ställer sig är ju nämligen ”vad Barakat kan ha skrivit i originalet”. Uttytt: har Gail Ramsay förstått den arabiska texten och äger hon stilkänsla nog för att överflytta arabisk form och innehåll till idiomatisk och njutbar svenska?

På den första frågan kan jag svara ett tveklöst ja. Gail Ramsay, docent och universitetslektor i Uppsala, är en av Sveriges, ja Skandinaviens, främsta kännare av modern arabisk litteratur. Hon är med andra ord akademiskt skolad och har redan en respektingivande vetenskaplig produktion bakom sig. Genom flitigt resande i arabvärlden, enkannerligen på Arabiska halvön, har hon skapat ett tätt nätverk med områdets författare och litterära kretsar. Detta hade knappast varit möjligt utan muntlig språkskicklighet; Gail Ramsay talar arabiska som få andra svenska arabister. Detta hade jag tillfälle att konstatera, när vi båda i april 2006 var inbjudna att övervara invigningen av Al-Babtain Central Library for Arabic



Poetry i Kuwait (*Maktabat al-Baab Tayn al-markaziyya li-sh-shiCr al-Carabii*). I samband därmed gjorde TV-stationen *Qanaat al-bawaadii*, "Beduinkanalen", en arabiskspråkig intervju med oss. Jag gladdes över Gail Ramsays kommunikationsförmåga samtidigt som jag imponerades av hennes lätthet att ta till sig okänd arabisk poesi. (Samtal om arabisk poesi har en tendens att komma upp vid snart sagt varje möte med araberna.)

Den andra frågan, den som gäller Gail Ramsays stilkänsla för svenska språket, eller rättare *graden* av denna, är naturligtvis svårare att besvara. Uppfattningen om vad som är god svenska skiljer sig från person till person. Det som låter bra för en låter mindre bra för en annan. Bedömningar av detta slag måste ofrånkomligen bli subjektiva. Så mycket kan jag i alla fall säga att genomläsning av *Vattenplöjaren* inte nämnvärt stört min egen språkkänsla.

Annorlunda förhåller det sig med Åsa Beckman. Hon är öppet kritisk mot Gail Ramsays svenska text som enligt henne "låter lite fel hela tiden". Eftersom Åsa Beckman har personlig erfarenhet av översättningsarbete, kan vi inte negligera hennes uttalande. Jag tror mig dock kunna ge en förklaring till hennes negativa ståndpunkt. Ytterst sett handlar det om kollisionen mellan två sätt att betrakta översättningsarbete. Renodlat: hur ser en lyckad översättningstext ut?

Därmed är vi inne på *översättandets inneboende problematik* och den enskilde översättarens val av *arbetsmetod*. Det första att beakta är att översättningsarbete inte är vilket hantverk som helst. Det har inga absoluta förtecken, lyder under inga fastställda lagar. Tvärtom kännetecknas översättande av relativitet och subjektivitet. Om vi som ett tankeexperiment låter Åsa Beckman och Gail Ramsay översätta en och samma litterära text från engelska, kommer processen, med intill hundra procents sannolikhet, att leda till två mer eller mindre avvikande svenska versioner. Att två eller flera översättare skulle återge samma förlaga på identiskt vis tillhör myterna.

Den främsta av dessa myter har kopplats till vår äldsta grekiska översättning av Gamla Testamentet, nämligen Septuaginta, det grekiska ordet för sjuttio. Tillkommen i Alexandria någon gång på 300- eller 200-talet f. Kr. säger legenden om den att sjuttio två judiska lärde, sex från varje israelitisk stam, stängdes in för att översätta judarnas bibel, vårt Gamla Testamente, från hebreiska till grekiska. När de släpptes ut och man jämförde deras översättningar, visade det sig att texterna överensstämde till punkt och pricka. Detta togs som intäkt på att företaget var gudomligt inspirerat. Modern bibelforskning har slagit hål på myten. Texterna i Septuaginta kännetecknas inte av enhetlighet. Man kan visserligen som en ren tankelek föreställa sig att sjuttio två översättare lämnat över en och samma identiska text till sina uppdragsgivare. Men i så fall borde *sättet*

att översätta, det vill säga själva översättningstekniken, språkbruk, stil och karaktär, överensstämna *mellan* de olika bibelböckerna. Så är icke fallet. Tvärtom ser man att *skilda* översättare har varit i farten, språkbruk och översättningsteknik växlar från bibelbok till bibelbok. Som bibelforskare lär man sig snabbt känna igen olika översättarmanér.

Jag har ett mera jordnära exempel som visar hur olika man kan se på en och samma översättningsförlaga. När jag 1976 i Stockholm tjänstgjorde som professor i arabiska, särskilt modern, fann jag att studenterna inte hade något forum för att möta araber och träna sin arabiska, men gärna önskade sig ett sådant. (Ty språk är till syvende och sist, till hela sin idé, ett muntligt kommunikationsmedel.) Följaktligen grundades föreningen Svensk-arabiska sällskapet i Stockholm. Svenskspråkiga stadgar antogs och skulle följas av en arabiskspråkig version. Detta arbete kunde dock, trots långa och intensiva manglingar, aldrig slutföras. Skälet var enkelt men nedstämmande. De inblandade araberna – och *nota bene* dessa saknade varken allmänbildning, utbildning i arabiska eller kunskaper i svenska – hade för det mesta vitt skilda uppfattningar om hur ett visst ord eller uttryck på svenska, en viss sats, skulle återges på god arabiska.

Men för att ställa saken på sin spets. Olika översättningar av en och samma text behöver inte bero på att två eller flera personer varit inblandade. Det räcker med en enda. Ty säg den översättare som i sin kamp med svåra textställen inte kommit fram till mer än ett översättningsförslag. När jag själv arbetat med översättning av arabiska visdomsord till svenska har antalet tolkningsförslag till ett enskilt textställe kunnat växla mellan två och tjugo! Dock har jag aldrig varit under två.

Med erfarenheter som dessa finns det många som misströstar och går så långt som att hävda att översättning redan som idé är en omöjlighet. Ty det finns inte två språk som är så lika varandra att man så att säga automatiskt kan överflytta en textform till en annan. Varje språk är en egen, sluten kommunikationsform, lyder under sina egna grammatiska och semantiska lagar. Det är till exempel därför som muslimer pekar på Koranens arabiska som oöversättbar. Men inte bara heliga texter utan även sekulär poesi anses omöjlig att överföra från ett språk till ett annat. Denna uppfattning kom till starkt uttryck vid ett tillfälle i november 1988 då jag i författarföreningen i Damaskus läste svensk poesi i arabisk tappning.

Ett konkret uttryck för Damaskuspoeternas syn på originaldiktens exklusivitet och oöversättbarhet var att de inte nöjde sig med den arabiska versionen. Ivriga att förstå mer, tränga djupare, bad de om att också få höra dikten på svenska, detta för att med intuitionens hjälp ”lyssna in” karaktär och stämning i originalversionen.

I praktiken är en defaitism av detta slag en återvändsgränd. Detta insåg naturligtvis också Damaskusauditoriet. I medvetenhet om översättningens problematik och begränsningar måste därför, så hette det, litterärt översättningsarbete fortgå med all kraft och på alla sätt uppmuntras. Ty genom översättningar förmedlas mänsklig erfarenhet över tid och rum; föreställningar och idéer får vingar. Översättningar är kort sagt A och O för den *interkulturella dialogen*.

Men hur går man då till väga, när man står inför uppgiften att överflytta text från ett språk till ett annat? Traditionellt skiljer man mellan två förhållningssätt, två ytterligheter skall sägas, nämligen *ordagranna* och *fria* översättningar. I den första, den *ordagranna* eller *texttrogna* översättningen, lägger man sig så nära originalet som möjligt, vilket kan medföra – och också i praktiken medför – större eller mindre våld på målspråket (själva översättningen). Men det finns fördelar. Den texttrogna översättningen ger just genom sin närhet till originalet, genom sina översättningslån och andra direkt övertagna element, intressant information om originalspråk och samhälle. Lokalfärg och exotism, icke sällan poesi, främjas av den ordagranna översättningen. Läsarens fantasi sätts i rörelse. I den andra, den *fria* översättningen, däremot, är man mera inriktad på att målspråket skall vara idiomatiskt och ledigt. En text översatt till svenska får med andra ord inte upplevas som konstig eller stelbent. Originalen skall fullt ut *integreras* i målspråket. Åsa Beckman är en uttalad förespråkare för detta synsätt.

Problematiken är ingalunda ny. I mitt eget doktorsarbete, bibeltexter översatta från syriska till arabiska, hade jag tillfälle att studera båda förhållningssätten. Två av översättningarna höll sig nära den syriska texten, vilket, trots strukturella likheter mellan de semitiska språken syriska och arabiska, ledde till bitvis ansträngd, icke naturlig, arabisk språkform. Den tredje av mina översättningar (och vi talar hela tiden om en och samma syriska förlaga för samtliga tre versioner) var däremot ”äktarabisk” på så vis att översättaren först och främst hade läsarens bästa för ögonen. Satsen skulle vara smidig, ord och uttryck, betydelser och konstruktioner idiomatiska, allt skulle ”kännas” arabiskt.

Det är tveklöst denna filosofi som är vägledande för översättningsprojekt av idag – här talar Åsa Beckman för ett flertal. Som svensk läsare av utländsk poesi eller prosa skall man inte behöva uppleva att texten till form och grammatik, stil och uttryckssätt, väsentligen skiljer sig från en text som ursprungligen avfattats på svenska. En vanlig metod för att uppnå denna språkliga ledighet är samarbete mellan en språkexpert och en författare med svenska som publiceringsspråk. Den förre eller förra levererar en ordagrann översättning, yxar till en grovöversättning, medan den senare filar bort språkliga ojämnheter och putsar till texten till god och njutbar svenska. Ett fint resultat av ett sådant samarbete är till

exempel arabisten Bo Holmbergs och poeten Cecilia Perssons 2008 utkomna tolkning av Nizar Qabbanis poesi, *Från nostalgisk kärlekspoet till diktare med orden som vapen*, på Tranans förlag.

Men om alltför många skall ”tycka till” om en översättningstext, riskerar denna att bli urvattnad, så fjärrad från originalet att resultatet varken blir hackat eller malet. Med risk för att bli kallad dissident och illojal måste jag som min personliga åsikt hävda att *Bibel 2000* lider av detta syndrom. (Och när jag talar om *Bibel 2000* är det för min del fråga om Gamla Testamentet och återgivningen av den hebreiska texten till svenska. Det är med andra ord som semitist jag ”tycker till”.) Målsättningen har varit ”nutida svenskt språk”, gott så, och man har arbetat i så kallade översättarpar, en hebraist och en specialist på svenska. Men inte nog med detta. Texterna har dessutom passerat en rad andra referensgrupper, ”från kyrkor och samfund, från författare och översättare, från forskarsamhället och kulturlivet, från språkvården, mediavärlden och skolan och från vanliga bibelläsare, unga och gamla”, vilket framgår av förordet. Med så många heterogena instanser inblandade, när så många intressenter skall tillfredsställas, behöver man inte vara hebraist för att redan inledningsvis börja tvivla på översättningens autenticitet. Arbetet med att översätta Gamla Testamentet till nutida svenska har letts av en Sveriges skickligaste exegeter och språkmän. Jag skulle inte ha velat vara i hans kläder, ty han måste rimligen många gånger ha fått tänja på sitt hebraistiska samvete.

För samtidigt med den säkert lofvärda målsättningen att den svenska versionen av Gamla Testamentet skall vara ”nutida” bör man inse att den hebreiska grundtexten kanske aldrig någonsin har uppfattats som ”nutida” av hebreiska läsare.

Resultatet har hur som helst – och som väntat – blivit en jämn och strömlinjeformad textmassa, enkel och lättförståelig, välkommen av de flesta men till förargelse för dem som gillar kärvheten, bilderna och poesin i 1917 års bibelöversättning. Ty man bör minnas att vad saken ytterst sett gäller är texter, som inte bara är sakrosankta för många utan som också med traditionens styrka förbundits med en ålderdomlig och högtidlig stil.

Det skulle föra för långt att i detta sammanhang gå in på allt som skiljer *Bibel 2000* från 1917 års översättning. En spektakulär skillnad är emellertid att man medvetet gjort sig av med så kallade hebraismer, det vill säga företeelser typiska för hebreiskt uttryckssätt. Därmed har man slagit undan benen för mærgfyllda uttryck och vändningar, som alltsedan Gustav Vasas Bibel blivit en del av det svenska litteraturarvet. Det mest kända exemplet är väl ”döden dö”. (Det möter första gången i 1 Mosebok 2.17, där 1917 års Bibel återger den hebreiska textens *moot tamuut* ordagrant, ”skall du döden dö” men *Bibel 2000*, åter, nöjer sig med

ett förenklat ”skall du dö”). Genom att jämföra samma textställen i *Bibel 2000* och 1917 års översättning kan för övrigt vem som helst se att det metaforiska språket i 1917 har urholkats i *Bibel 2000*.

Detta förfaringssätt skulle *inte* ha tilltalat Damaskuspoeterna som generellt ställde sig skeptiska till översättandets möjligheter. Tvärtom pekade dessa på *metaforerna som något omistligt i översättningen*. Metaforerna skiljer sig från språk till språk och måste just därför, detta underströks med bestämdhet, behållas i översättningen, oberoende av typ. Metaforerna har mycket att berätta om ett lands kulturella referensram, människors levnadsvillkor, seder och bruk, tänkesätt och värderingar. Det är till exempel ganska uppenbart att en viktig pusselbit skulle gå förlorad om man återger det arabiska ordspråket ”Släktingar är skorpioner” med ”Slakten är värst”. Eller det kärnfulla beduinska uttrycket ”Jag har ingen kamelhona i saken och ingen kamel” med ett utslätat ”Jag har inte med saken att göra.” Slutsatsen är alltså denna – ett viktigt *observandum*: det är inget axiom att den fria översättningen alltid är en vinnare och i alla sammanhang att föredra.

Har nu den ovanstående diskussionen (om bibelöversättningar i allmänhet och *Bibel 2000* och 1917 i synnerhet) någon relevans för Hoda Barakats *Haarith al-miyaah*, *Vattenplöjaren*, och Åsa Beckmans kritik av den svenska versionen?

Ja, i allra högsta grad. Den aktualiserar nämligen *arbetsmetoden*, förhållningssättet till texten. Uppfattningen att en översättning till svenska skall vara ledig och idiomatisk förenar Åsa Beckman med ideologerna bak *Bibel 2000*. Här är det fråga om den *fria* översättningsmetoden. Gail Ramsay då och hennes översättning av *Haarith al-miyaah*? På en direkt förfrågan erfar jag att Leopard förlag redan från början uttalade sig för en översättning som låg *nära* det arabiska originalet. Här har vi med andra ord att göra med den *texttrogna* översättningsmetoden – att likna vid styrmekanismerna för 1917 års bibelöversättning (för att nu fullfölja parallellismen).

Det framgår också – följdriktigt, frestas man säga – att relativt få personer varit inblandade i översättningsprocessen. Gail Ramsay har till sin hjälp haft en förlagsredaktör som gett synpunkter på texten samt en korrekturläsare. Dunkla ställen i arabiskan har hon diskuterat med Hoda Barakat själv. En kurdiskexpert har gett synpunkter på de kurdiska uttrycken. På min fråga om fördelningsansvaret svarar Gail Ramsay ”att helheten nog mest är min men många detaljförbättringar och rättningar har gjorts av red[aktören]”.

Jämförelse mellan den arabiska och den svenska texten bekräftar informationen. Översättningen ansluter sig väl till originalet. Ordföljdmässigt är detta paradoxalt nog möjligt eftersom arabiskan och svenskan (trots sina fundamentala

olikheter, ett semitiskt språk kontra ett indoeuropeiskt) konstruerar satsen på samma vis. (Annorlunda är det med turkiskan!) Närheten till originaltexten ger, som jag tidigare deklarerat, fördelar i fråga om äkthetskänsla men innebär också risken för kollision med målspråkets uttryckssätt. Åsa Beckman har i e-postbrev till Gail Ramsay aktualiserat några sådana ställen. Jag har på egen begäran bett att få ta del av exemplen och tar mig friheten att här kommentera fyra av dem. Två av exemplen gäller bildspråket.

*Första bildspråksexemplet. Översättningen, sid. 64* (jag kursiverar den svenska ordalydelsen): *Jag spottade i händerna för att få klarhet om vindriktningen ...* Åsa Beckman: ”spottar man i händerna för att känna hur vinden blåser? ... vi skulle väl snarare stoppa fingret i munnen och sedan hålla upp det i luften.” Min kommentar: Åsa Beckmans fråga är inte omotiverad. Uttrycket ”att spotta i händerna” används i svenskan i sammanhang som att ”spotta i nävarna/ händerna och ta nya tag” (i betydelsen samla nya krafter). Likväl. I den arabiska utgåvan (sid. 54) står odiskutabelt *Jag spottade (baSaqtu) i händerna för att få klarhet om vindriktningen ...* (Att Gail Ramsay återger arabiskans ”mina handflator” med ”händerna” och arabiskans ”för att se” med ”för att få klarhet om” är kontextuellt betingat.)

*Andra bildspråksexemplet. Översättningen, sid. 66: Jag var genomvåt ända in i mårgen ...* Åsa Beckman: ”man säger att man fryser ända in i mårgen, men inte ’genomvåt ända in i mårgen’”. Min kommentar: Åsa Beckmans reaktion är förståelig. Arabiskans uttryckssätt kolliderar med det svenska. Men Gail Ramsay är (man frestas säga, med hela kraften av den valda översättningsfilosofin) texttrogen: *Jag var genomvåt (kuntu mabluulan) ända in i mårgen ...* Ja, så står det explicit (sid. 55) i den arabiska grundtexten. (Gail Ramsays ”genomvåt” för arabiskans ”våt” och ”mårgen” för arabiskans ”benmårgen” är i detta sammanhang adiafora.) Ett sätt att kombinera det arabiska uttryckssättet med ett svenskt (och att samtidigt vara fullt texttrogen) hade kunnat vara något i stil med ”Jag var våt ända in på bara benen ...”

Att utifrån den svenska översättningen dra slutsatser om (eller fatta misstankar beträffande) det arabiska originalet kan leda Åsa Beckman rätt men också fel.

*Exempel där intuitionen leder Åsa Beckman rätt. Översättningen, sid. 84: Måniskobenet var ett skriande bevis på ...* Åsa Beckman: ”’behov’ kan ju vara skriande, men knappast bevis”. Hon föreslår i stället ”ett tydligt bevis på ...” Min kommentar: Här får man nog ge Åsa Beckman rätt: attributet ”tydligt” är bättre än attributet ”skriande” (så mycket mer som det arabiska ordet *saaTiC*, sid. 69, betyder just ”klar” men knappast ”skriande”, ett kontextuellt val av GR).

*Exempel där intuitionen leder Åsa Beckman fel. Översättningen, sid. 72: Min mor vaknade upp i sin säng och fann mig uppe och påklädd redan i gryningen. Åsa Beckman: "Om hon vaknar kan hon ju knappast finna honom påklädd 'redan i gryningen'. Måste det inte där vara 'Redan i gryningen vaknade min mor i sin säng och fann mig uppe och påklädd?'" Min kommentar: Nej, den ordagranna översättningen av arabiskan (sid. 60) är som följer: "Min mor vaknade i sin säng för att finna mig färdig alltsedan gryningen." Det är alltså inte fråga om att modern vaknade i gryningen utan att berättaren, jaget, var uppe och påklädd alltsedan gryningen. Om Gail Ramsay i stället för ordet "redan" hade valt det ordagranna "alltsedan" (mundhu), hade missförståndet knappast ägt rum. Däremot skall observeras att Gail Ramsays konstellation "uppe och påklädd" är en fyndig återgivning av arabiskans jaahiz(an), "färdig".*

Åsa Beckman pekar i övrigt på flera ställen, där hon finner Gail Ramsays översättning alltför textnära – och därmed inte så smidigt svensk som man kunde önska sig. Inget ont att säga om detta. Det är återigen fråga om krocken mellan två skilda förhållningssätt till översättandets konst.

*Summa summarum.* Vilken principiell översättningsmetod man än väljer, den ordagranna eller den fria, gäller att översättningstexten skall vara begriplig och, naturligtvis, helst inte störa läsarnas språksinne. Jag tycker (till skillnad mot en skeptisk Åsa Beckman men i samklang med andra recensenter) att Gail Ramsay har gjort en hedervärd översättarinsats. Min egen uppfattning grundas på kol-lationering av ett icke ringa antal sidor, där den arabiska texten (ord för ord, konstruktion för konstruktion, sats för sats) jämförts med den svenska. Min slutsats blir alltså att Gail Ramsay har gått i land med uppgiften att å ena sidan ligga nära det arabiska originalet och å andra sidan överföra det till försvarligt god svenska. Att sedan en och annan detalj i ett krävande översättningsarbete kan bli mindre bra (eller rentav någon gång fel) ligger i sakens natur. Det är helt i samklang med det arabiska ordspråket "Varje rashäst kan snubbla och varje vetenskapsman fela."

Åsa Beckmans grundläggande fråga "vad Barakat kan ha skrivit i originalet" får därmed också ett svar. Översättningen speglar – på gott och ont – arabiskan med en texttrohet som (åtminstone punktvis) närmar sig relationen 1:1. Men då Gail Ramsay, trots denna sin följsamhet, lyckats åstadkomma en svensk version som av Hanna Larsson fått omdömet "varmt skimrande svensk prosa" finns ingen anledning för vare sig henne eller förlaget att hänga läpp.

När detta är sagt vill jag emellertid ge en eloge åt Åsa Beckman för hennes nitälskan för det svenska språket. Hon är språkligt lyhörd och ute i ett gott syfte.



Och hon och Gail Ramsay kan ta varandra i hand i egenskap av översättare av främmande litteratur.

Översättarna som nationens hjältar!

\*

Men stopp ett slag! Har inte artikelförfattaren glömt en sak? Vart tog själva romanen vägen? Skulle inte den också diskuteras, Hoda Barakat och *Vattenplöjaren* och allt vad den kan ha att erbjuda? Mitt svar: Det bästa lämnar jag åt läsaren. Ty för den öppet sökande väntar ett intellektuellt äventyr. Hoda Barakat tar själv hand om ciceronskapet. Redan hennes namn borgar för kvalitet. Hoda betyder ”vägledning” och Barakat (det sista *a*:et långt) betyder ”välsignelser”.

Vi gör kyrkofadern Augustinus ord till vårt:

*Tolle lege!*

Erland Lagerroth

## Nya tankar om natur och kultur

Två naturvetare med sinne för humaniora

I

### Natur och kultur mer samhöriga än vi tror

TITELN PÅ BRIAN GOODWINS bok från 2007, *Nature's Due. Healing Our Fragmented Culture*, är inte helt lätt att översätta. "Nu är det naturens tur!" (*Nature is due*) är ett förslag, men baksidestexten "We must be willing to pay nature its due" tyder på att översättningen snarare skall vara: "Skulden till naturen" (*Nature's due*), nämligen vår skuld. Titeln är i själva verket en vits: författaren har för mig bekräftat att båda läsarerna är avsedda. Boken handlar just om oss och naturen; den är ett försök att hela vår kultur genom att visa på att skillnaden mellan naturen och oss, mellan natur och kultur, inte är så stor som vi har inbillat oss. Goodwins text är mångenstädes så tät och vältalig, att den kräver att bli direkt citerad.

Brian Goodwin har gjort en lite ovanlig karriär. Han är född 1931 i Montreal i Kanada och studerade biologi där men har sedan läst matematik i Oxford och disputerat i Edinburgh för den kände embryologen och vetenskapsfilosofen C.H. Waddington. Han har varit professor vid The Open University i England och har tillhört The Science Board vid Santa Fe-institutet i New Mexico, en högberg för komplexitetsforskning. Fastän pensionerad förestår han nu en ettårskurs i holistisk vetenskap för Master of Science vid Schumacher College i Devon i England, ett lärosäte som specialiserat sig på detta slags vetenskap. En känd tidigare bok av honom är *How the Leopard Changed Its Spots* (1994).

### *Modernitetens vetenskap*

Om man vill tänka nytt, måste man vara klar över de gamla tankarna. Som andra före honom framhåller Goodwin trettioåriga kriget som en vändpunkt genom att det undergrävde den gamla tron på kyrkan och monarkin och de klassiska auktoriteterna. Ett ”fönster öppnades plötsligt mot en ny metod att utforska världen”, ”modernitetens” naturvetenskap, begynnande med Galilei, Descartes och Newton. En parallell till detta ser Goodwin i dagens situation: vi har nått gränserna för modernitetens sätt att relatera oss till världen och har hamnat i en ny period av mörker och svårigheter – nu dessutom med alla ekologiska och klimatologiska problem och utrotandet av djurarter, språk och kulturer.

Goodwin ser också förelöpare till dessa två tänkesätt. Modernitetens vetenskap hade en föregångare på medeltiden med bland annat Roger Bacon, Abelard och Occam, och den riktning som tankarna börjar ta i dag har likheter med renässansens tänkande och med den värld som framträder hos Shakespeare (11 f., 28). Slående är rubriken på en uppsats av Steven Goldman: ”From Love to Gravity”, en rubrik som också fått ge namn åt Goodwins första kapitel. Kärlek var nyckelordet under renässansen för den kraft som höll samman världen. Den moderna vetenskapen talade i stället om gravitation. Men skillnaden är inte så stor, som man skulle tro, eftersom gravitationen förbinder kroppar genom tomrum och på så sätt kan framstå som en mystisk kraft. Tanken på en sådan kraft väckte också mycket motstånd i samtiden (en svårighet som senare tappades bort). Därmed försvann föreställningen om en skapande kraft i naturen.

För renässanstänkarna var världen förståelig, skapande och meningsfull; för vår tids vetenskapsman är den bara förståelig. Men dagens moderna vetenskap punkterar (*impales*) sig själv genom sina motsägelser, menar Goodwin. Dess begränsningar börjar nu överflygla dess effektivitet – begränsningar som föder nya tankar, tankar som Goodwin presenterar i en tät, avklarnad, pedagogisk framställning (26 ff.). Åter har ett fönster öppnats.

Sammanfattande och inledningsvis beskriver han situationen så här:

Västerlandets vetenskap har nu nått den punkt, där [...] forskarna finner det nödvändigt att gå utöver sin önskan om säkerhet och leva med sin nya förståelse av verkligheten genom att bli deltagare i de oväntade kvaliteterna hos naturens kreativitet. De håller på att bli en del av den oförutsägbara hemligheten (*magic*) i den naturliga processen, men utan att förlora det väsentliga i det vetenskapliga sättet att vinna pålitlig kunskap genom konsensus i en praktikens gemenskap. (32)

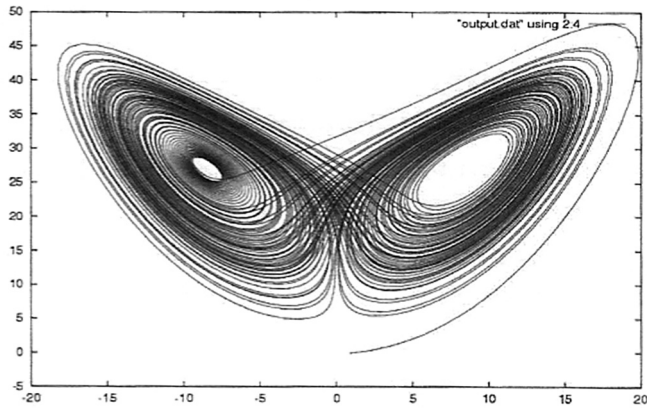
Detta är dock en skönmålning. Så borde det vara, men tyvärr är det ju sål-  
lan så. Paradigmyten går inte så fredligt och harmoniskt till, i varje fall inte  
i Sverige.

### *De nya tankarna*

Den västerländska vetenskapens första uppvaknande till världens svårbestäm-  
barhet skedde med Einsteins relativitetsteori. Det andra och mer svårsmälta  
alarmet kom med kvantmekaniken. Den springande punkten för Goodwin är  
att kvantmekaniken avslöjar en verklighet som är *holistisk*. Partiklar som är för-  
bundna med varann kan i kvantvärlden påverka varann omedelbart och på hur  
långa avstånd som helst – eller som det heter med en lite ogemytlig formulering:  
”Kvantvärlden styrs av principerna om ’nära intrassling’ (*intimate entanglement*)  
och samordning mellan dess komponenter, en icke-lokal förbundenhet resulter-  
ande i en holistisk, korrelerad ordning, som utsträcks över varje distans.” Det  
är långt från 1800-talets mekanistiska universum, men det gör ju, kan det sägas,  
den problematiska gravitationen mer acceptabel!

Dessa egendomligheter antogs bara gälla kvantvärlden, medan vår vanliga  
värld betedde sig ”normalt”. Men det stämmer inte, visar det sig. Och därmed  
lämnar vi den analytiska, atomistiska, deterministiska vetenskapen, som varit  
förhärskande sedan Galilei och som relativitetsteorin och kvantmekaniken  
fullföljde – även om konsekvenserna av den senare pekar därutöver. I stället  
övergår vi till en vetenskap som begrundar *helheter*, *processer* och *system* och  
söker få grepp om dem.

Första gången man insåg att vardagsvärlden inte är förutsägbar och möjlig  
att kontrollera var på 1960-talet, då vädret visade sig vara ”kaotiskt”. Det hade  
man i och för sig alltid vetat, men då trott att det berodde på att man inte hade  
tillräckligt med observationer och tillräckligt starka datorer för att hantera fluk-  
tuationerna (33). Men nu visade det sig att även processer som kan beskrivas  
med matematiska ekvationer, kan bete sig oförutsägbart. Vädrets oförutsägbarhet  
i det långa loppet beror på den interna dynamiken i vädret självt. Den styrs av  
vad som kom att kallas en *strange attractor*, en sådan som aldrig återkommer  
till samma aktivitet, samtidigt som den förblir inom vissa gränser. Detta kal-  
las, kanske något oegentligt, ”deterministiskt kaos”: skeendet är oförutsägbart,  
men det är förståeligt och kan förklaras i efterhand (22). Känd är särskilt den  
fjärilsformade attraktorn, som beskriver vädrets beteende och fått namn av dess  
upptäckare Edward Lorenz:



Men denna oordning i vad som troddes vara ordning hade i själva verket upptäckts redan i slutet av 1800-talet av den franske matematikern Henri Poincaré. Oskar II (!) hade uppsatt ett pris för den som kunde visa om solsystemet var stabilt eller inte. Poincaré bevisade matematiskt, till mångas förvåning och besvikelse, att det var instabilt. Det finns kaotiska element i planeternas rörelser och om dessa överstiger ett kritiskt värde, kan planeten bli utkastad från solsystemet! (34)

En ytterligare överraskning bereddes vetenskapen genom plötsliga övergångar från ett tillstånd till ett annat. Fasövergångar som från is till vatten och vatten till ånga var naturligtvis kända sedan tidigare (om också inte förstådda), men det var inte supraleadaren för elektrisk ström och inte "Belousov-Zhabotinskijs reaktion", där en blandning av vissa kemikalier spontant producerar rörliga mönster av former och färger. När Belousov ville publicera sin upptäckt blev han refuserad med motiveringen att hans upptäckt var omöjlig. Stalinpriset fick han först efter sin död. Men liknande övergångar förekommer också i biologin, när fiskar eller fåglar förenas till stim eller flockar, som rör sig med samma häpnadsväckande snabbhet och säkerhet som individuella organismer. Samma sak gäller bin, myror och termiter, som skapar mirakler av samordnad aktivitet. Individuella myror betar sig kaotiskt, men när myrtätheten överskrider cirka 20 % av maxtätheten i en koloni, uppstår plötsligt en ordning och rytm som kan te sig som en fasövergång (35).

Sådana oväntade, ordnade mönster är kända som *emergenta* egenskaper. De är vanliga i naturen, särskilt i levande system. Ett grundläggande fall är när komplexa organismer skapas genom samspelet mellan celler under ett embryos

Figure 2. Natural fractals:

- (a) The Amazon river basin
- (b) A lightning flash
- (c) The root system of a plant seedling
- (d) A sycamore tree

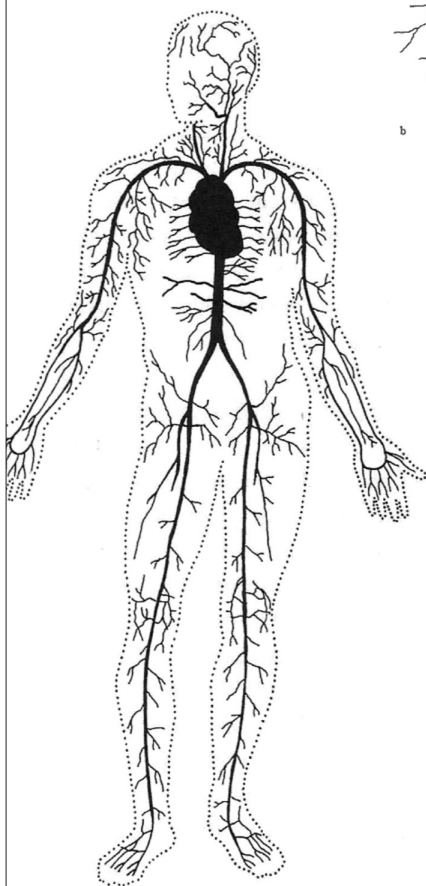
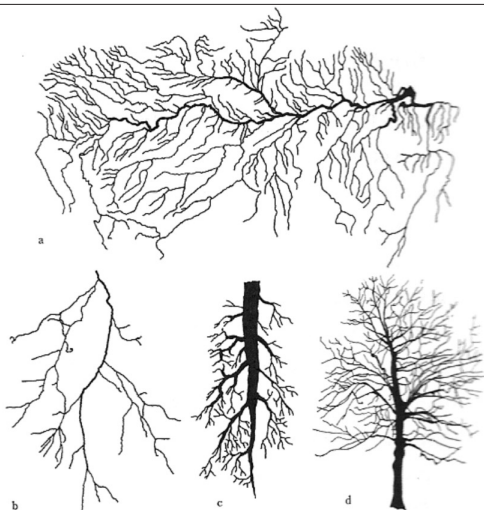


Figure 3. The human circulation.

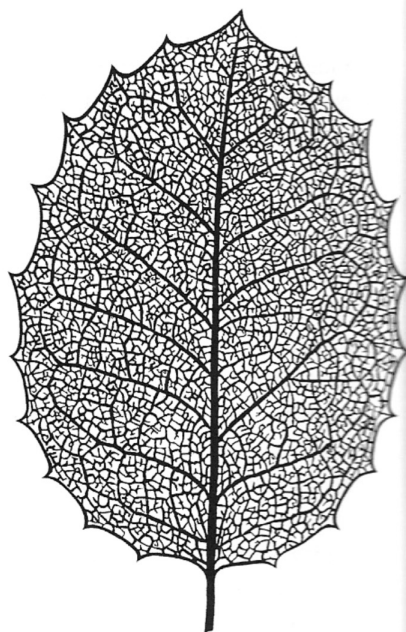


Figure 4. The venation pattern in a holly leaf.

utveckling. ”Världen ses nu som full av emergenta egenskaper, något som är forskarens sätt att erkänna kreativiteten hos naturens processer”, konstaterar Goodwin (36).

Hur förhåller sig nu denna emergens till Darwins lära om naturligt urval? Det är klart, menar Goodwin, att naturligt urval på intet sätt förklarar uppkomsten av myrornas rytmiska aktivitet i myrstacken. Den måste ha uppstått spontant från samspelet mellan myrorna. ”Det är ett exempel på självorganisation i ett komplext system som ursprung till en biologisk form. Det är klart att varje biologisk form måste uppstå spontant, innan den kan väljas [...]” Det behövs heller ”ingen arkitekt eller chef för att forma och dirigera processen” (40 f.).

Till detta kommer att naturen är full av *fraktala* mönster, där delen liknar helheten, som kronan på ett träd, rotsystemet på en växt, blodomloppet eller Amazonflodens bäcken. ”De kan alla förstås som mönster som använder ett minimum av energi för att uppnå det mest effektiva flödet genom ett system. [...] Det fascinerande ämnet naturens formgivning, hur vi människor kan uppnå energieffektiviteten, resursuthålligheten och den funktionella skönheten hos de naturliga fenomenen, skall utforskas genom hela denna bok som ett huvudtema”, slutar Goodwin kapitlet ”From Love to Gravity” (43).

Bilderna är hämtade ur Goodwins bok.

### *Hälsa och hjärta*

Så långt har det handlat om vägen från kärlek till gravitation och om övergången i dag från en mekanistisk till en holistisk vetenskap. Därmed har Goodwin tecknat en helhetsbild, och mot den bakgrunden kan han i de följande kapitlen fördjupa sig i en rad mer speciella problem.

Följderna av detta nya perspektiv i biologin, särskilt för hälsan, undersöks i andra kapitlet ”Health: Coherence with Meaning”. Det gäller vår egen kropp: hjärta, cancer, endorfiner, föda. Hjärtslagens rytmik har tidigare tänkts vara ett mönster av regelbundenhet och ordning, men så är det inte. I stället varierar denna rytmik betydligt, mer hos friska individer än hos personer med hjärtåkommor. ”Det friska hjärtat uppehåller en fortlöpande känslighet för oförutsägbara krav på det från resten av kroppen genom att fortlöpande ändra sin rytm, så att det aldrig fastnar i ett särskilt mönster av dynamisk ordning.” Ett sådant ”kaotiskt” beteende tycks återspegla en egenskap hos hela organismen som övergår beteendet hos dess delar. Att på det sättet se helheten i egenskaperna hos en del är diagnostiktekniken hos till exempel den traditionella kinesiska medicinen. Alltför stor ordning eller felaktig ordning är ett tecken på fara (46 f.).



Brian Goodwin talar här utifrån egen erfarenhet: i inledningskapitlet har han berättat om hur han med blödande aorta i sista stund räddades till livet. Han är därför fullt på det klara med värdet av västerländsk vetenskap (19 ff., 57). Själv har jag också liknande erfarenheter.

En sådan inre variation finner man inte bara i hjärtat utan också i hjärnan, hormonsystemet, immunsystemet, tarmkanalen och så vidare. Det tycks som om den friska kroppen utmärks av en kombination av ordning och kaos, som om hälsan är en *strange attractor*, som kroppen konvergerar mot (48).

Cancer vill Goodwin se i sitt sammanhang, både när det gäller uppkomst och bot. Cancer framstår, menar han, som en ny cellart, som utifrån sin livsmiljö rör sig mot nya former av liv. Och den kan ibland botas spontant genom olika slag av stimulans för hela kroppen, som ändring av diet eller livsstil. Umgänge med andra människor och djur har en allmänt helande effekt (53 ff.). Goodwin kommer också in på maten och hälsan och utslungar en bannbulla mot genmodifierat utsäde. Alltsedan galnakosjukan och Barbara McClintocks påvisande av geners rörlighet, har farorna med sådana manipulationer blivit alltmer uppenbara. I stället talar Goodwin för ett uthålligt jordbruk och friska ekosystem.

### *Vetenskap om kvaliteter*

Tredje kapitlet handlar om en vetenskap inriktad på kvaliteter. Grunden är ett nytt tänkande om hur vi lär känna och förstå emergenta egenskaper i komplexa system. Det finns en lång tradition i västerländsk vetenskap som har uppfattat sinnesvarseblivning som i huvudsak ett passivt inregistrerande av egenskaper i yttervärlden. Men organismer är *aktörer* som aktivt engagerar sig i sin egen livsföring; de är inte passiva mottagare av sinnesintryck. Det är organismens aktiva deltagande i upplevelsen av världen som ger upphov till det direkta vetandet om hur det känns att se eller höra eller känna. Detta står nära fenomenologin hos Husserl, Heidegger och Merleau-Ponty, samtidigt som det bryter mot kognitionsforskningens betonande av neurofysiologiska processer som basen för medvetandet (76 f.).

Och vidare: det är aktörens *intention* som bestämmer hur organismen engagerar sig i världen och observerar de stimuli som särskilt angår den. Utan sin avsikt skulle den bli överväldigad av mängden. Så har vi här en grund för en naturvetenskap om kvaliteter, som ser organismer som intentionella aktörer med direkt erfarenhet av och kunskap om kvaliteterna hos det som de uppmärksammar i världen. Goodwin kan också hänvisa till ett lite tarvligt försök – att avläsa stämningsläget hos grisar – som visar att det föreligger ett betydande mått av konsensus och, som det tycks, objektivitet på detta område (78 f., 72 f.).

*Organismer gör sig själva och skapar därmed mening*

I fjärde kapitlet "Evolution and Meaning" slås de riktigt stora slagen. För det första visas begränsningarna i två traditionella betraktelsesätt. Av gammalt har man skilt mellan naturvetenskap och humaniora, varvid termen 'mening' har reserverats för humaniora, medan naturvetenskapen tänkts syssla med blinda, mekaniska aktiviteter, som anses vara meningslösa. Betydligt senare, men lika ingrodd, är tanken på gener som helt bestämmande för organismens utveckling: DNA är den ritning, efter vilken byggnaden uppförs. Organismen är "ett slags supermolekylär maskin, vars delar är inskrivna i den genetiska koden" (89).

Men, visas det, berättelsen om generna har förändrats, och detta har fört med sig "en ny era i biologin". För det första har människan inte mer än 2 % fler gener än schimpansen och inte så många fler än små växter heller. Och för det andra kan gensekvenser avläsas på ett otal (38 016!) olika sätt. Vår framgång med att klarlägga genomet bör lära oss ödmjukhet, lära oss förstå hur stort gapet är mellan genetisk information och biologisk mening (90 f.).

Och därmed har Goodwin introducerat meningsbegreppet i biologin. Man skall inte fråga sig, understryker han, vad som är meningen med livet utan i stället vad som är ett meningsfullt liv. Och via Saussure och strukturalismen kommer han fram till en "biologisk hermeneutik". Vi behöver bara omskriva den hermeneutiska processen från en läsares tolkning av en skriven text till "ett studium av den process, varigenom organismer skapar mening av sina genetiska texter genom att uttrycka dem i en form (morfologi och beteende) i enlighet med deras livsmiljö och historia" (99; jfr 124).

Men, måste vän av ordning fråga sig, om det inte är DNA som bestämmer, vem eller vad är det då? Goodwin blir inte svaret skyldig, fastän begreppen växlar. Från en tjeckisk föregångare, Anton Markos, citerar han:

Den främsta uppgiften för en hermeneutisk biologi bör vara att göra sig fri från det genocentriska synsättet, som tar genomet som ett recept för att bygga kroppen. Den skall ställa frågor om *byggmästaren (the builder)*, som bara tar genomet som ett lexikon över språket, som receptet är skrivet på.

DNA är sålunda långtifrån att vara den algoritm som föreskriver hur kroppen kommer att se ut och hur den kommer att bete sig. Den är en genuin text att läsas av en *informerad* (eller bättre, initierad) läsare. Cellen, kroppen, är en information av upplevelse. (105 f.)

"Byggmästaren" är inte en separat enhet i en cell, understryker Goodwin, utan det är "den dynamiska processen som läser ord från det genetiska lexikonet

och producerar proteiner som är passande för sammanhanget i organismens utveckling och funktion” (106).

Var kommer då ordningen i cellen från? Goodwin svarar:

Den kan inte mekaniskt reduceras till molekylerna, som bygger upp den, utan den uppstår från sammanhängande relationssystem mellan molekylerna på en högre nivå, som i vetenskapen vanligen kallas ett fält. Precis som i språket ett invecklat mönster av ord används för att uttrycka en enkel, klar mening, så ger i en cell ett invecklat mönster av molekyler upphov till sammanhängande tillstånd i cellen, medan den undergår differentiering till ett särskilt tillstånd [i kroppens utveckling]. [...] Vid umgänget med en välskrivna och välstrukturerad text behöver läsaren inte vänta tills det sista ordet är läst för att fatta meningen. [...] På samma sätt är hela organismen närvarande i det befruktade ägget, men organismens specifika natur [...] blir klarare allteftersom utvecklingsprocessen fortskrider. [...] Hermeneutisk biologi börjar frambringa en konvergens av dessa processer, så att levande natur och kultur ses som uttryck för liknande aktiviteter, varigenom aktörer skapar relevant mening. (108)

Eller som han skriver redan på kapitlets inledningssida:

Det framgår att när organismer, som utvecklar sig, läser sina genom och gör dem meningsfulla genom att konstruera sig själva som sammanhängande, funktionella helheter, lämpade för sin omgivning, antingen de är maskar eller växter eller människor, är de inbegripna i att skapa mening genom att använda ett språk av relationer, som har djup släktskap med talat språk. (85)

### *Natur, människa, kultur*

Organismen är, menar Goodwin, ”den fulländade hantverkaren, som skapar former som är på en gång effektiva och vackra. [...] Hantverkstraditionen i den mänskliga kulturen har uppnått liknande nivåer av estetisk och effektiv form och funktion i traditioner av krukmakeri, vävning, konstruktion av bostäder, användning av land, byggande av båtar osv.” Men insikten att varje art har utvecklat ett språk, ”från vilket mening framkommer under processen att skapa den individuella organismen, betyder att vi nu tar vår plats som bara ett annat exempel på detta uttryck av levande mening”. Jämfört med andra varelser har vi blivit klumpiga och destruktiva i skapandet av våra artefakter. Vi använder inte resurser och energi effektivt och misslyckas ofta med den estetiska kvaliteten i våra skapelser (109).

Det här leder till insikten att den överlägsenhet som människan tillskrivit

sig som innehavare av språk och kultur, medan naturen bara är en komplex mekanism, ”är nu helt klart ytterligare ett misslyckande i vår förståelse av evolutionsprocessen. Det är naturen som inte bara äger språk, kultur och konst utan samtidigt skapar sin egen funktionella skönhet med effektivitet och harmoni.” Och det gäller inte bara estetik utan också etik. Om vi inte lyckas ”reducera våra fotsteg på planeten till den nivå, som uppnåtts av andra organismer, [...] har vi misslyckats med att uppfylla vår bestämmelse” (109 f.).

Hermeneutisk biologi utmanar alltså tron på människans överlägsenhet över andra varelser på grund av sitt språk ”genom att låta förstå att vad vi i grunden uttrycker är vad alla organismer uttrycker, nämligen förmågan att åstadkomma relevant mening i skapad form”. Vår kulturella stil i industrisamhället kan emellertid ”inte mäta sig med den nivå av verkande skönhet, som uppnås av andra arter. [...] vi behöver mäta vad vi åstadkommer gentemot dem som är oss överlägsna och försöka efterhärma dem” (110).

Nu är väl detta resonemang lite orättvist vad gäller människan som skapar sig själv utifrån det befruktade ägget med samma effektivitet och självklarhet som alla andra varelser. Hennes artefakter är sedan en annan sak, men i fråga om dem har Goodwin naturligtvis rätt. De har tillkommit på helt andra sätt än organismerna, och de har därför inte dessas naturvuxna funktionella skönhet. Samtidigt har de stora verken inom de olika konsterna, kan man tillägga, andra kvaliteter, som naturen kanske inte kan åstadkomma.

Goodwin tar det nu sagda till intäkt på att naturens värld är delaktig i ”samma typ av skapande process som den vi upplever i kulturen, så att natur och kultur blir ett” (22). Därmed skulle det vara slut på den separation som vi har gjort mellan natur och kultur, kvantitet och kvalitet, kontroll och deltagande (74). Det är förvisso ett radikalt omtänkande (85), och synsättet kulminerar i titeln på ett kapitel om Goethe med rubriken ”Nature and Culture Are One, Not Two”.

Materialet är kanske lite tunt för en så vittgående slutsats, men det tycks hålla för en formulering i inledningen: ”*natur och kultur förstås som en fortlöpande och enhetlig skapelseprocess, inte två domäner som är skilda åt av unika mänskliga attribut*” (kurs. här, 12). Goodwin har onekligen funnit en minsta gemensam nämnare som inte tycks ha uppdragats tidigare. Dessutom går tanken samman med en annan idé som figurerar lite mer diskret i texten och som knyts till filosoferna Whitehead och Hartshorne, nämligen panspsykism. ”Vad vi kallar ’materia’ är inte längre ’död’ utan har potential för upplevelse på vilken nivå som helst av tjänlig (*appropriate*) organisation” (82, jfr 123). Man kan lägga märke till den utmärkta slutformuleringen: det är inte fråga om oorganiserad

materia ("högar"; tydligen inte heller om artefakter, som organiserats av andra) utan om helheter som organiserat sig själva.

### *Form och känsla*

Nästa kapitel, "The Life of Form and the Form of Life", fortsätter resonemanget om hur form kommer till. "Vi bevittnar varje dag hur form uppstår: hur regn formas från vattenånga i molnen, istappar från vatten som sipprar fram från klippor; framträdandet av blad och blommor från växternas växande spetsar." Ett nyckelbegrepp är det tidigare nämnda "fasövergång", det vill säga vad som sker när materien ändrar form, som när is övergår till vatten och vatten till ånga eller tvärtom. Sådana övergångar sker vid en kritisk punkt och har ägnats omfattande studier, vilka visat sig viktiga för att förstå vad som sker när ordning blir till ordning. Då samlas smådelarna i klungor med en fördelning på storlek enligt en kraftlag (*power law*). Det innebär att det blir många små klungor, mycket få stora och klungor av alla storlekar däremellan, allt på ett sådant sätt att de ordnar sig på en rak linje när de avsätts på visst sätt i ett diagram (112 f.).

Dessa överraskande upptäckter av universalitet i fenomenen vid den kritiska punkten var resultatet av intensiva studier under 1960-, 1970- och 1980-talen "då det gradvis började gå upp för fysikerna, att något nästan mirakulöst händer när en ny ordning kommer till". Den fysiska beskaffenheten hos delarna är i det väsentliga irrelevant. I stället rör det sig om matematik, en matematik som visar att förloppet ser likadant ut i alla dimensioner, det vill säga det är fråga om en sådan självlikformighet, som vi känner från fraktalernas värld. "Vad som opererar här är geometri", menar Goodwin, "framträdandet av en ordning som överskrider den fysiska detaljen" (114).

Ett nyckelställe i Goodwins stora projekt att söka principerna varigenom form kommer till lyder: "Vad är det för handlande kraft (*agency*) i arbete genom kosmos, som ger upphov till dess fortlöpande skapande beteende, antingen det gäller den döda eller levande naturen? Jag skall föreslå att någon form av känsla, är inblandad, såsom många andra har gjort." (118) Det är den stora, svåra, yttersta frågan, och Goodwin söker sig långsamt fram. För det första gäller det att övervinna den gamla dualismen mellan materia och medvetande, kropp och själ. Ett nyckelbegrepp blir "mattering", vilket innebär att något *betyder* något för någon. Det som betyder något är då förbundet med känsla, värde, ändamål, betydelse. "Rötterna för vad som betyder något", citerar han från P. Caws, "ligger i strukturen hos de biologiska behoven, och det är i den intelligenta tillfredsställelsen av dessa behov som mening först kommer i dagen. När

det omedelbara biologiska behovet minskar i vad vi kallar avancerade kulturer, följs dessa komplexa mönster av förståelse för deras egen skull, och fram träder litteratur, musik, konst och vetenskap.” (120)

Känslan är alltså närvarande genom hela den biologiska och kulturella sfären, som en primär aspekt av upplevelse, konstaterar Goodwin. Detta är nu erkänt, inte bara av vanligt folk, utan också av många filosofer och neurologer. Efter titeln på en bok av Varela och Thompson, *The Embodied Mind*, blir nu *embodiment* ett nytt nyckelbegrepp, som kan översättas med både förkroppsligande och inneslutning. I nämnda bok diskuteras ”hur kunskap beror på att vara i en värld som är oskiljaktig från våra kroppar, vårt språk och vår samhällshistoria – kort sagt från vår inneslutning [i denna värld]. [...] Själva ordet ’mattering’ för känsla talar om dennas förkroppsligande i materiell form.” Tidigare har det talats om hur ”organismer har förkroppsligad kunskap om världen, som de lever i. Nu kan det tilläggas att de också har förkroppsligad känsla.” Den biologiska formen uppenbarar sig som ett uttryck för mening genom ändamålsenligheten hos kroppsstrukturen och beteendet (120 f.).

Vi tar för givet att naturen är effektiv och ekonomisk. Men, frågas det, hur vet dessa naturliga processer när de har kommit fram till ”så vackra, eleganta, symmetriska former?” Goodwin försöker svara genom att jämföra med en dansare eller en idrottsman, som uppträder med mest grace och skönhet, när han/hon kommit in i en sammanhängande rörelse av *flow*. ”Vad vi söker”, slutar Goodwin, ”är ett sätt att förena medvetande och materia genom känsla eller erfarenhet på ett sådant sätt, att de verkligen hör samman som en enhet” (124).

### *Verkan på avstånd*

Därmed är Goodwin framme vid en tankeväckande sammanställning av fall av verkan på avstånd, fall som tycks gå på tvärs mot normala samband av orsak och verkan genom beröring. Det första är Newtons gravitation mellan himlakroppar genom vakuum, vilken väckte sådant motstånd hos de rättänkande på hans tid. Det andra är det samband mellan magnetiska och elektriska fält som Faraday upptäckte när kompassnålen rörde sig, då han förde en ledning med elektrisk ström över den; på den upptäckten bygger hela vår starkströmsteknik. Det tredje är Einsteins omformulering av Newtons gravitation till en ännu mer mystisk egenskap hos rymden själv: den kröker sig under inflytande av kroppar med massa. Det fjärde är kvantmekanikens mystiska icke-lokalitet: partiklar som är förbundna med varann kan i kvantvärlden påverka varann omedelbart och på hur långa avstånd som helst.

Det femte fallet gäller just skapandet av ordning och form i den biologiska världen. Upptäckten av DNA tycktes ge lösningen på det problemet, men det visade sig att även om ”orden” i den genetiska texten kunde tydas, var vi oförmögna att sätta samman dem på det sätt som organismerna gör när de skapar sig själva. ”Vad som hade glömts eller ignorerats var att information bara ger mening för en aktivt handlande (*agent*), någon eller något med kunskap om hur man skall tolka den. [...] Den organisation som är ansvarig för att göra informationen i generna meningsfull [...] togs för given. Vad är då naturen hos denna komplexa dynamiska process som förstår att göra en organism med användande av den specifika informationen från generna?”

Därmed är Goodwin tillbaka till den fråga som hela hans bok kretsar kring. Och nu blir svaret lite annorlunda:

Den organiserade dynamiska process som producerar organismens form är känd som ett morfogenetiskt fält, som kan betraktas som det mönster av relationsförhållanden som existerar vid olika organisationsnivåer i en organism som utvecklar sig. Det är en komplex kombination av aktiviteter som har biokemiska, elektromagnetiska, mekaniska, informations- och räknemässiga aspekter, alla integrerade i en självorganiserande process som frambringar organismen som ett sammanhängande helt, organiserad i rum och tid i dess morfologi och beteende. (127)

Här svaras alltså i åtminstone tre begrepp: process, fält och mönster, varvid *fält* är det nya ess som Goodwin drar ur rockärmen och som passar även till de övriga fyra fallen. Men det är ingen svårighet att integrera de tre till ett helt. De självorganiserande aktiviteterna är mystiska men inte oförståeliga, konstaterar Goodwin och menar att biologin nu har nått den punkt där den mekaniska världsbilden misslyckas med att förklara livets grundläggande fenomen.

I sammanhanget kan man lägga märke till att Goodwin erkänner att den aktivitet han söker inringa är ”mystisk”. Men den är inte mystisk på annat sätt än allt annat i denna värld: den yttersta orsaken ligger bortom våra erfarenheter och vår möjlighet att nå kunskap, bortom Big Bang.

Fältbegreppet kan belysa också ett sjätte fall av verkan på avstånd, ett som är ”djupt tabu i vetenskapen”, nämligen telepati. Goodwin är inte kategoriskt avvisande, men menar att fokus kan stanna vid experimentella resultat, allt medan vår världsbild, ”om så behövs”, kan hinna upp fenomenen (128).



*Goethe; dagens ”stora arbete”*

Därmed har boken nått sin höjdpunkt, och de två kapitel som återstår har snarast karaktär av epilog. Sjätte kapitlet handlar om Goethe, och Goethe är naturligtvis en viktig person i detta sammanhang: snille, diktare och (fenomenologisk) naturforskare i en och samma person. Men den som har läst och skrivit om Henry Bortofts ”superba” (Goodwin, 141) bok *The Wholeness of Nature: Goethe’s Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature* (1996) har inte så mycket att hämta (*Vetenskaps societeten i Lund Årsbok 2008*, s. 32–67, samt min egen *Humanist bland naturvetare*, 2008, s. 99–147).

Sjunde kapitlet heter ”Living the Great Work” efter alkemisternas *Magnum Opus* och avser den kulturella omvandling som förestår oss i dag, dels inifrån som en naturlig historisk process, dels som en yttre nödvändighet, när våra ekosystem kollapsar och klimatet ändrar sig.

Den nya vetenskap, som beskrivits i föregående kapitel blir då den begreppsmässiga och metodologiska grunden för det praktiska arbetet med att bilda och utrusta oss på nytt för övergången till en ny livsstil av samarbete med andra kulturer och med naturen, alla förstärkta på samma fundamentala sätt som skapande företag. (23)

Det blir mer fråga om praktiska arrangemang än metodologiska och filosofiska distinktioner. Ett undantag är några lärorika sidor om hur James Lovelock och Lynn Margulis blev utstötta ur vetenskapssamhället för sin hypotes om Gaia, Jorden, som ett enda stort ekologiskt system. Varför? frågar Goodwin och svarar själv: De hade våldfört sig på inte en utan två principer i ortodox vetenskap. För det första hade de brutit mot darwinismens princip att livet bara anpassar sig till de givna geofysikaliska villkoren på jorden. Centralt i Gaia-hypotesen är att livet självt kan ändra dessa villkor, så att de blir bättre anpassade för livet självt, ändra syrehalten i luften, salthalten i haven, temperaturen på jorden. Darwinismen kunde inte acceptera något sådant; den hade utvecklats till kyrka och religion. (Icke desto mindre har denna princip till sist blivit accepterad av vetenskapssamhället, menar Goodwin.) För det andra hade de använt termen *Gaia*, namnet på jordgudinnan i antikens Grekland, vilket innebar att ”jorden själv snarare är ett slags levande varelse än en uppsättning blinda, mekaniska processer”. Där har Lovelock själv måst backa, menar Goodwin (158 ff.). (Tilläggas kan att själva tanken på självorganisation, så central i Goodwins naturuppfattning, ligger utanför den ortodoxa vetenskapen.)

Det stora arbetet, slutar Goodwin, ”kommer antingen att föra oss in i en

ny era på jorden eller resultera i vårt försvinnande från planeten. [...] Jag är optimistisk att vi kan gå genom övergången såsom ett uttryck för den ständigt skapande emergensen hos organisk form, vilken är essensen av den levande process, som vi deltar i.” Det finns redan samhällen engagerade i samarbete mellan människa och natur, ”i vilka det inte längre finns någon distinktion mellan natur och kultur” (177 f.). Renässansen för Gaia

kommer att leda till vad Thomas Berry kallar den ekozoiska eran, i vilken alla planetens invånare styrs av principerna för jordisk rättvisa i en jordisk demokrati. Vi kan alla uppleva meningsfulla liv och vet att det förvisso inte finns någon sanning bortom magin i skapande deltagande i kosmos liv som innefattar befrielse genom Kaos, överflöd genom Gaia och kärlek genom Eros.

Detta tycks mig dock som något av en utopi. Kan denna ljusa bild verkligen hålla för en varelse som människan som är så medveten om sina möjligheter att göra tvärtom, för ett samhälle som kan tas över av sådana individer (Hitler!) och drivas i helt annan riktning, frågar man sig ängsligt. Innehåller inte Goodwins final åtskilligt av fromleri?

## 2

## Att uppfinna det heliga på nytt

Att uppfinna det heliga på nytt – det låter som en orimlig tanke, i synnerhet i vår tid, när den moderna (natur)vetenskapen, sedan sekler behärskar tänkandet och anses sakrosankt (!). Likväl är det just det som den renomméerade naturvetaren Stuart A. Kauffman försöker med sin bok *Reinventing the Sacred. A New View of Science, Reason and Religion* från 2008. Kauffman är professor i Calgary i Kanada men kanske mer känd från Santa Fe-institutet i New Mexico, en högborg för komplexitetsforskning. Boken är en läsupplevelse som kan få en att ropa både Heureka! och Tallyho, Tallyho!

Ett klagörande av bokens titel finner man redan på bokomslagets insida:

Begrunda den sammanflätade, integrerade komplexiteten hos en levande cell efter 3,8 miljoner års evolution. Är det mer vördnadsbjudande att anta att en transcendent Gud formade cellen med ett enda slag, eller att inse sanningen: den levande cellen utvecklade sig utan någon Skapare, utan någon Allsmäktig Hand; i stället uppstod den själv, skapad av biosfären under dess utveckling? Sanningen är mycket mer magnifik, mycket mer förtjänt av vördnad och av att ses som ett under, än våra gamla skapelsemyter.

Det gäller, heter det ett stycke in i boken, att ”finna en ’tredje väg’ mellan en meningslös reduktionism och en transcendental Skapargud, en väg som bevarar fruktan, vördnad och andlighet – och uppnår mycket mer” (31).

Tanken är just magnifik. Men så kan det ju inte vara, säger den rättänkande. 350 års (natur)vetenskap har analyserat världens beståndsdelar in i minsta detalj och har inte upptäckt någon kreativitet som föranlett känslor av vare sig vördnad eller under. Sådana känslor har alltså varit förbehållna den Skapande Guden – för dem som trott på en sådan. Det är som hos Linné: man har kartlagt *beståndet* av vad som föreligger men inte annat än styckevis och delat begrundat hur det tillkommit. Kauffman prövar nu att göra detta, och jag skall söka sammanfatta hans resonemang.

Nu är det inte så att boken är en enda stor aha-upplevelse; tvärtom är den ställvis rätt seg att komma igenom, därför att författaren är ganska pratig och gång på gång fördjupar sig i svåra problem som är alltför speciella för huvudlinjen. För det finns en huvudlinje, en linje som leder från påvisande av begränsningar i den härskande (natur)vetenskapen till vikten och nödvändigheten av humaniora.

### *Reduktionism och emergens, kreativitet och Gud*

Den moderna vetenskapen från 1600-talet, Galileis, Newtons och darwinismens vetenskap, brukar förknippas med begrepp som analys, atomism, mekanism, determinism. Kauffman fokuserar i första hand på *reduktionism*. Ytterst är vårt perspektiv i dag reduktionistiskt, konstaterar han: ”Alla fenomen skall ytterst förklaras som interaktioner av elementarpartiklar”, eller som Nobelpristagaren och fysikern Stephen Weinberg säger: ”Alla förklaringspilar pekar neråt, från samhällen till människor, till organ, till celler, till biokemi, till kemi och ytterst till fysik.” Han säger också: ”Ju mer vi vet om universum, desto mer meningslöst förefaller det.” (ix)

Reduktionismen har lett till en mäktig vetenskap, fortsätter Kauffman, den klassiska naturvetenskapen men också till Einsteins, kvantfysikens och molekylärbiologins vetenskap. Men elementarpartiklar i rörelse tillåter bara *händelser* (*happenings*). Det finns ingen mening, inga värden, inga göranden. Våra egna val som mänskliga aktörer är, när denna vetenskap nått sin fullbordan, bara rena händelser som ytterst förklaras av fysiken. Men Kauffman vill demonstrera reduktionismens otillräcklighet. Livet uppstod på naturligt sätt i universum och med det också handlingar (*agency*), värden och mening, alla lika verkliga som elementarpartiklar i rörelse. Och ”verklig” betyder här att även om livet har

”fysiska förklaringar i något speciellt slag av organism, så kan *det evolutionära framträdandet* (*emergence*) av dessa inte härledas från eller reduceras enbart till fysik. På det sättet är liv, handlingar, värden och göranden verkliga i universum. Denna ståndpunkt kallas emergens.” Ett kärlekspar strövande längs Seines stränder är ett sådant kärlekspar och inte bara partiklar i rörelse. ”Och vad mer är, allt detta kom att existera utan att vi behövde tillkalla en Skapargud.” (x)

Därmed har Kauffman lanserat sitt motbegrepp till reduktionism: *emergens*. Han urskiljer två aspekter av emergens. Å ena sidan betyder det att vi inte kan deducera ”uppåt” från fysiken till biosfären, inte kan sluta oss till livets egenskaper utifrån förhållanden i fysiken. Det är den *kunskapsteoretiska* aspekten. Å andra sidan innebär det att livet, biosfärens evolution, människans historia, vår praktiska vardagsvärld och allt som är centralt för människan är verkliga och inte reducerbara till fysik. Allt detta har makt att verka på världen (*causal powers*) och är därför reellt. Detta betyder dock inte att det skulle våldföra fysikens lagar; det är den *ontologiska* aspekten (3, 34; jfr 17).

Kauffman går sedan vidare från reduktionism till vad han kallar ”förtrollningen från Galilei”, innebärande att allt som sker i universum styrs av naturlagar. ”Det är i själva verket reduktionismens hjärta. [...] tron att alla aspekter av naturens värld kan beskrivas med sådana lagar.” Han menar nu, att vi måste bryta mot denna förtrollning. Biosfärens evolution, människans ekonomiska liv och människans historia är delvis omöjliga att beskriva med sådana lagar.

Men vad kommer då i deras ställe? Jo, en underbar radikal  *kreativitet* utan en övernaturlig Skapare. ”Denna livsväv, det mest komplexa system vi känner i universum, bryter inte mot någon av fysikens lagar, och ändå är den delvis laglös, oupphörligen kreativ. Och så är också människans historia och mänskliga liv.” (xi) Därför kan vi inte veta vad som skall hända. ”Vi lever våra liv framlänges, som Kierkegaard sade [...], framlänges in i mysteriet [...] [Det] betyder att *förnuftet ensamt* är en otillräcklig vägvisare för att leva våra liv. [...] Vi måste därför återförenas med vår fulla mänsklighet.” (xi f.)

Här jämför Kauffman med grekerna och judarna under antiken. Grekerna litade mest till förnuftet och sökte naturlagar; de var de första naturvetarna i Västerlandet. Judarna däremot, menar han, var de bästa historikerna. Från dem kommer vår känsla för historia och framsteg. Dessa två arv kan återförenas på sätt vi inte kan förutse, och ”ur denna förening kan komma ett helande av den långa sprickan mellan naturvetenskap och humaniora och av schismen mellan det rena förnuftet och det praktiska livet [...]. Naturvetenskap är inte, som Galileo hävdade, den enda vägen till sanningen. Historia, humanioras etablerade rikedom och juridiken är också sanna [...].”

Kauffman invecklar sig till sist i tankar om hur man skulle kunna bevara begreppet 'Gud' genom att låta det syfta på universums naturliga kreativitet, men här tycker jag han trasslar till det. Av ålder har "Gud" ändå för mycket av personlighet för att en sådan betydelseförändring skulle kunna slå igenom. Men Kauffman vill få med sig dem som tror på en sådan Gud; han menar nämligen att det är en majoritet av jordens befolkning. På vägen visar han på den sekulära humanismens otillräcklighet. För humanism i denna trånga mening "är en alltför tunn näring för att kunna föda oss som mänskliga aktörer i det väldiga universum som vi delvis är med om att skapa" (xii).

*En utarmad bild av världen*

Det mesta av detta står i förordet och sammanfattar på ett mästerligt sätt bokens huvudtankar. Men för att bättre förstå reduktionismen kompletterar Kauffman i andra kapitlet med begreppet *determinism*. Newtons rörelselagar är deterministiska. Den som känner biljardbordets utseende samt läge och rörelse hos biljardbollarna kan förutse hur dessa kommer att röra sig. Det är fråga om förutbestämda, mekaniska rörelser. Dessa lagar är också omvändbara i tiden. Solsystemet skulle gå lika bra baklänges. Men vi människor är inte omvändbara i tiden, och världen omkring oss är det inte heller. En förklaring är termodynamikens andra lag: ordningen i världen, "entropin", tilltar med varje energiprocess och detta är inte reversibelt; därför finns det en "tidspil" (12 f.).

Också Einsteins relativitetsteori är deterministisk, men det är inte kvantmekaniken. Även den handlar dock om partiklar i rörelse, och därför gäller också för den reduktionismens "djupaste doktrin (*claim*)", nämligen att alla händelser i universum från asteroidkollisioner till en kyss eller domen i en domstol, "inte är något annat" än partiklar i rörelse (kurs. här). Reduktionismen fortlever alltså och omfattas av många framstående forskare (13 ff.). Men om alla förklaringspilar pekar neråt, är det, menar Kauffman, något av en skandal att fysikerna i stor utsträckning har gett upp att resonera "uppåt", från elementära fysiska lagar till händelser i större skala i universum. "Dessa neråtpekande förklaringspilar borde leda till en skörd av uppåtpekande deduktiva pilar." Nu kan man inte ens härleda vätskors beteenden från deras beståndsdelar (17).

Varför angår oss allt detta? frågar Kauffman och svarar själv: Orsaken är Weinbergs andra tes: "Ju mer vi vet om universum, desto mer meningslöst förefaller det." Han fortsätter: "Att acceptera detta är att resignera till en utarmad bild av både vetenskapen och världen." (18)

Alla stora fysiker har emellertid inte resignerat, och det tredje kapitlet, "The

Physicists Rebel”, pekar på tre sådana, av vilka två, Philip W. Anderson och Robert Laughlin, fått Nobelpris. (Själv har jag tidigare skrivit om just dessa båda, nämligen i *Världen underbarare än vi tror* från 2006.)

### *Biologi och liv*

”Kan biologi reduceras till fysik?” frågas i det fjärde kapitlet. Är organismer ”bara partiklar i rörelse?” Eller är de ”en verklig del av möblemanget i universum?” Sedan Darwins tid ”har naturligt urval blivit ett affischfenomen för reduktionistiskt tänkande”, konstaterar Kauffman men visar att implikationer av Darwins idéer pekar åt motsatt håll (31, 33). Han ger sig in i ett långt och invecklat resonemang om hjärtat som fenomen och funktion, och resultatet blir ett konstaterande att biologi inte bara är fysik. ”Inte heller är organismer bara fysik. Organismer är delar av universums möblemanget med egen makt att ändra universums fysiska utveckling. Biologi är emergent i förhållande till fysik. [...] vi lever i ett universum som är högst olikt det som reduktionismen ensamt målar upp.” (43)

Det långa femte kapitlet handlar om livets ursprung och refererar ingående fyra olika försök till förklaring, men inget av dem har bekräftats och accepterats. Mest lovande tycks det som Kauffman själv har engagerat sig för redan för åtskilliga år sedan (se min *Nya tankar, nya världar* från 1999, s. 50–55): att det skulle vara fråga om *katalysens* fenomen, alltså det förhållandet att en reaktion mellan två ämnen underlättas av närvaron av ett tredje. Men då en katalys stegrad till självkatalys och kollektiv analys: i ”ursoppan” skulle många ämnen kunna katalysera inte bara varandra utan också sin egen produktion (jfr fortplantningen, produktionen av människor, som förvisso bara kan ske genom människor). På det sättet skulle ett system kunna bli kollektivt självkatalytiskt, ”ta eld”. Livet kom till som en fasövergång, tänker sig Kauffman, som från is till vatten, från vatten till ånga. När ett dynamiskt system på det sättet ”biter sig själv i svansen”, kan det blixtnabbt stegra själva stegringen och åstadkomma det som annars är omöjligt – till exempel skapa liv.

På vägen gör Kauffman en viktig distinktion: kollektiv självkatalys är ett exempel på när ett system begränsar (*constraints*) beteendet hos sina delar och organiserar beteendet hos de kemikalier som det är gjort av. ”*Den kausala topologin hos det totala systemet begränsar och styr beteendet hos dess kemiska beståndsdelar.*” Det är ett exempel på ”*nedåtriktat förorsakande*”, samtidigt som delarnas betydelse för helheten innebär ett förorsakande uppåt. Allt är i överensstämmelse med Kants tanke att i en organiserad varelse existerar helheten för och genom delarna och

delarna existerar för helheten (58), men också i överensstämmelse med Philip W. Andersons revolutionerande grundtanke från 1972: "More is different" (19).

Livet ligger bortom reduktionismen, slutar Kauffman kapitlet:

Livet har framträtt i universum utan att behöva någon speciell intervention av en Skapargud. Skall detta faktum minska vår förundran över livets emergens och evolution och biosfärens evolution? Nej. Eftersom vi anser livet vara heligt, rör vi oss mot uppfinnandet av det heliga på nytt, nämligen som kreativiteten i naturen.

### *Handlande, värde, mening*

Sjätte kapitlet heter "Agency, Value, and Meaning". "Agency" är ett ord som är svårt att översätta, men jag har stannat inför "handlande" eller "handling(sförmåga)". Det är en egenskap som vi inte känner från fysiken, där det bara finns händelser, men som för med sig värde och mening, görande och syfte, ja ett *teleologiskt* språk. Det är ett språk som inte anses vetenskapligt därför att, menar man, det ytterst kan utväxlas mot händelser bland vår hjärnas neuroner. Kauffman gör nu sitt bästa för att visa att vi *inte* kan reducera utsagor om handling till fysikaliska påståenden. Redan Aristoteles noterade detta och skapade sin berömda uppsättning av fyra slag av orsaker, av vilka *causa finalis*, ändamålsorsaker, är ett. "Teleologiskt språk ligger bortom reduktionismen" (76).

Kauffman mobiliserar också Wittgenstein och hans tankar om språkspel som visar att "eliminering av reduktionism i allmänhet misslyckas". Det finns ingen effektiv procedur för att gå från språkspel till språkspel (74 ff.). Men hur långt ner i biosfären kan vi gå för att finna handlingsförmågans ursprung? Kauffman ställer oss inför en bakterie som simmar upp för en "sockergradient" (ökande halt av socker) "för att" få socker, alltså ett teleologiskt språk. Men vi skulle inte säga att en kula rullar "för att" komma ner.

Men en bakterie är en mycket komplex cell. Finns det enklare system som också kan tillskrivas handlingsförmåga? Det gör det, menar Kauffman, men det måste vara system som kan fullborda en "arbetscykel", som befinner sig långt från (kemisk) jämvikt och därmed själva kan komma tillbaka till utgångspunkten och börja på nytt. Som exempel anför han oss själva: vi äter, avför restprodukterna till omgivningen och äter sedan igen (78 ff.).

"Värden, mening, göranden, handling och 'bör' är verkliga delar av universums möblemang", slutar Kauffman kapitlet. "Allt detta är också en del av uppfinnandet av det heliga på nytt." (87)



*Att skapa arbetsprocesser*

Sjunde kapitlet, ”The Cycle of Work”, ”Arbetets kretslopp”, inleds med ett långt, märkligt citat från Kant:

En organiserad varelse är alltså inte bara en maskin, för en sådan har bara rörelsekraft, utan den har i sig själv en formande kraft, som fortplantar sig och som den förmedlar till sina material, som inte själva har den; den organiserar dem alltså, och detta kan inte förklaras genom rörelsens enbart mekaniska förmåga. (Kauffman anger inte källan, men stället är hämtat från *Kritik der Urtheilskraft*, § 65 (s. 292 f. i 1793 års upplaga).)

Citatet pekar på ämnet för kapitlet: fortlöpande (*propagating*) organisation av processer. Det är något som ständigt utspelar sig framför våra ögon, men som vi, menar Kauffman, inte kan se, därför att vi inte har några begrepp, inte någon teori för det. Han jämför med vad som sagts om indianerna, som bevittnade Kolumbus ankomst: de kunde inte ”se” skeppen, för de hade ingen tankekategori där de kunde placera skepp. ”Ibland avancerar vetenskapen genom att se saker på nytt sätt.” (88)

Organisation av processer är ett *arbete*, konstaterar Kauffman och fokuserar på ett sådant arbetes kretslopp i den levande cellen, något som varken molekylärbiologin eller fysiken har sysslat med. Från kemisten Peter Atkins hämtar han följande definition av arbete: ”Det är det begränsade (*constrained*) frisläppandet av energi till några grader av frihet.” Kauffman jämför med arbetet i en motor där en expanderande gas trycker på en kolv i en cylinder och svänghjulet sörjer för att processen kan fortsätta i ett kretslopp. Begränsningarna är här cylindern och kolven, och graden av frihet för gasen representeras av kolvens rörelse neråt i cylindern.

Men var kommer begränsningarna från i naturen, de som krävs för att ett energiflöde skall kunna kanaliseras till arbete samtidigt som det krävs arbete för att konstruera dessa begränsningar? Det sker något stort framför ögonen på oss, som vi ännu inte kan se och förstå: en fortlöpande organisation av processer.

Det krävs arbete för att begränsa frigörandet av energi, som, när den är fri, utför arbete. Inga begränsningar, inget arbete. Inget arbete, inga begränsningar. Detta lärs inte ut i fysiken, men det är en del av vad celler gör, när de driver organisation av processer. De har utvecklats till att utföra arbete för att konstruera begränsningar för frisläppandet av energi, vilken i sin tur gör vidare arbete, inklusive konstruktion av mångahanda ting men också av [...] fler begränsningar av energiflödet [...]. (91)

Och därmed är Kauffman färdig för slutsatsen:

Denna sammanflätade väv av arbete och konstruktion av begränsningar likaväl som konstruktionen av andra delar av cellen är helt enkelt fantastiska i sin underbara härva av envist blivande. Den har kommit till genom evolutionen av biosfärens naturliga process utan något behov av en Skapargud. Det är åtminstone en del av vad Kant beskrev i sin *Critique of Judgment*. (94)

Den här fortskridande processororganisationen är miljarder år gammal, men den kan inte deduceras från fysiken. Vi är långt bortom reduktionismen i ett universum av liv, handling, mening, värde (94).

### *Självorganisation i en värld av möjligheter*

Åttonde kapitlet heter "Order for free", vilket skall läsas som synonymt med "självorganisation" (33, 119). Kapitlet fördjupar sig i ett speciellt men betydelsefullt, för att inte säga magnifikt fall av självorganisation, nämligen den mystiska "differentiering" i ungefär 265 olika celltyper som sker av sig själv i det mänskliga fostret och som möjliggör utvecklingen av de olika kroppsdelarna och inre organen. Med detta intrikata problem har Kauffman och andra arbetat i mer än fyrtio år, och resultatet är att denna självorganisation inte beror på fysikaliska förhållanden utan på matematiska egenskaper hos komplexa nätverk. Det är fråga om organisatoriska lagar. Och detta slag av emergens är inte ovanlig, utan den finns runt omkring oss. "Vi behöver sannerligen en ny världsbild, väl bortom reduktionismen hos Laplace och Weinberg. Slutligen låter dessa resultat [...] förstå, att självorganisation, gratis ordning, lika mycket är en del av evolutionen och det naturliga urvalet som historiskt frusna tillfälligheter. Vi måste tänka om om evolutionen." (119)

Med nionde kapitlet, "The Nonergodic Universe", tar Kauffman så att säga sats på nytt. "Nonergodic" betyder att något inte upprepar sig. Här visas att möjligheterna i universum är så många att det är osannolikt att något upprepar sig. Redan tidigare har Kauffman visat att antalet möjliga kombinationer av gens aktiviteter är enormt mycket större än antalet partiklar i universum, och att universums ålder på intet sätt räcker till för att dessa kombinationer skall hinna spelas igenom (107). Nu visas att på alla nivåer av komplexitet över atomer rör sig universum i en bana som aldrig återkommer. I biosfärens evolution från molekyler till arter är vad som framkommer nästan alltid unikt. Möjligheterna är så enorma att universums storlek och ålder på intet sätt räcker till för att realisera dem alla (122, 124 f.). Också den kemiska världen har en

utvecklingshistoria: ”Historia och tillfälligheter (*contingency*) har inträtt i universum, och vi kan inte förutsäga vad som kommer att hända.” (127) ”Oupphörlig kreativitet har blivit fysiskt möjlig. Jag tror att detta är en del av uppfinnandet av det heliga på nytt.” (128)

### *Bortom Galilei*

Tionde kapitlet, ”Breaking the Galilean Spell”, börjar med en klagörande översikt över hur långt framställningen har kommit. Reduktionismen hos Descartes, Galilei, Newton och Laplace menar att allt i verkligheten kan förstås som partiklar i rörelse och att ”ingenting annat äger verklighet i den meningen att det har förmåga att förorsaka framtida händelser. [Här finns alltså en definition av ”verklig”.] Den logiska slutsatsen är att vi lever i ett meningslöst universum av fakta och händelser.” Men hur är det då, frågas det, med aspekter som handling, mening, värde, syfte, hela livet och planeten? Vi är varken redo att ge upp dem eller villiga att se dem som rent mänskliga illusioner. En reaktion är tanken att de då måste ligga utanför naturen – vara övernaturliga, införda i universum av Gud. Men vi har sett att uppkomsten av organismer och deras strukturer och processer inte kan reduceras till fysik. Vi tycks leva i ett emergent universum, där liv och handling uppstod utan behov av någon Skapargud (129 f.).

Men det föregående kapitlet antyder något djupare. Universums stora förmåga att inte upprepa sig på alla nivåer av komplexitet över atomen lämnar rum för en kreativitet som vi inte kan förutse. Kauffman är nu färdig att konfrontera oss med ett nytt slag av oförutsägbar kreativitet i utvecklingen av biosfären: Darwins anpassningar i förväg (*preadaptations*) (130). Fenomenet förstås bäst av två exempel.

Paleontologer har spårat utvecklingen av simblåsan hos fiskar från tidiga fiskar med lungor. Lungorna växte som utbuktningar från tarmkanalen, och när fiskarna svalde syrefattigt vatten, kom något av det in i lungorna, där luftbubblor absorberades som gjorde det lättare för fisken att överleva. Vatten och luft var nu båda i samma lunga, och den var på så sätt anpassad i förväg för en ny, kommande funktion, som inte var förutsedd: en simblåsa med vilken fisken kunde reglera sitt läge i vattnet (132).

Ännu märkligare är det med de tre små benen i mellanörat, som gör det möjligt att höra. De härrör från käkbenen hos en tidig fisk. De fanns alltså färdiga att adaptera till en helt ny funktion i ett helt nytt sammanhang (139). På samma sätt är biosfärens utveckling full av element, som kan bli något helt annat i annat sammanhang. Och det avgörande är att varken dessa element eller sam-

manhanget kan förutsägas; det ges alltid nya möjligheter. Dessa anpassningar i förväg har kanske kommit till på klassiskt sätt, men de styrs inte, så långt vi kan se, av någon naturlag. (Kauffman jämför här med Gödels ofullständighetsteorem.) På samma sätt, menar Kauffman, är det med utvecklingen av ekonomin och med mänsklig historia: ”Vi är bortom Galileos förtrollning.” Och i denna ständiga kreativitet kan vi uppfinna det heliga på nytt (134 f., jfr 141 f.).

Men hur kan i denna ständiga rörelse och förändring det hela i någon mening förbli sammanhängande, så att arterna fortsätter att samexistera? Det tycks finnas några okända principer för samverkan under utvecklingens gång (*coevolutionary assembly*) i biosfären, i mänsklig ekonomi och civilisation, ja till och med i juridiken. Det tycks som om lagar kan framträda på högre nivåer, där ingen lag existerar på lägre (143).

En sådan princip avhandlas i det långa elfte kapitlet om ekonomi, som jag i övrigt lämnar därhän, liksom några förstående men till sist avvisande sidor om ”Intelligent Design” (143 ff.). Den princip det gäller går under namnet ”power law”: det är fråga om vad som händer när en kraft av något slag utlöses och verkar. Det klassiska exemplet är jordbävningar: om jordbävningar av typ A frigör dubbelt så mycket energi som de av typ B, så inträffar typ A-jordbävningar fyra gånger mindre ofta än typ B. Detta enkla mönster stämmer för många slag av energier. (Mark Buchanan, *Ubiquity* (2001), s. 38). Det stämmer också för laviner, vilket visats i ett experiment där man framkallar laviner av sand genom att i jämn takt hälla sand på ett bord. Det är fråga om organisation av helheter, oberoende av de fysiska beståndsdelarna. Och båda fallen är självorganiserande: det gäller en självorganisation av kritiska tillstånd enligt en ”power law” (jfr 113 f.). Vi får en ”self-organized criticality”, som gör att världen inte blir en enda röra (172 f.).

”Hur kan vi undgå”, sammanfattar Kauffman, ”att häpna över att biosfären, ekonomin och människans kulturella utveckling samkonstruerar helheter trots partiell laglöshet? Vi befinner oss förvisso bortom Galileos förtrollning, i kreativitet och emergens, mot det okända mysterium, i vilket vi måste leva våra liv” (143).

### *Praktisk handling, fronesis*

Tionde kapitlet slutar med tankar som kan stå som introduktion till det fjortonde: ”Vi måste komma fram till att se förnuftet som en del av våra livs ännu mystiska helhet, när vi ofta inte alls kan veta vad som kommer att hända men måste handla i alla fall. Faktum är att vi lever livet framåt in i ett mysterium. På

det sättet är vi en del av det heliga som vi måste uppfinna igen.” (149) Kapitlet heter just ”Living into Mystery” och är avsett att demonstrera detta förhållande. Därvid är det mycket tal om något, som det annars sällan talas om, nämligen praktisk handling. ”Hur oartikulerat talar vi inte om praktisk handling. Ändå lever vi det varje dag.” Det gäller att bättre förstå hur vi lever livet framåt för att kunna leva våra liv bättre (232 f.).

På ett håll, vill jag tillägga, talas det dock mycket om praktisk handling, nämligen i litteraturen, i synnerhet i romaner. På detta område finns, i motsats till i naturvetenskapen, den frihet och kompetens som fordras för att avhandla dylikt. Och *en* roman framstår i detta avseende som rent paradigmatiskt: Selma Lagerlöfs *Jerusalem*. Vad det gäller i livet, heter det där, är ”att gå Guds vägar”, vägar som dock väl så mycket är den mänskliga mognadens och visdomens. Det är för sin strävan och förmåga att göra detta som Ingmarssläkten har blivit den ledande i bygden. Om detta har jag skrivit en uppsats i *Samlaren* 2005: ”Den episka processen och *fronesis*” (s. 249–254). I den pekas också på andra romaner som särskilt fokuserar på detta som Sandemoses *Varulven* och Eyvind Johnsons *Hans nådes tid*. Nyckelorden i dem är ”livshållning” respektive ”den klarnade erfarenhetens förvärv”.

Begreppet *fronesis* är hämtat från Aristoteles, men har kommit i skuggan av de båda andra kunskapsformerna hos honom, *episteme* och *techne*, och Kauffman tycks inte ha observerat det. Det är skada, ty det hade kunnat göra kapitlet ”Living into Mystery” lite mindre mystiskt. Vi rör oss visserligen mot en okänd framtid, men det finns många erfarenheter och ledtrådar att hjälpa sig med för att finna den rätta vägen. Det ord vi behöver för hur vi lever våra liv är *faith*, menar Kauffman, ett ord som här väl snarast skall översättas med förtröstan. Det är större än att veta och tänka.

Hur man skall leva ett gott liv med förtröstan och mod ligger vid hjärtpunkten av filosofiska traditioner, som går tillbaka till Grekland [...]. Existentialisternas insisterande på att vi skapar vår egen mening i ett meningslöst universum genom våra val och handlingar var ett svar på reduktionismen, i vilken universum är meningslöst. Men livet är en del av universum. [...] vi kan nu se oss själva, laddade med mening, som integrerade delar av en emergent natur. (244 f.)

Vi måste leva med förtröstan och mod, framåt, ovetande. Det är livets eget mandat. Det är något sublimt i detta, menar Kauffman. ”Vår förtröstan och vårt mod är i själva verket heliga – de är vårt envetna val för livet självt.” (245)

*De två kulturerna*

Kapitel femton, "The Two Cultures", vill söka hela sprickan mellan förnuft och resten av människan, en spricka som Kauffman med T.S. Eliot förlägger redan till de engelska metafysiska poeterna på 1500- och 1600-talen. "Ett hus, som är splittrat mot sig själv, kan inte bestå", citerar han från Lincoln (och Matteus). Sedan anknyter han naturligtvis till C.P. Snow, men menar att denne mest sympatiserade med konsten, vilket tycks mig vara en felteckning. Naturvetaren Kauffman själv däremot framträder nu som försvarare av humaniora. Om vi går vår väg in i det okända genom praktisk handling, "då är konsten och humaniora verksamheter (*crafts*), där vi utforskar dessa aspekter av våra mänskliga liv" (247).

Det sorgliga är bara att humaniora och konsten under de senaste 350 åren levt i skuggan av (natur)vetenskapen, ibland också i deras egen syn på sig själva. Alltsedan Newtons *Principia* "har naturvetenskapen i stor utsträckning kommit att ses som den överlägsna vägen till kunskap". Kauffman refererar en lång diskussion om detta men understryker, att "dikt och poetisk visdom är riktiga och verkliga. [...] Sublim dikt, sublim litteratur är en lins genom vilken vi ser oss själva, våra liv och vår värld. Den visar oss sanningen." (248 ff.)

"Måste vi leva med denna spricka?" frågar han. "En början skulle i alla fall vara att se vetenskapen som en mänsklig aktivitet, med dess likheter med konsten, juridiken, affärlivet, medicinen, hantverk, kyrklig verksamhet (*pastoring*), alla områden för diverse mänskligt skapande och handlande inför det okända. Där finns vår gemensamma mänsklighet rakt framför oss." (251) Han slutar kapitlet: "Full legitimitet för denna spelande kulturella kreativitet, vår egen uppfinning, är en del av att uppfinna det heliga på nytt. Det är en del av att se oss själva hela i världen, inte bara bortom reduktionismen utan bortom vetenskapen (*science*) själv. De två delarna av kulturen behöver inte vara åtskilda." (254)

Och då bör det tilläggas att Kauffman på föregående sida talat om "den vetenskap [*science*], som jag älskar". Men som han alltså nära nog vill sätta *efter* humaniora.

*Fundamentalism, krig och etik*

Sextonde kapitlet, "Broken Bones", handlar om fundamentalism och krig. Vi människor är kapabla till vilka grymheter som helst, konstateras det. Därför måste vi handla med ödmjukhet och därför "kan det inte finnas någon plats för oförsonlig religiös fundamentalism – inklusive kristen, islamisk och en framväxande hinduisk fundamentalism." Eftersom dödande är en del av vårt arv,

har vi inte råd att vara utopiska. Därför fruktar Kauffman också en övermäktig världsstyrelse och pekar i stället på grundlagsfäderna i USA, som uppfann ett federalt system för att balansera centralmakten (255 ff.).

Detta resonemang leder i sjuttonde kapitlet över till *etiken*, som har ett evolutionärt ursprung, menar Kauffman. Grupper, där man handlade mer altruistiskt än i andra, fick en fördel i utvecklingen. Liv, handlande, värden är verkliga nog i universum, och därför är också etiken ”en genuin aspekt av att leva våra liv framåt och förvisso inte reducerbar till Weinbergs fysik”. Men vi kan inte veta vad långtidskonsekvenserna av våra handlingar kommer att bli. Det tycks därför inte finnas några moraliska lagar som gäller för alla tider (slaveriet var en gång accepterat). Fundamentalism, som baseras på etiken i tider för länge sedan, kan därför blir tyrannisk.

Både moralen och lagarna utvecklas utan någon som leder och tar ansvar. Det är fråga om något mycket djupare än när den abrahamitiska Guden räckte över de tio budorden. ”Vår moralitet utvecklar sig och det av goda skäl. Den måste anpassa sig till en växlande kultur.” Men det är inte fråga om någon blind moralisk relativism. ”Snarare är det att inge respekt för gammal moralisk visdom, en tvekan att ändra gamla moraliska hållningar, kombinerad med flexibilitet tillräcklig för att anpassa till nya fakta.” (270 f.)

En global etik, heter det i artonde kapitlet, ”måste omfatta diverse kulturer, civilisationer och traditioner som omspannar globen. [...] Den måste vara vår egen konstruktion, vårt eget val. Den måste också vara öppen för en vis utveckling. En rigid etisk totalitarianism kan vara lika förblindande som varje annan fundamentalism” (273). Kauffman fortsätter: ”Om vi återupptäcker det heliga att betyda kreativiteten under i universum, biosfären, människans historia och kultur, är vi inte oundvikligen inbjudna att ära hela livet och planeten som uppehåller det?” Själva kreativiteten kan invitera en, ”därför att den är en vidsträckt frihet, som vi inte har känt sedan Newton.” (275 f.)

Jag tror att en kommande global etik kommer att bli en som respekterar hela livet och planeten. Men denna etik trotsar öppet gamla aspekter av många västerländska religiösa traditioner: den rationella ekonomiska människan, som maximerar sin ”nytta” är en förlängning av Adam, för vilken Gud skapade alla varelser till människans gagn. Så väldigt vänligt av Gud att ge människorna herravälde över hela världen – och så arroganta vi är som tror att detta herravälde är vårt, när allt kommer omkring. *För det är det inte. Vi är av världen, inte den av oss.* (276; kurs. här)



Så långt kan Kauffman te sig optimistisk i överkant, men han är medveten om farorna. Många samhällen i historien har ödelagt sin omgivning och sedan gått under. I världen efter det kalla kriget står vi inför en sammanstötning mellan civilisationer. Gränserna mellan dessa kan bli krigsskådeplatser. Om vi inte kan finna en gemensam grund snabbare än de fundamentalismer som dyker upp måste vi frukta nya krig. Strävan efter makt är inte över och den gäller också andra organisationer än stater (277 ff.).

Det är vår uppgift att skapa en global etik, och om vi uppfinner det heliga på nytt, kan det hjälpa oss att röra oss i den riktningen, ”att komma tillsammans och så småningom finna vördnad [...] för den värld vi delar. Kan jag logiskt tvinga dig? Nej. Kan kreativiteten i världen inbjuda dig? Oh, ja. Lyssna.” (280)

### *Kauffmans Gud – och andras*

Återstår ett kapitel, ”God and Reinventing the Sacred”, i vilket diskuteras fram och tillbaka vad man skall göra med Guds-begreppet, när man, som Kauffman, har uppfunnit det heliga på nytt. Mycket av vad vi har sökt från en övernaturlig Gud, heter det, ”är det naturliga beteendet hos den framträdande kreativiteten i universum”. Men detta kan vara alltför hotande eller tyckas poängglöst för miljarder av trons människor och likaledes för sekulära humanister. Samtidigt kan, för Kauffmans meningsfränder, orden helig och Gud kännas korrumperade.

Kauffmans uppfattningssätt kan likna vad man finner hos vissa jesuiter och buddhister, liksom hos Spinoza och i panteismen. Men det är ändå stor skillnad mellan Gud som immanent i naturen och naturen själv som Gud. ”*Vi behöver inte tro på eller ha förtröstan på Gud som den sig utvecklande naturen. Denna Gud är verklig. Sprickan mellan förnuft och tro är belad.* [...] Detta som vi diskuterar är en vetenskap, en världsbild och en Gud som vi kan leva våra liv med för alltid framåt in i mysteriet.” (288, kurs. här)

Till sist återstår några egna reflexioner i fråga om Gud. Mot bakgrund av vad som har sagts ovan framstår en skapargud som en alldeles för enkel och lättköpt förklaring av världen. Människan har alltid haft ett behov att förstå den värld hon lever i, och det enklaste, för att inte säga det naturliga, har då varit att tänka sig att den har skapats och upprätthålls av någon varelse som liknar människan själv, bara större, starkare och duktigare. Men i betraktande av uppgiftens svårighetsgrad har det ändå inte räckt till, utan Guden har också måst göras *övernaturlig*. Men om den nya forskningen nu har kommit fram till en *naturlig* förklaring, är denna övernaturliga gud inte längre nödvändig utan kan skäras

bort med Occams rakkniv. Det är en förklaring som inte längre behövs – annat än till äventyrs för världens själva uppkomst, det som föregick Big Bang, men som vi ingenting vet om.

Men den guden behövs kanske också för mystikernas upplevelser. Kauffman gör aldrig någon reservation för denna sida av mänsklig erfarenhet, men stråket av övernaturliga, religiösa upplevelser genom mänsklighetens historia är dock sådant, att man inte stillatigande kan bortse från det. Mot ett sådant förtigande kan man möjligen, fast på ett annat plan, rikta samma invändning som Kauffman gör mot den sekulära humanismen: det blir ”en alltför tunn näring för att kunna föda oss som mänskliga aktörer i det väldiga universum som vi delvis är med om att skapa” (xii).

Per Erik Ljung  
Med Olle Holmberg  
bland bilder och drömmar

TVÅ SAKER SLÅR en omedelbart när man läser avsnittet om metaforer i Olle Holmbergs stora *Inbillningens värld. Senare delen. Poesien. Första halvbandet* (1929): resonemangets relativa enkelhet och exemplens mångfald och fyndighet.<sup>1</sup> Det gör att man upplever det som om man banaliserar framställningen en smula, när man ger sig till att återge tankegångarna, som får mycket av sin kraft i stoffligheten. Samtidigt kan resonemangets relativa enkelhet motivera vissa utflykter och paralleller till senare teori-ansatser som har affiniteter till Holmbergs bildspråksteori. Den ter sig nämligen i många avseenden förvånande aktuell.

I motsats till Hans Larssons *Poesiens logik* (1899) har inte *Inbillningens värld* bestått med några mer ingående kommentarer – man får nog nöja sig med senare icke omtryckta recensioner, varav några dock är beaktansvärda. Till dem får man naturligtvis räkna Yrjö Hirns. Han skrev om *Senare delen. Poesien. Första halvbandet* i *Svenska Dagbladet* 20/11 1929 och om *Förre delen. Fantasien* i samma tidning 11/12 1929. Ivar Harrie tar upp *Inbillningens värld* i en utomordentligt insiktsfull och instruktiv recensionsartikel om Hans Ruins *Poesiens mystik* i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (2/3 1936), där han säger att Ruins bok, trots sina nya kombinationer och riktlinjer, aldrig blir till någon ”fullständig poetik”. Boken konkurrerar nämligen inte med Olle Holmbergs ”försök att kartlägga *Inbillningen Värld*”, skriver Harrie. Inte heller tävlar den med Hans Larssons *Poesiens logik*, där poesi var detsamma som litteratur i allmänhet. Hos Ruin har termen däremot sin ”trängre betydelse”, som synonym till lyrik.

Det är ingen oäven snabbskiss av ett fält som på svensk mark inte är särskilt omfattande, sedan litteraturhistorien i stort sett segrade inom ämnet och de systematiska eller estetiska dimensionerna marginaliserades i början av seklet.<sup>2</sup> Harrie hade kunnat nämna ytterligare några verk. Olle Holmberg själv utnäm-

ner Fredrik Bööks *Svenska studier i litteraturvetenskap* (1913) till ”ett av svensk poetiks grundläggande moderna arbeten”<sup>3</sup> och då är han möjligen i det ”trängre” hörnet av ”poetik”-fältet. I den andra ändan, den bredare, närmast antropologiska, där Holmberg rör sig, finns naturligtvis böcker som Yrjö Hirns *Det estetiska lifvet* (1913) och John Landquists *Människokunskap* (1920), som båda salteras i Holmbergs på en gång ekumeniska och distingerande arbete. Typiskt är Holmbergs sätt att hantera Hans Larssons ”intellektualistiska” ståndpunkt i fråga om metaforerna – i en not (299). På andra håll kan man notera hur Holmberg lyfter fram teoretiska poängar ur Yrjö Hirns mer historiskt upplagda undersökningar – till exempel i *Barnlek* (1916).<sup>4</sup> Han tar in vad de andra menar, men han har helt uppenbart sin egna bestämda mening.

I upptakten till sin bok om litterära genrer, *Slags* (1986), gör Lars Peter Rømhild oss uppmärksamma på den relativa historielöshet som gärna breder ut sig när principiella litteraturteoretiska frågor kommer på tal. Det är något av en topos att – apropos det ena eller andra ämnet – deklarerar att förvånansvärt lite är gjort på området eller att det som trots allt gjorts, inte borde ha gjorts. Men nu är det alltså dags.<sup>5</sup> Tanken på vetenskapen som en kumulativ verksamhet är inte alltid så attraktiv när man har bestämt sig för att göra ett *utspel*.

Samma sak kan nog hävdas i fråga om bildspråk. När Per Krogh Hansen och Jørgen Holmgaard inleder sin förnämliga antologi *Billedsprog. Om metaforen og andre troper* (1997) med att säga att man intill för några få årtionden sedan i stort sett menade att bildspråk var detsamma som oegentligt tal eller ord i överförd betydelse, medan det just nu tenderar att omfatta ”det hele”, så är det naturligtvis en retoriskt motiverad förenkling som är fullt i sin ordning i en inledning.<sup>6</sup> Men samtidigt snuddar den vid en tankegång som säkert är rätt utbredd: nämligen att så verkligen är fallet, eller var fallet före nykritiken. Det var ju då – med nykritiken – bildspråket, tillsammans med den komplicerade modernismen, sattes i högsätet. Torben Brostrøms *Versets løvemanke* (1956) hyllar naturligtvis just den mångtydiga bilden, liksom de svenska pionjärerna kring Gunnar Tideström i *Lyrisk tidsspejel* (1947) och Reidar Ekner och Örjan Lindberger i *Att läsa poesi* (1955).<sup>7</sup> De teoretiska fundamenten kunde man finna hos Cleanth Brooks, som i inledningskapitlet till både *Modern Poetry and Tradition* (1939) och *The Well Wrought Urn* (1947) lanserar metaforerna som en särskild och litterär specialitet. I den optiken kan det se ut som om litteraturen blir mer äkta, ju mer metaforisk och paradoxal den är. Spänningar och ambivalenser, komplexa hållningar gestaltade i bilder blir diktens själva *forte*. Samma värderingar finner man säkert i den norska femtiotalmodernismen och bland dess mer framsynta förespråkare; i Atle Kittangs och Asbjørn

Aarseths *Lyriske strukturer* (1968) är bildentusiasmen inte att ta fel på. Stora, välmatade kapitel om det poetiska bildspråket, symboler, arketypiska strukturer och diktarnas fantasiarbete gav uppslag till mängder av lyrikanalyser under kommande decennier.<sup>8</sup>

En poäng här är emellertid att påpeka att den äldre skandinaviska poetik-reflexionen – och äldre är här cirka 1900-talet, före nykritiken – inte är så enkel, att den till exempel på bildspråkets område inte alls låter sig nöja med att det rör sig om oegentligt tal eller om överförd betydelse. Man tänker mer sofistikerat än så och i anknytning till helt skilda vetenskapliga strömningar.

Man möter det i Hans Larssons konsekvent kognitivt orienterade bildteori, sådan den läggs fram redan i *Poesiens logik*. Bilden får där en helt avgörande betydelse för vår kunskap om världen – oförmögna som vi är att hålla fast föreställningar och tänka i synteser. Det gäller inte bara hur vi formulerar oss, utan långt ner i ”grundmetaforen”, i själva tänkandet, där vi i bästa fall ”begriper” saker eller ordnar dem efter ett eller annat sinnligt schema, som något slags punkt- eller linjerelation, där motsatser till exempel ”står emot” varandra. Tanken återkom i Hans Vaihingers mer tillspetsade *Als Ob*-teori som med stor energi lanserades av filosofen Alf Nyman, först vid en konferens i Halle i juni 1922 och sedan i Lunds Universitets Årsskrift samma år. Där lade han fram resultaten från sin undersökning – med frågescheman och läsarmedverkan – med rubriken *Metafor och fiktion. Ett bidrag till poetikens teori*. Metaforerna blir hos Nyman till en underavdelning av de fiktioner som är nödvändiga för all kunskapsbildning, inte minst den vetenskapliga.<sup>9</sup> Hos Hans Ruin är bildspråket snarast kopplat till den i vid mening romantiska poesi-ideologi han etablerar i *Poesiens mystik* (1935), där bilden blir ett genomgångsled till en annan verklighet, och där världen med bildspråkets hjälp blir möjlig att läsa i mystikens anda. Här – hos Ruin – ska man kanske ändå tänka sig att det skedde en tillbakakoppling från modernismen och nykritiken. Det återstår att avläsa i ”Nytt och gammalt i ny poesi” (1955), som tog formen av ett svar på tal till kritikerna.<sup>10</sup> Och modernismen ”själv” är ju ingalunda monolitisk i sitt bruk av bilder: här utspelas en ständig antagonism mellan begrepp och fenomen, mellan strävan efter en ”ren” poesi som söker sig bortom orden – och en poesi som är full av empiri och mångfald. Från Nietzsche och framåt sker ju ett oavbrutet hävdande av den heterogenitet som inte utan betydande förluster låter sig samlas upp i bilder eller begrepp – och lika insisterande är ju en replatoniserande tendens, en önskan att se bakom och bortom de fattiga fenomenen och orden.<sup>11</sup>

Hos Olle Holmberg får bildspråket liksom hos Hans Larsson och Alf Nyman en mer central roll än hos Hans Ruin. Det blir närmast en antropologisk nyckel

med stor generell räckvidd: det öppnar en dörr rätt in i människans inbillningsvärld och därmed rätt in i diktens. En snabbskiss över diskussionsläget ger Olle Holmberg – typiskt nog, han tycks, som antytt, vara angelägen om att den eleganta framställningen inte skall tyngas av onödiga digressioner – också det i den not jag redan har nämnt (299). För Holmberg är utgångspunkten att metaforen har sitt psykiska ursprung inte i vakenlivets betraktande av tingen, utan i ”drömmarens vaga fantasier” (183). Metaforen är inte i första hand avsedd att ge kunskap utan att ge ”illusion”; så formuleras den dualism som råder i inbillningens värld. I verket *Inbillningens värld*, väl att märka! För i inbillningens värld, sådan den skildras hos Holmberg, fantasins, dagdrömmeriets, det konstnärliga skapandets, finns inte samma skarpa gränser, och för den ”drömmare” med vaga fantasier som färdas där är det snarare tal om ett continuum som rymmer allt från sömnens djupaste drömmar över olika stadier av uppvaknande och tillbakafall i kontemplation och dagdrömmeri. Man inbillar sig gärna att Olle Holmberg skulle ha kunnat uppskatta en poetik av Gaston Bachelards märke, där just dagdrömmen ges en privilegierad plats.<sup>12</sup>

Metaforen förenar det subjektiva med det objektiva – den säger, inte vad tinget är, utan vad det liknar. Två saker krävs för att metaforen ska komma till stånd: ett ting att betrakta, och en människa som betraktar det, på sitt sätt. Det objektiva ligger i att det är ett ting som betraktas, det subjektiva i att det betraktas av någon; om denne någon är diktare tenderar han också att vilja förmedla vad han har sett. Från *det* till *jag* till *vi* går rörelsen, i linje med hela den idé som bär upp Holmbergs verk. Med en lyckad metafor säger han att metaforens uppgift är ”att ställa oss på samma sida om tinget som den där diktaren står”, att låta oss erfara det ”genom mediet av samma inbillning” som diktaren (185). Själens alla krafter och drivfjädrar skall sättas i rörelse, som det heter hos Kant, bilderna skall ”livligt röra inbillningen” – snarare än öka förståelsen av föremålet.

På andra håll i svensk poetik har metaforerna och deras uppgift blivit belysta ur andra synpunkter får vi nu reda på i den ovan nämnda noten. Gentemot en synpunkt som Holmbergs, av Kants inspirerade, och mot mer etnografiskt motiverade synpunkter (om bristen på begreppsligt tänkande hos primitiva folk, med deras faiblesse för fördunklande och inhöljande tal om tabuerade ting, och om metaforen som antropologisk ”rest”) har Hans Larsson i *Poesiens logik* hävdad metaforernas kognitiva, förtydligande funktion. Idén återkommer sedan, som nämnts, i tillspetsad form hos Alf Nyman, som i *Metafor och fiktion* (1922) ser metaforerna som medvetna konstruktioner, medvetet falska föreställningar som ska fungera som ”logiskt-intuitiva stegringsmedel”, som ska kunna skänka ”stegrad syntes, vidgad komprehension jämte förhöjd åskådlighet” och

stå i ”verklighetstillägnelsens tjänst”. (Ett och annat ord i den annars så moderne Nymans framställning kan tyckas avslöja att den är daterad. Dit hör ordet ”onäpst”, som används i ett originellt sammanhang. Det är just när Nyman i sitt första kapitel som passerad vill presentera åsikten att metaforen skulle vara en antropologisk *rest* från tidigare, primitiva stadier i släktets utveckling – något som vi ”onäpst” skulle ha släpat med oss från tabueringens, animismens och ”abstraktionsnödens” tider.) En förmedlande synpunkt – mellan å ena sidan den av Kant och Holmberg förfäktade ”emotionalistiska” synen, där metaforerna underordnas känslan och inbillningen, inte förståndet och viljan, och å andra sidan Hans Larssons och Alf Nymans (sinsemellan olika) intellektualistiska positioner återfinns Holmberg – utan att närmare lägga ut texten – hos John Landquist i *Människokunskap*. Holmberg tycks syfta på Landquists kapitel om diktaren och hans symboler, där symbolerna å ena sidan i Freuds anda ses som förtätningar av flera personliga upplevelser och där de å andra sidan i Bergsons anda ses som uttryck för genuina nyskapelser och mänskliga generaliseringar. Kapitlet har senare setts som synnerligen framsynt i fråga om symbolers mångtydighet och saluterats av Carl Fehrman i *Forskning i förvandling* (1979) som ett förebud om både Holmbergs syn på symbolen och om de tankar Hans Ruin utvecklar i *Poesiens mystik*.<sup>13</sup>

Men Holmberg har valt vilket ben han ska stå på. Han har, som sagt, låtit metaforerna få uppgiften att ställa tinget på diktarens sida. Eller med en än mer resolut bild: metaforerna är i *Inbillningens värld* ”fattade som ett medel för poeten att genom att modifiera tingens uppsyn rycka dessa över från verklighetens till inbillningens värld” (299).

Att Holmberg valt sida i denna diskussion innebär inte att han är dogmatisk. Förtydligandet, i Hans Larssons mening, kan mycket väl förekomma som en funktion hos metaforerna; i vissa sammanhang kan bilden rent av vara pedagogisk och rationell. Men utgångspunkten, den kantska, och förankringen i diskussionen kring inbillningen – som hos Holmberg allra tydligast är i arbete i drömmen, och som i dagdrömmet och fantasiarbetet förmålar sig med det vakna tänkandet – ger möjligheter för rätt vardagsnära observationer av närmast fenomenologiskt slag. I halvslummern i gryningen hör kanske drömmaren – och inte sällan får man en känsla av att drömmaren är just den ”poetiker” som för pennan och som också han omnämns i en not (300) – ”hur lakanet skrapar mot skäggstubben, men låtsas tro och tror verkligen att det i stället är en mus han hör, som sitter och leker med ett tidningsblad” (183f.). Eller om han är ännu lite mer vaken. Då hör han kanske vinden prassla i löven och tror sig – ”erotiskt inställd som han är” – höra fraset av en sidenkjol. När han sedan har genom-



skådat sin illusion skulle han kunna säga att ”lövet prasslar som en sidenkjol”, och det skulle ju vara en veritabel metafor. Då kunde han börja dikta om det. Det tycks vara helt uppenbart att diktarnas metaforer har samma psykologiska ursprung som ”drömmarnas affektivt betingade missuppfattningar” (184).

Då är det också givet att metaforerna kan komma att säga mer om den som utsäger dem än om de ting de är satta att beskriva. När det i *Tusen och en natt* talas om hur de båda halvorna av en dörr liknade två älskande som vilar hos varandra om natten för att sedan skiljas åt vid soluppgången, då berörs vår själ ”av en fläkt av arabens erotomani” när vi läser det. Också vi kommer att föreställa oss dörrhalvorna som två ömma unga som icke bör skiljas om natten. Illusionen har lyckats.

Kapitlet om metaforerna i *Inbillningens värld* har en klar och ”logisk” uppläggning. Liksom läsaren av *Tusen och en natt* kommer att beröras av berättarens fantasi, så dras man omärkligt in i sju välordnade avsnitt, där argumentationen är långsam och övertygande. När vi nu sett att det är samma mekanism som får drömmaren att ”missuppfatta”, den vakne att inbilla sig saker och diktaren att göra metaforer, är det dags att gå vidare. Varför gör diktaren metaforer, blir nästa fråga. Hur han väljer får anstå ett tag.

Exemplet är slående. Drömmen förtätar. Den som är hemma i Freud känner igen mekanismerna från det sjätte kapitlet i *Drömtydning*, kanske också från försöken att göra de freudianska begreppen användbara i modern textanalys.<sup>14</sup> Och visst känner Holmberg till Freud. Men han får nöja sig med en enda, visserligen lång och innehållsrik, mening som karaktéristik:

I den uppslagsrika, djupa och oerhört fruktbara, stundom bisarra, ensidiga och hasarderade drömlära, som bär auktorsnamnet Sigmund Freud, lätt att kritisera och finna barock, omöjlig att icke likväl ta intryck och dra vinst av, tas det över huvud taget inte hänsyn till några andra drömbildande känslor än önsknigen, längtan.<sup>15</sup>

Så här kan förtäningen gå till. Den som om morgonen har fått ett brev från en släkting, på lunchen har tänkt på en tågolycka och på kvällen har läst en utredning om mentalvård, drömmer på natten att släktingen har blivit galen vid en tågolycka. Hade nu detta skett i verkligheten hade vi naturligtvis i stället frågat efter möjligheterna att bli frisk igen. Sjukdomens orsak, dess förlopp och botande är förbundna i beröring. Hur – för att gripa till en annan metafor – hänger de tre momenten samman? Liksom man i Platons dialog *Faidon* frågar efter lyrspelearen när man ser lyran, och på samma sätt som man frågar dels efter vem som slog, dels efter doktorn – om man oförhoppandes skulle ha fått

ett slag på käften. Beröringsassociationen är en nödvändig associationskedja för vårt vetande och handlande. ”Då jag med hammaren slår spiken på huvudet, sätter jag praktiskt en beröringsassociation i scen” (187).

I drömmen kan man däremot inte handla. Associationen följer andra vägar från den första sensationen. Här förs man som regel till liknande eller alternativt kontrasterande tankar. Förlopp förtätas, samtidigt som verklighetsförbindelsen, de ”normala” händelsekedjorna, förtunnas. Indelningen är känd sedan antiken och innefattar faktiskt alla våra associationer.<sup>16</sup> Beröringen dominerar om dagen, likheten om natten.

Jag drömmer en natt om en förskingrande ämbetsman, och efter en stund drömmer jag om en annan förskingrande ämbetsman. En annan natt drömmer jag om en tjäder som i liggande ställning lutar huvudet mot en sten. Långsamt förvandlas tjädern till en räv, räven till en hund och hunden till ett lejon som reser sig och lufsar bort genom stadsparken i Lund. Man finner här en associationskedja ordnad efter likhetens princip: lejonet liknar hunden och hunden räven; räven liknar visserligen ganska obetydligt tjädern, men har i gengäld samma vokal i i namnet. (190)

Den sista anmärkningen är naturligtvis av speciellt intresse i ett litterärt sammanhang. Den för ju tankarna inte bara till Freuds resonemang om hur – i en lingvistisk förståelse av saken – beteckningarna, signifierterna, har sina egna relationer till varandra, ibland helt oberoende av vad de betecknar, utan också till Roman Jakobsons ”lag” för den poetiska funktionen, nämligen att ekvivalensprincipen – på olika nivåer i språket – blir en konstituerande princip för hur kombinationen görs, för hur det språkliga syntagmet produceras, just i sammanhang där den ”poetiska funktionen” dominerar.<sup>17</sup> Också rent fysiologiskt ligger likhetsassociationerna väl till. Talorganen vill så att säga ha likheterna: det är därför det är så svårt att prononcera ramsor som sex laxar i en laxask, packa pappas packsäck, kyss köksan på kökströskeln; de frestar nämligen tungan att ”mekaniskt glida in i en likhetsupprepning” (195).

Den likhet Holmberg talar om opererar alltså både på innehålls- och på uttryckssidan. Och den etableras via upprepningar och variationer – både i de vardagliga erfarenheterna och i diktens värld, alltifrån de äldsta eposen till den moderna poesien.

Drömmens likhet med den vardagliga upplevelsen kan, för att nu använda ett ord som Holmberg inte tar i bruk, vara av strukturell art. ”Jag läser på kvällen en bisarr bok som handlar om bisarra människor. På natten drömmer jag varken om dem eller deras författarinna, men bokens ironiska, originella och

torrt fantastiska form förföljer mig som ett grundschema efter vilket [...] hela nattens drömmar komponeras (191).” Det rör sig alltså om en mimesis, inte på substansens nivå, utan på homologins, med ett av Roland Barthes’ strukturalistiska begrepp.<sup>18</sup> Drömmaren har fått strukturer (”ett grundschema”) på huvudet.

Barn, primitiva folk, berusade, trötta – alla har nära till likhetsassociationerna, som ger större valmöjligheter och kräver mindre ansträngning än de beröringsassociationer som gärna knyts till handlingar. Intressant är Holmbergs inte närmare elaborerade synpunkt att det inte är ”lovligt” för den vuxna och vakna människan att hänge sig åt en ”ohämmad” likhetsassociation. Hon måste nämligen ”gå från A till B i sitt tal liksom i sin handling, och kan inte som det lilla barnet hålla på att i enformig likhetsassociation nynna detsamma och det liknande” (192). Rim och reson måste doseras i banor som är socialt acceptabla. Bara ”rim” håller inte i den vuxna världen. Holmberg citerar ur de ”stenograferade ramsor av idéflykt” som återfinns i en lång rad psykiatriska arbeten och finner dem genomgående ordnade efter klang- eller saklighet. I Jaspers *Allgemeine Psychopathologie* är det till exempel en kvinna som svarar på frågan om hon under det förflutna har blivit annorlunda än tidigare: ”Ja, da war ich stumm und dumm, aber nicht taub, ich kenne die Ida Daube, die ist tot wahrscheinlich an Blinddarmenentzündung, ich weiss ob sie blind war, blinder Hesse, Grossherzog von Hessen, die schwester Luise, Grossherzog von baden, der Mann ist gestorben am 28. September 1907, wie ich zurückgekommen bin, ja rot gold rot –” (193). Å andra sidan orkar inte heller vi normala medborgare med att bara följa beröringsassociationerna, orsakernas och handlingarnas förnuftiga vuxenstigar. Det blir för tråkigt och för arbetsamt. Det blir bara – reson. ”Från veden till grenen från grenen till trädet, från trädet till fröet, från fröet till planteraren, från planteraren till det som har föranlett honom att sätta detta frö i jorden: det är en kedja som endast den ordentlige och arbetsamme kan fullt följa (193).”

De två tendenserna i vårt tanke- och föreställningsarbete knyter sedan Holmberg till två språkliga former: den oregelbundna, men ändamålsenliga prosans å ena sidan, det rytmiska, rimmade, men inte alltid lika ändamålsenliga poetiska språket å den andra. För att ytterligare understryka det grundläggande, mänskligt konstitutiva i de två principerna, förläggs de också till kroppens bägge rörelsesystem: ”visceras regelbundna, rytmiska, varandra lika rörelser, och de viljestyrda musklernas, skelettmuskulaturens, olikartade och oregelbundna, efter skiftande ändamål anpassade beröringar av tingen”. Lemmar och muskler, med rörelser styrda av viljan, hör hemma på prosans sida; kött, hjärta, inälvor bara

finns där och träder i tjänst hos den verksamhetsform som vädjar till känslan, nämligen poesin.

Sådan blir utgångspunkten för de vidare resonemangen: homologin mellan föreställningar, språk och kropp.

Då och då kan man få föreställningen om en hierarki emellan de båda föreställningsformerna, där likheten skulle vara den lägre; men snarare får man tänka sig en historisk differentiering, där beröringsassociationerna först så småningom blir hänvisade till vetenskapen, medan likhetsassociationerna kommer att dominera det litterära skapandet. Det handlar inte bara om *Gleichheit* utan snarare om *Ähnlichkeit*: analogierna blir strukturerande principer i såväl muntlig som skriftlig framställning, såväl i hög som i låg diktning. Holmberg ger en lång rad exempel som ger tyngd åt tanken. Men självfallet tas bägge typerna i bruk på ömse håll. Det finns sagor om kausalitet – om hur allt hänger samman. Holmberg ger ett intagande exempel från Yrjö Hirns *Barnlek*:

I den stora staden Paris finns det en gata, och vid gatan ett hus och i huset en trappa och vid trappan ett rum, och i rummet ett bord, och på bordet en duk och på duken en bur och i buret ett bo och i boet ett ägg, och i ägget en fågelunge.

Fågelungen stälpte ägget, ägget stälpte boet, boet stälpte buret, buret stälpte duken, duken stälpte bordet, bordet stälpte rummet, rummet stälpte trappan, trappan stälpte huset, huset stälpte gatan, och gatan stälpte den stora staden Paris. (196)

Det är, säger Holmberg, en i all sin överdrift djupsinnig saga. ”Alla de ting varom sagan handlar beröra varandra. Sagan motsvarar barnens behov av att få veta hur tingen berör varandra.” På motsvarande sätt finns det ekvivalenser nedfällda i vetenskapliga framställningar. ”Det är en dålig historiker som endast håller sig till beröringsassociationerna; han borde ha blivit naturvetenskapsman. Det är också en dålig historiker som är intresserad endast av likhetsassociationer; han borde ha blivit diktare” (199).

Samma fundamentala principer råder i receptionen: romanläsarens igenkänningsglädje och den vetenskapligt sinnade nyfiknes iver efter att få tingen att hänga samman återuppföres här på en annan scen, den upplevandes. Idén har uppenbara likheter med tankar om den narrativa driften och om de två typer av begär som är på spel i den läsarmodell av Lacanianskt snitt som tecknats av de danska psykosemiotikerna Christian Gramby och Harly Sonne. Vi drivs både av den ”imaginära” bristen och av den ”symboliska”.<sup>19</sup> Vi har ett omätligt behov av bilder – och vi vill gärna förstå hur de förknippas med varandra. De

båda dimensionerna förmåls i läsningen, men är principiellt möjliga att skilja åt i analysen. *Reading for the plot*, som Peter Brooks kallade en uppmärksamrad och uppenbarande bok (1992), är bara ena sidan av saken.<sup>20</sup>

Så långt har Holmberg slagit fast att drömmens och diktens mekanismer är likartade – och att just likhetsassociationerna får en privilegierad plats i det litterära skapandet. Men vilken likhet är det som eftersträvas och vilka metaforer bland oändligt många möjliga är det som väljs? Det avgörs av drömmaren. Månstrimman blir skenet över en grav hos Fröding, en vitklädd jungfru hos Stagnelius. Diktaren ”tar hand om vår fantasi” och för den dit han önskar (205). Våra föreställningar om tingen får genom bilderna ”en viss av diktaren avsedd inriktning”.

Under den 461:a natten i *Tusen och en natt* talas det om en lutspeleska. ”Hon lade instrumentet i sitt knä, och med barmen lutad över den böjde hon sig över som en mor som ger sitt barn di; sedan preluderade hon på tolv olika sätt.” Den 948:e för associationen ett stycke vidare: från modern och barnet förs tanken till strängarna som klagar som ett barn vid den unga kvinnans nakna bröst. Och som Holmberg säger: ”Lutan har varit intressant för diktaren, men intressantare har varit tanken på en ung kvinna som med blottat bröst ger sitt barn di och därför har han associerat den ena föreställningen med den andra. För så vitt vi dela diktarens intresse finna vi hans bild rörande och skön; för så vitt vi icke dela den finna vi den kanske alltför närgången och intim” (208).

Valet av metaforer styrs av två principer: ett positivt och ett negativt intresse ligger bakom. Två typer av metaforer noterades redan av de antika retorikerna: besjälande och avsjälande. Tegnér kunde å ena sidan låta stjärnorna vandra som tysta egyptiska präster på väg till offeraltaret och å andra sidan låta Ingeborg sitta ”Som en stjärna på en vårsky [...] på gångaren vit”. Distinktionen är inte skolastisk, skriver Holmberg, den bygger på psykologiska realiteter. ”För att kunna närma oss stjärnorna måste vi ge dem själ, liv, mänsklighet, rörelse; för att kunna hålla en själ på betraktelsens avstånd måste vi hejda den, avsjäla den, ge den form och fixera dess levande böljegång i ett poetiskt monument” (210). Det rör sig om grundläggande mekanismer i inbillningens värld och landskapet som själstillstånd är något som har existerat långt före Henri Amiels generation. Den nyktre Hans Larsson har en delvis annorlunda synpunkt på samma exempel från Tegnér:

– och tysta som Egyptens präster  
begynte stjärnorna sitt tåg

I sin genomgång av ”De poetiska figurerna” i *Poesiens logik* ägnar han ett betydande avsnitt åt bilderna. Ett nära till hands liggande sätt att se på dem, säger han, är att det som är mindre bekant för oss förtydligas genom att liknas vid det som är mera bekant – som när sjömannen hör talas om att i andlig mening ”kryssa” eller ”falla av”. Men det är ingen lag, att så ska vara fallet! En jämförelse är i och för sig är alltid ägnad att belysa. Därför undergrävs tilliten ”en gång för alla” till den förnumstige ”anmärkare”, som tydligen har dristat sig till att tycka att Tegnér’s bild är ”bakvänd, emedan vi alla bättre känna stjärnornas gång än de egyptiska prästerna”. Anmärkaren var den uppsaliensiske nyromantikern Vilhelm Fredrik Palmblad, omstridd författare till bland annat ett stort antal läroböcker i geografi, en konservativ pamflett om Norge och en historik över den ”svenska näringsflitens utveckling”. ”Det finns ett drag av filosofisk spjuver hos den s.k. ’blide tänkaren’”, skrev Ivar Harrie om sin lärare på hans åttiöårsdag, och här tycks han ge sig tillkänna.<sup>21</sup> Desto mer rätt har – som Hans Larsson ser det – Gustaf Ljunggren, då han i *Tegnér’s bildspråk* (1880) påpekar att bilden helt enkelt ”stärker intrycket av stjärnornas sakta skridande på fästet”.<sup>22</sup> Man kunde tycka att det är samma syn på saken som hos Olle Holmberg, men Hans Larsson drar sig en smula för det som kan te sig irrationellt, för – ”själen”.

Själva tillskrivandet av skönhet till naturen är hur som helst ett förmänskligande. ”Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön”, som Nietzsche säger. Tingens måste bli mänskliga för att kunna omfattas med sympati och antipati. Och ”själen” eller de mentala processerna och tillstånden måste fångas, gestaltas, begripas i namn. I båda fallen öppnas naturligtvis för ideologi, för värderingar. Möjligheterna att *bedriva metafor* är omfattande; ofta är det just vid en sådan upptäckt genus- och/eller idelogikritiken kan ta sin början. Inte ens *Höga visan*, där den älskade liknas vid ”en klase cyperblommor från En-Gedis trädgårdar”, går fri från värderingar. ”Man kan inte säga annat än att det trots förälskelsen ligger något förringande i denna metafor. Den som liknas vid en cyperblomma och ett myrragömmen tillerkännes ljuvhet men icke högt förstånd” (214).

Holmberg tecknar psykologin bakom retoriken. De historiska förutsättningarna finner han i ”tabuismen” och ”animismen”. Men han ser dem inte som oupplysta, övergivna stadier. Talet om de primitiva folkens ”naturlighet” och frihet från konventioner ger han inte mycket för. Tvärtom finner man det som finns som tendenser hos oss, i form av traditioner och ”institutionellt stadfästa” konventioner på andra håll. Metaforerna blir därvid konventionella omskrivningar av mer eller mindre tabuerade områden; det är den metafor-teori som lanserades med stor framgång av Heinz Werner i *Die Ursprünge der Metapher* (1919). Men Holmberg trycker ännu mer på samtidigheten och de metaforiska

uttrycksätten på dessa områden är inte ”någon specialitet för de vilda folken”. ”De bottna alltför djupt i mänskligt psyke för att vara begränsade till en viss tid eller vissa trakter” (219). Att något är tabu betyder att det är markerat och markeringen kan ske genom att man avhöljer eller beslöjar. Vid sidan om den av tabueringen skyddade naturliga blygseln löper en lika grundläggande längtan att gå upp i, blottlägga och försvinna in i tingen. Ett sådant begär ligger bakom till exempel de könsmarkeringar som tingen får i så många språk. Vi vill helt enkelt leva i en värld som liknar oss själva. Med evolutionen, specialiseringen och arbetsdelningen har besjälningen så småningom visat sig icke kunna ”verifieras”: ”vi kalla för närvarande den sortens åsikter för inbillningar [...]” (229). Det kan vara sant att en ört har en själ eller att en brännvinsbrännare kan vara en hedersman – men om inte, så kan de i alla fall ha sin plats i ”inbillningslivets gestaltade protokoll”.

Det intressanta är att vi fortsätter att tänka ”primitivt”, såsom ”hela världen är gjord av vår familj” (Pascal). För oss är det kanske inte påtagligt att vi tar på oss en grön dräkt om våren och att träden sedan gör likadant – men, som Holmberg säger, ”likväl upphöra vi inte att metaforiskt sammanblanda himlaljus och jordiska ljus, och i vår lyrik orda om vårens gröna dräkt” (233). Det skulle inte förvåna om den moderna kognitiva psykologin och semantiken kunde ge Holmberg rätt – där framstår ju hela vår omvärldsuppfattning som strukturerad via kroppsligt förankrade erfarenheter och bilder som i sin tur kan generera mångfalden av metaforer. Metaforerna opererar snart sagt överallt och fyller, som Holmberg uttrycker det, ”ett tankebehov som vetenskapen icke har kunnat förintä” (235). Sammantänkandet eller den kritiska jämförelsen mellan kognitionsforskningens landvinningar och tidigare teorier framstår som både nödvändig och löftesrik – och är naturligtvis redan igång.<sup>23</sup>

En styrka i hela Holmbergs verk är som vi har sett att han betonar den fenomenologiska kontinuiteten mellan nattliga drömmar, dagdrömmar, vakenlivets inbillningar och diktandets hela fantasigestaltning. Samtidigt är han naturligtvis uppmärksam på hur fantasin *kommer till orda* i både språket och – i nästa steg – i diktningen. Skillnaderna är väsentliga. Olle Holmberg är ingen retorisk oskuld. ”Drömmaren kan reda sig utan namn och ord, den vakne i längden icke.”<sup>24</sup> Vi måste kunna meddela oss, om tingen och till varandra – och det gör vi, sedan åtbörderna med deras ”relativt torftiga resurser” har tömts ut, med orden. Det är med hjälp av dem vi samlar upp och ordnar erfarenheten; det är med dem vi registrerar vårt vetande och formulerar våra lagar. ”Drömmarnas värld blir så lös, godtycklig och osammanhängande som den är huvudsakligen därför att vi inte kunna lägga orden som ett nät över den för att i minnet fasthålla det enskilda



vart och ett på sin plats och med sin karaktär.” Som så ofta prickar Holmberg in ett träffande citat till stöd för sin tanke. För den sovande gäller Heidenstams ord om Pariskonstnärerna

som lagt för fåfot hjärnan  
och se sin hela vackra värld med ögat.

Så fort vi vaknar är vi däremot inne i kommunikationens värld. Där är det orden som råder. De fungerar som ett socialpsykologiskt kitt. Men de fungerar också ekonomiskt, i dubbel mening. De är symboler av verkligheten, som vi kan föra med oss ”ut”, så vi slipper dra med oss hela bilden. Sedan fungerar de – på marknaden, just så som Karl Marx hade resonerat om pengarna – som generella ekvivalenter.<sup>25</sup> ”Vi handla på tankens marknadstorg med orden i stället för med tingen på samma sätt som vi i köpenskapen handla med pekunierna, pengarna, i stället för med pecus, boskapen. Orden äro skapade till bruk i den tillvaro i vilken vi leva ett gemensamt liv.”

Något annorlunda, eller på gränsen mellan de två världarna, fungerar dikten – eller ”fantasifiktionen” som Holmberg kallar den inledningsvis. ”Fantasifiktionen är en dotter av skenbart omaka föräldrar: drömmen som kommer från natten, och ordet, som hör dagen, kunskapen och arbetet till.” Den må vara ologisk i förhållande till vetenskapen, men i förhållande till den amorfa drömmen är den logisk och kan cirkulera i den allmänna kommunikationen och erövra ett visst mått av verklighet. ”Genom att ta ordet i sin tjänst har den måst anpassa sig efter ordet.”<sup>26</sup>

Helt utan friktioner löper dock inte denna övergång från inbillningarnas värld till den allmänna tanke- och språkmarknaden. Den diktare som tar orden på allvar kan inte nöja sig med att *fungera*. Hon eller han måste finna ”de rätta” orden för att – liksom i magin, som ägnas stort intresse här – kunna åstadkomma något.<sup>27</sup> ”Det är icke sant, som skeptiker tro, att ordet inte kan skapa. Det kan icke skapa verklighet, men det kan skapa inbillning.” Och det är en inbillning som genom ”ordets makt” görs allmän, får struktur och substans och kan göras bestående. Gång på gång nämner Holmberg detta med ”de rätta orden”, ”det rätta ordet” eller ”de rätta formlerna” – som vi har förlorat, men som diktarna insisterar på. Hos en av Holmbergs vänner bland författarna – Hjalmar Gullberg – får tanken i alla händelser en sådan, i det närmaste magisk, verklighetsingripande innebörd i en dikt i *Ögon, läppar* (1959):

Bara de riktiga orden,  
orden med krona och fågel-  
sång har en skugga som träden.

Svalkande skugga att sluta  
ögonen i, medan kronan  
sjunger de riktiga orden.

Minst sagt väl rustad är Olle Holmberg när han i sin bok om *Viktor Rydbergs lyrik* (1935) ägnar ett kapitel åt diktarens ”Drömliv”.<sup>28</sup> Det gäller både dikten med samma namn och Rydbergs extraordinära ”förmåga av visuell dagdröm”. Holmberg drar sig inte för att kalla den ”övern normalt” utvecklad. När sedan själva dikten har så profilerade idéer om drömmande, om hur naturen drömmar, och hur den drömmer om förlösning och återställelse och om människosläktets befrielse, så förstår man att saken blir komplicerad. Här prioriterar Holmberg som litteraturhistoriker; han bedriver mindre fenomenologi och mer av biografi och idéhistoria. Det visar sig att det rör sig om en erotisk dikt som omarbetats till en naturfilosofisk – det kan man nästan förnimma vid läsningen – och det visar sig att den idémässiga bakgrunden är just så invecklad som man kunde befara. Leibniz, Schelling, Darwin, Romarbrekets tanke på ”kreaturens suckan”, förhållandet till Pontus Wikners mer gråtmilda ”Naturens förbannelse” – här saknas ingenting. Ändå kan man, åtminstone om man just kommer från läsningen av *Inbillningens värld*, bli lite besviken på att Holmberg inte följer drömmens transformationer genom dikten mer närgånget. På vägen fram mot diktens uppseendeväckande slutformel, ”i människans ande ha tingen sin lag”, som naturligtvis ropar på förklaring, händer det nämligen en hel del. I själva verket packar Rydberg sin dikt om drömlivet så rikt att man nästan glömmar bort vad den gick ut på. Det blir en hel solfjäder av aspekter och exempel på drömmeriets mekanismer.

Öppningen, mötet med diktarens filosofiske ryttare-förförare-jägare-poet, det erotiska incitamentet – upp och iväg, så det strålar om pannan av aningar och lust. In mot det fantastiska slottet i skogen som spränger rum och tid och upphäver motsättningar av olika slag: där trivs vallmor och tistlar gott ihop, och där råder ingen skillnad mellan nu och då. Samtidigt sker en slags *tömning*, så att själva tiden kan förnimmas bit för bit och man kan lyssna till ”minuternas fjät”. Längre fram i dikten blir det ännu mäktigare, då man kan se ”de tigande timmarna” i rörelse bland fjällen i öster. Minnena tar kropp i slöjor, men de ”håller vakt”: här ska det inte alls gå undan! Man skrider sakta fram. Och sedan, i den nästan östliga frid som manas fram, för skalden in sin (västliga?) oro, ett

dynamiskt moment. Där människan blir ett med ”dagrarnes spel” och skapelsen ”drömmer om Gud” kan man plötsligt fyllas med bävan och ett visst otidsenligt och oroande *ansvar*. Rydberg är ju som Holmberg skriver, ”en drömmare med dåligt samvete” (i bjärt kontrast till den andre store drömmaren i svensk litteratur, Stagnelius). Vi kan hos Rydberg inte undgå att höra vad som har hänt och sagts: det påminner skalderna oss om, via sina ”siareharpor”. Det är också dem det åligger att göra jorden rikare i sin prakt (i första hand genom att ”strängarne skönare slå”) och lära oss att tänka och drömma lite friare.

Men samtidigt som jag lite småaktigt kan tycka att Olle Holmberg kunde ha fått ut (ännu) mer av Rydbergs dikt, så är det på sin plats att erkänna att det är han, med allt sitt tal om ”drömlivet” och hur det förgrenar sig så rikt ut i både inbillningens och verklighetens värld, som över huvud taget fick mig intresserad av den märkliga dikten. Varken med den eller med de problem som aktualiseras i *Inbillningens värld* är vi ju på något sätt färdiga.

## Noter

- 1 Olle Holmberg, *Inbillningens värld. Senare delen. Poesien. Första halvbandet*. Stockholm 1928; jag hänvisar löpande till sidor i texten.
- 2 Jfr Carl Fehrman, ”Estetikens återkomst. Ett stycke lundensisk vetenskapshistoria kring Henrik Schück, Ewert Wrangel, Fredrik Böök och några till”, *Vetenskaps societetens Årsbok 1987*.
- 3 Olle Holmberg, *Inbillningens värld. Senare delen. Poesien – andra halvbandet*, Stockholm 1930, s. 97.
- 4 Se t.ex. *Inbillningens värld. Första delen. Fantasien*, Stockholm 1927, s. 188.
- 5 Lars Peter Rømhild, *Slags. Om litterære arter, genrer, motiver*, København 1986, s. 7–9.
- 6 Per Krogh Hansen & Jørgen Holmgaard, *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Aalborg 1997, s. 9. Miriam Taverrier förlägger i *Metaphor and Metaphorology. A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s*, Gent 2002, s. 20 ett uppblående av den teoretiska diskussion kring metaforen till 1930-talet (efter en nedgång i intresset 1830–1930) med publiceringen av I.A. Richards *The Philosophy of Rhetoric* 1936. Dateringen kan verka förvånande, med tanke på vilken roll metaforen spelar hos t.ex. Nietzsche, Freud och Bergson, men har sannolikt att göra med hur man avgränsar begreppet metafor-teori. Hänvisningen till Taverrier återfinns i Aron Sjöblads forskningsöversikt i *Metaphors Cicero lived by. The Role of Metaphor and Simile in De Senectute*, Lund 2009, s. 22.
- 7 Jfr Per Erik Ljung, ”Scandinavian Lyrical Modernism and Anglo-American New Criticism”, i Bjørn Tysdahl, Mats Jansson, Jakob Lothe och Steen Klitgård Povlsen (red.), *English and Nordic Modernisms*, Norvik Press 2002.
- 8 Verkets succé kan också avläsas i de invändningar som kom i samband med nytgåvan av boken 1998; se Andreas Lombnæs, ”Lyrikkteori – økumenisk og fundamentalistisk”, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1 1999 och Thorstein Norheim, ”Lyriske strukturer 30 år efteråt”, *Edda* 4 1999.

- 9 Alf Nyman, *Metafor och fiktion. Ett bidrag till poetikens teori*. Lund 1922 [Lunds Universitets Årsskrift. N.F. Avd. I. Bd 18. Nr 6].
- 10 Uppsatsen publicerades ursprungligen i Hans Larsson Samfundets skriftserie *Insikt och handling* 1955 och togs sedan in i *Det skönas förvandlingar*, Stockholm 1963.
- 11 Om den här skisserade motsättningen, jfr Thomas Bredsdorff, *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*, København 1996, s. 47–55.
- 12 Trots att minst sju verk av Bachelard har översatts till svenska tycks inte hans originella och inspirerande poetik ha avsatt särskilt många spår i svensk forskning eller kritik. En introduktion som står sig återfinns i Rolf Vigés ”Gaston Bachelard – elementloven og drømmelivets poetikk”, *Vinduet* 1966:3, s. 198–215.
- 13 Jfr Carl Fehrman, *Forskning i förvandling. Män och metoder i svensk litteraturvetenskap*, Stockholm 1972, s. 90.
- 14 Jfr Jørgen Dines Johansen, *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori. Bd 2. Psykoanalytiske begreber, kommentar, bibliografi*, København 1977, s. 52f.
- 15 *Inbillningen värld. Förna delen. Fantasien*, s. 30.
- 16 Om kausalitet, likhet och analogi under antiken, se Jørgen Holmgaard, ”Da billedsprog blev til billedsprog”, i Per Krogh Hansen & Jørgen Holmgaard, *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Aalborg 1997, s. 27–47; se också Roman Jakobsons grundläggande ”To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse”, s. 199–221 i samma bok, översatt av Steffen Jørgensen efter ”Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, i R. Jakobson and M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague and Paris, 1956.
- 17 Jfr Anthony Wilden, ”Signifiantens fortrængning – Freud, Signorelli og Lacan”, i Jørgen Dines Johansen, *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori. Traditionen og perspektiver*, København 1977, s. 279–319. Om Roman Jakobsons ”lag”, tydligast formulerad i ”Poetics and linguistic”, i Thomas Sebeok (red.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960, s. 358, se bl.a. Jørgen Dines Johansen, ”Lighedens konfigurationer”, i Per Krogh Hansen & Jørgen Holmgaard, *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Aalborg 1997, s. 240.
- 18 Jfr Roland Barthes, ”L'activité structuraliste” (1963), *Oeuvres complètes I*, Paris 1993, s. 1329.
- 19 Christian Gramby og Harly Sonne, ”For det hjælper alligevel ikke”, i Anders Østergaard (red.), *Skud – tekstanalysen idag*, Viborg 1992.
- 20 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass., 1992; se också författarens *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford 1994.
- 21 Ivar Harrie, ”Hans Larsson 1862 – 18/2 – 1942”, *In i fyrtioåret*, Stockholm 1944, s. 265.
- 22 Hans Larsson, *Poesiens logik*, Lund 1899, s. 90 f.; Ljunggrens uppsats återfinns i *Smärre skrifter*, Lund 1880.
- 23 Se t.ex. den kritiska diskussionen i Svend Erik Larsen, *Mutters alene. Ensomhed som litterært tema*, København 2002, s. 218–273 och i Jørgen Dines Johansen, ”Lighedens konfigurationer”, i Per Krogh Hansen & Jørgen Holmgaard, *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Aalborg 1997, s. 243–253; viktiga synpunkter på kognitionsforskningens ”Decontextualised Thought Structure” återfinns i Claes Entzenberg, *Metaphor as a Mode of Interpretation. An Essay on Interactional and Contextual Sense-Making Processes, Metaphorology, and Verbal Arts*, Uppsala 1998, s. 215–230; en intressant tillämpning av ”The Lakoff-Johnsonian theory” görs i Aron Sjöblad, *Metaphors Cicero lived by. The Role of Metaphor and Simile in De Senectute*, Lund 2009.

- 24 Resonemanget i det följande förs i *Inbillningens värld. Förra delen. Fantasien*, s. 259f.
- 25 Holmberg utvecklar inte den djärva tankegången, han nämner över huvud taget inte Marx; man får gå till Ferrucio Rossi-Landi, *Sprache als Arbeit und als Markt*, München 1974 för en ingående belysning av det sammanhang som öppnas.
- 26 *Inbillningens värld. Förra delen. Fantasien*, s. 261.
- 27 Ibid., s. 285; jag följer och citerar ur resonemanget om magin och ”de rätta orden” t.o.m. s. 291.
- 28 Olle Holmberg, *Viktor Rydbergs lyrik*, Stockholm 1935, s. 117–141.



# MINNESORD





*Paavo Roos*  
Paul Åström

NÄR JAG VAR på min första latin-föreläsning på universitetet i september 1957 påpekade föreläsaren att det flaggades på institutionen men att det inte var för vår skull utan för att det var disputation den dagen. Den som disputerade var Paul Åström, och avhandlingen var *The Middle Cypriote bronze age*. Den gav honom docentur i Klassisk fornkunskap och antikens historia, och eftersom han omedelbart begav sig till Aten för att förestå Svenska institutet för klassiska studier dröjde det innan jag lärde känna honom. Han var endast 28 år vid disputationen, så man hade kunnat tro att hans karriärväg hade gått spikrakt, men så var ingalunda fallet. Han tvekade mellan arkeologi och litteraturvetenskap, och även om han valde det förra innebar det inte att han tappade intresset för det senare.



*Paul Åström, 1929–2008.*

Paul föddes i Sundsvall den 15 januari 1929 av ingenjör Fredrik Åström och dennes hustru Martha men växte upp i Malmö och avlade raskt sina examina i Lund med tid för arbete som amanuens (bland annat bestående i flytt till den byggnad på Sölvegatan som klassikerna nu har flyttat från), hermodslärare och recensent i *Kvällsposten* och andra tidningar. Han deltog i uppsalaprofessorn A.W. Perssons utgrävningar i Labraunda i det antika landskapet Karien i syd-

västra Turkiet, där Persson förgäves väntade sig finna spår av kontakter mellan Kreta och Anatolien under bronsåldern. Eftersom professorn själv planerade att ta hand om allt publicerande började Paul för att få något eget att syssla med ägna sina lunchraster åt att utforska de klipphuggna gravar – sarkofager och kammargravar – som fanns runt helgedomen. Persson dog oväntat strax före kampanjen 1951, men Paul fortsatte gravforskningen som han med tiden utsträckte till – om inte hela östra medelhavsområdet så en stor del av det. Fältstudier av det slaget tar naturligtvis mycket tid – särskilt i det då tämligen väglösa Karien. När hans professor Einar Gjerstad, som hade lett forskningsprojektet *The Swedish Cyprus Expedition 1927–31* och sedan länge var sysselsatt med att få materialet publicerat, sade till honom att ”Ta Cyperns bronsålder i stället, det går fortare”, accepterade han. Det gick säkert fortare också, men man kan ju undra när hans avhandling om Cyperns bronsålder skulle ha fullbordats om han hade kallats till Cypernforskningen genast i stället för att ägna tid åt de för gravforskningen nödvändiga resorna.

Pauls sex år som föreståndare i Aten innebar till stor del undervisning men ledde också till omfattande utgrävningar både i Grekland och Cypern. På Cypern, som han besökte första gången 1953, var det först Kalopsidha och Ayios Iakovos, utgrävningar som han ledde redan från 1959 och publicerade 1966. Hans viktigaste verksamhet på Cypern var utgrävandet av bronsåldersstaden Hala Sultan Tekke nära Larnaka på sydkusten där arbetet påbörjades 1971. Både grävningarna och publicerandet pågår fortfarande. I Grekland var det bronsåldersnekropolen Dendra vid akropolen Midea i Argolis från 1960. Där hade A.W. Persson grävt ut gravar 25 år tidigare. Ett sensationellt fynd i en av gravarna under Pauls första kampanj var ett komplett bronsharnesk av en typ som beskrivs av Homeros. Det hade då varit en långvarig debatt mellan forskarna om sådana harnesk verkligen fanns på trojanska krigets tid eller om det var ett av de fall där Homeros hade projicerat företeelser från sin egen tid på skildringen av kriget ca 500 år tidigare. Om den graven hade påträffats redan på trettioalet hade många onödiga skrivelser kunnat besparas. Även i Dendra och Midea pågår för övrigt fortfarande både forskning och publicering.

Efter ett par år som docent i Klassisk fornkunskap och antikens historia i Lund, ett år som gästprofessor vid University of Missouri i USA och ett par år som föreståndare för Svenska institutet för klassiska studier i Rom utnämndes Paul år 1969 till professor i Antikens kultur och samhällsliv, som ämnets nya benämning lydde. Det var i Göteborg, vilket blev hans bas för återstoden av hans liv. Det blev en framgångsrik tid, inte minst för producerandet av avhandlingar. Inte nog med att hans egna doktorander disputerade, till stor del på material

från hans Cyperngrävningar, även andra forskare med cypriotiskt material från stora delar av världen valde att lägga fram sina avhandlingar i Göteborg. Eftersom Cypern inte hade ett eget universitet före 1989 blev Göteborg en naturlig plats att lägga fram en arkeologisk avhandling på även för cyprioter.

Detta hade samband med en annan gren av Pauls verksamhet, förlagsverksamheten. Redan på 1960-talet var han redaktör för Svenska Atheninstitutets skriftserie och byggde efter hand upp ett omfattande kontaktnät av forskare. När en del av dessas verk inte fick plats i den svenska utgivningen skapade Paul 1962 ett eget förlag samtidigt som han var distributör av Athen- och Rominstitutens skriftserier. Hans egen serie *Studies in Mediterranean Archaeology*, förkortad *SIMA*, blev på kort tid en mycket omfattande serie med cypriskt material men också mycket annat, till exempel min avhandling om klippkammargravar i den nuvarande turistorten Kaunos på Kariens sydkust och fortsättningen om andra gravar som han generöst tipsade mig om. Det var 1962 när jag var deltagare i hans kurs vid Atheninstitutet vid en tidpunkt när jag inte hade en aning om att han själv hade tänkt ägna sig åt gravarna – för mig var han ju då en bronsåldersforskare och Cypernspecialist. Mitt i all undervisning, handledning och publikationsverksamhet fann han med sin stora arbetskapacitet faktiskt tid att forska själv och var medförfattare i flera av seriens böcker.

Pauls bibliografi omfattar över 700 nummer, och hans produktion på fältarkeologins område uppvisar en påfallande tvärvetenskaplig bredd. Hans utgrävningar, som också inkluderade marinarkologi, använde sig tidigt av tekniska hjälpmedel som georadar och elektromagnetiska instrument. Tillsammans med specialister publicerade han undersökningar av fingeravtryck på keramik och handflateavtryck på lertavlor i hopp om att få nya kriterier för identifiering av krukmakare och skrivare under bronsåldern. Att få friktionen av krukmakarens fingrar mot krukans vid drejningen att framstå som en inspelningsapparat av ljudkulissen i verkstaden, som kunde återges av en motsvarande uppspelningsapparat i ett modernt laboratorium, visade sig dock stå utanför de tekniska möjligheternas gräns – än så länge.

Den stora *SIMA*-serien blev inte hans enda utan åtföljdes av flera andra, alla fortfarande pågående vid hans död och då omfattande hundratals volymer. Först kom en serie mindre volymer *SIMA*-pocket. Den innehöll många verk om modern litteratur, ett intresse som han aldrig släppte. Det rörde sig om utgåvor av brevväxlingar mellan litterära personer som Rainer Maria Rilke, Ernst Norlind, Fredrika Bremer, flera översikter av moderna diktares relation till antiken som Johannes Edfelts, Gunnar Ekelöfs och Östen Sjöstrands, och också en del svenska reseskildringar i Medelhavsområdet som Karin Boyes och

Hjalmar Gullbergs. Även i denna serie producerade han själv en avsevärd del av skrifterna. Slutligen följde också en serie med översättningar av antika författare med parallelltext på originalspråket, ett mönster som länge hade tillämpats i engelska och franska översättningar men inte i svenska. De första översättningarna kom redan på sextioalet, när översättningar av antika författare till svenska inte var särskilt vanliga. Senare har en rad svenska förlag tagit upp översättningstrenden, dock utan parallella originaltexter. Tidskriften *Journal of Prehistoric Society* gav han också ut på sitt förlag och var själv dess redaktör. För att få rum med förlagsverksamheten förvärvade han redan vid flytten till Göteborg Jonsereds herrgård, som Göteborgs universitet numera har övertagit.

Naturligtvis kom Pauls administrativa kapacitet till användning för styrelseuppdrag i en rad sammanslutningar; bland annat var han ordförande i Professorsföreningen och Humanistiska förbundet i Göteborg och ett nystartat forskningscentrum på Cypern. Han var ledamot av en rad lärda svenska och utländska sällskap och utnämndes till hedersdoktor vid universiteten i Wien, Aten och Ioannina. Medlem av Vetenskapssocieteten blev han under sina docentår 1964, och före sin död hann han också bli jubeldoktor.

Trots att man var medveten om en viss ohälsa en längre tid blev det snabba slutet något av en chock. I det sista mail jag fick från honom i slutet av september 2008 nämnde han vad han skulle ta itu med efter några dagars rehabilitering och en röntgenundersökning. Den blev emellertid inte av, och i stället avled han den 4 oktober och efterlämnade en mängd ogjort arbete. Hans plats blir svår att fylla.