



LUND UNIVERSITY

"Judarnas Wagner"

Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920-1950

Rosengren, Henrik

2007

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Rosengren, H. (2007). "Judarnas Wagner": Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920-1950. [Doktorsavhandling (monografi), Historia]. Sekel Bokförlag.

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

Judarnas Wagner
Moses Pergament och den kulturella
identifikationens dilemma omkring 1920-1950

Judarnas Wagner

*Moses Pergament och den kulturella
identifikationens dilemma omkring 1920-1950*

HENRIK ROSENGREN



SEKEL

Denna bok publiceras med stöd av
Nationella forskarskolan i historia, Kungl. Musikaliska Akademien,
Harald och Louise Ekmans Forskningsstiftelse, Craafordska stiftelsen,
Letterstedtska föreningen och Stiftelsen Elisabeth Rausing's minnesfond.

© Sekel Bokförlag och författaren, Lund 2007

Omslag och grafisk form: Lotta Hansson

Omslagsbild: Moses Pergament i fotomontage

ISBN 978-91-85767-01-4

Till Sofia, Julia och Astrid



Innehåll

Förord	II
KAPITEL 1	13
”Slagsmålet på Rådmanngatan”	
En nyckel till folkhemmet	
Moses Pergament biograferad	15
Problemet	23
KAPITEL 2	33
Den biografiska utmaningen	
En genre- och metoddiskussion	
Motståndet	35
Biografin – en kategorisering	37
Det unika i det generella	40
Perspektivvalen	41
Den mångtydiga människan	42
Identifikation – en förmedlande länk	43
KAPITEL 3	47
Diskursiva föreställningar	
Nationell kultur och kulturell identifikation	47
Rasföreställningar och synen på ”juden”	54
Modernism	62
KAPITEL 4	67
Judarnas emancipation och ambivalens i nationalstaten	
Polyvalens, monovalens och nonvalens	71
En teoretisk sammanfattning	72
KAPITEL 5	75
Material, etik och metodasppekter	
Materialets karaktär och placering	75
KAPITEL 6	83
”Judarnas Wagner”	
Den kulturella identifikationens dilemma	83
Wagner, antisemitismen och Sverige	84

Den tidlöse Wagner som ”konstnär och odjur”	89
Wagners ”kosmopolitiska cachet”	91
Beckmesser – den ”judiske kritikern”	93
Pergament och ”Das Judentum in der Musik”	98
Wagner och nazismen i svensk kontext	102
Den offentliga barrikadens bräcklighet	105
”Striden mellan Wagner och judendomen”	107
Sammanfattning	108
KAPITEL 7	III
”Jag är jude! I själ och hjärta”	
Judiska identifikationsstrategier	III
i emancipationens kölvatten	III
”Min stora judefilm/Ahasverus” 1920	116
Kurt Atterberg – ”svenskhetens” gårdvar	134
Sammanfattning	154
KAPITEL 8	157
”ett visst upphävande av de <u>nationella</u> gränserna”	
En ”modern människa” med ”modernt sinne”	157
Konsten i samhället	159
Nationen i fara	160
Modernismen och ”juden”	162
Modernism, nationalism och allosemittism	166
Modernismens revolt mot det ”nationella”	169
”hr Pergament, de perversa modernistorgiernas högljudde propagandist”	171
En universell judisk tradition	176
Sammanfattning	178
KAPITEL 9	181
”Det är inte så svårt att leva sig in i en främmande nations sätt att tänka och känna”	
Nationalismen i Sverige	181
Nationalkaraktärer	183
”Nationaltonsättare”	192
Personligheten eller nationen?	197
Folkmusiken som det nationellas primat	199
Rasföreställningar	203
Sammanfattning	210
KAPITEL 10	213
”...främmande inför den svenska musikens sanna väsen”	
Den nya musikens 1920-tal	213
”fientlig mot all svensk musikkultur”	215
”En nationell kulturfråga”	230
Det fascistiska Italien – en förebild för integrativ nationalism	234
”En musikpolitisk appell”	235

Biskop Thomas frihetssång	238
Folkvisan som svensknationellt uttryck	240
”Ett stycke svensk tonlyrik med konstnärligt värde”	243
<i>Den judiska sången</i> som svenskt verk	246
Dalarna – det ”svenskaste” av svenska landskap	247
Sammanfattning	251
KAPITEL II	253
Jazzen. ”En doft av giftblomma”	
”Modernisten” Pergament – en prisare av jazzen?	253
Artikeln ”Jazzen” 1925	255
”Negroid melodik” och ”musikalisk förflackning”	257
”Finns det ingen lag som förbjuder det?”	261
”Kärlek till fosterlandet”	265
Jazzen och arbetarklassen	267
Sammanfattning	270
KAPITEL 12	273
”den tyska kulturen anno dazumal”	
Bildningsresa i den tyskspråkiga kulturen	274
Svensk opinion i relation till Nazityskland	282
Pergament och den nazistiska kulturpolitiken	295
Protesterna mot Furtwängler	319
Sammanfattning	327
KAPITEL 13	329
Från ”judarnas Wagner” till ”folkhemmets Pergament”?	
Summary	341
Källor och litteratur	343

Förord

ty böcker liksom menniskor
äro ofullkomliga

VERNER VON HEIDENSTAM

En mängd hängivna, vänliga, kritiska, kärleksfulla och entusiastiska människor har bidragit till denna boks slutförande. Utan dessa personers stöd och delaktighet hade tanken på att jag skulle kunna skriva en vetenskaplig avhandling i historia aldrig väckts, än mindre realiserats. Inledningsvis går mitt tack till min huvudhandledare, Kristian Gerner, som med värme, stor entusiasm och ett aldrig sinande flöde av idéer och uppslag lotsat mig genom det vetenskapliga arbetets snårskog. Lars M Andersson, min biträdande handledare, har varit en sällsynt, sannolikt oöverträffat engagerad handledare som med kritisk och noggrann läsning, otrolig beläsenhet och humor inspirerat mig och gjort avhandlingen mångfalt mycket bättre.

Lars introducerade mig också i det tvärvetenskapliga projektet FFF, *Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska kulturlivets och vetenskaps-samhällets relation till nazism och fascism 1930–1950* inom ramen för det nationella forskningsprojektet *Nazismprogrammet. Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen* under ledning av Klas Åmark och finansierat av vetenskapsrådet. Delaktigheten i dessa projekt har varit mycket stimulerande för avhandlingsarbetet. Via FFF kom jag dessutom i kontakt med min tredjeläsare, Greger Andersson. Gregers engagemang har vida överskridit vad man kan kräva av en tredjeläsare.

I samband med ansökningsperioden till Forskarskolan våren 2002 fick jag särskild uppmuntran från Lars Edgren och lektorn på Katedralskolan i Lund, Bengt Nilson att söka forskarutbildningen. Tack för detta stöd. Utan er uppmuntran hade sannolikt ansökningshandlingarna hamnat i papperskorgen.

Att skriva en biografiskt inriktad avhandling är ett vanskligt projekt, inte minst i relation till hur den biograferades efterlevande mottar projektet. Den välvilja till mitt avhandlingsarbete och generositet mot min person jag mötte hos Leo Pergament och Ann-Charlotte Pergament kan inte skattas nog.

En mängd personer vid de arkiv jag tillbringat åtskilliga timmar i förtjänar att tackas. Deras professionalism och beredvillighet att göra arkivmaterialet

tillgängligt har varit en oundgänglig hjälp: Hans Riben, Musikmuseet; Veslemøy Heintz, Anna-Lena Holm och Inger Enquist, Statens musikbibliotek; Leif Jonsson, Sigtunastiftelsens klipparkiv samt Lars Hallberg, Riksarkivet.

Ett stort tack till Henrik Karlsson och Ulf Zander som tog sig tid att läsa hela manusversioner och ge värdefulla synpunkter i stort och smått. Även Martin Wiklunds kommentarer till delar av inledningen har sporrat till eftertanke. Rita Bredefeldt, Harald Runblom, Henrik Bachner, Boel Lindberg, Ursula Geisler och Petra Garberding har genom tips och synpunkter bidragit till min forskning. Den stimulerande arbetsmiljön vid Historiska institutionen har gjort doktorandtiden till ett nöje, inte minst gäller det samvaron med Magnus C. Persson och Cecilia Riving i vårt gemensamma arbetsrum. Mitt tack riktas också till Kenneth Johansson för datorhjälp och Mark Davies för engelsk språkgranskning.

De biografiprojekt som jag och Johan Östling har genomfört har inneburit åtskilliga timmar av mycket stimulerande och lärorikt samarbete. Johan har också bistått med sina tyska språkkunskaper. Tack även till Nationella forskarskolan i historia och dess doktorander som både vetenskapligt och socialt präglat min tid som doktorand på ett ytterst positivt vis. I dessa sammanhang vill jag särskilt nämna Eva Österberg, Lars Edgren, Klas-Göran Karlsson, Lars Berggren och Barbro Bergner. Som ledare för projektet *The Holocaust and European Historical Culture* gav Klas-Göran mig också möjligheten till en oförglömlig Israelresa.

Genom stipendier och ekonomiskt stöd från Nationella forskarskolan i historia, Kungl. Musikaliska Akademien, Harald och Louise Ekmans Forskningsstiftelse, Craafordska stiftelsen, Letterstedtska föreningen och Stiftelsen Elisabeth Rausings minnesfond har detta arbete kunnat färdigställas. Carsten Jinert och Lotta Hansson på Sekel Bokförlag har med stort engagemang förvandlat wordsidorna till en tilltalande bok.

Sist men inte minst vill jag tacka min familj. Mina föräldrar, Gun och Ingvar, som uppmuntrat mig, läst korrektur och bistått med barnvaksassistans med genant kort varsel. Mina syskon Tomas och Lena har visat entusiasm och uttryckt stolthet över lillebrors akademiska äventyr.

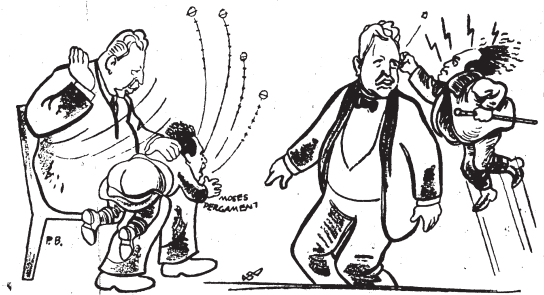
Tack till Sofia, Julia och Astrid som tvingats leva med en förvirrad och stressad make och pappa under fem års tid. Utan er närvaro och stöd hade avhandlingsarbetet kapsejsat. När jag nu skrivit färdigt ”den fäniga boken” och skaffat mig inlevelseförmåga som biografiförfattare kan jag med glädje i allt större utsträckning svara ja på Julias återkommande uppmaning: ”Pappa, du kan väl vara nallens röst!”

Lund och Malmö i juni 2007

”Slagsmålet på Rådmansgatan”

En nyckel till folkhemmet

Lika mot lika – enligt Mose lag.



Kritikern Peterson-Berger angrep kompositören Moses Pergament i dennes ömtåligaste och ädlaste del. Följden blev naturligtvis den att den gode Moses svarade med samma mynt och slog P.-B. uti dennes ömtåligaste och ädlaste del.

Fredagen den 2 februari 1929 kunde *Social-Demokraterns* läsare ta del av nedanstående karikatyr och tillhörande artikel:

Från *Social-Demokraten* 2 februari 1929 med rubriken ”Lika mot lika – enligt Moses lag.” Bildtexten lyder: ”Kritikern Peterson-Berger angrep kompositören Moses Pergament i dennes ömtåligaste och ädlaste del. Följden blev naturligtvis den att den gode Moses svarade med samma mynt och slog P.-B. uti dennes ömtåligaste och ädlaste del.” Genom rubrikens referens till Gamla testamentet och användandet av Pergaments förnamn anspelas på ”judiskheten” i Pergaments handling. Peterson-Bergers antisemitiska påhopp och hans kritik av Pergaments musik illustreras av att den förstnämnde slår Pergament i baken. Detta kan tolkas som en förlöjligande anspelning på barnuppfostran – den äldre erfarne Peterson-Berger läxar upp en ung Pergament – men också som ett grovt nedlåtande omdöme och degradering av tonsättaren Pergament, där dennes ”ädla” del inte är örat, som i Peterson-Bergers fall, utan baken.

Kombattanterna var tonsättarna och musikkritikerna Moses Pergament (1893–1977) och Wilhelm Peterson-Berger (1867–1942). Moses Pergament, eller M.P. som hans signatur löd, hade sedan 1923 innehaft den prestigefyllda

posten som förste musikkritiker på *Svenska Dagbladet*. Han var född av judiska föräldrar i Helsingfors och inflyttad till Sverige 1915. År 1919 blev han svensk medborgare och efter några års utlandsvistelser, bland annat i Paris och Berlin, hade han 1923 återvänt till Sverige. För de som förfäktade svensknationella och nationalromantiska värden inom musiken uppfattades han i egenskap av ledande musikkritiker, uttalad förespråkare för modernismen och jude som ett hot. Bland dessa fanns tonsättaren Peterson-Berger, tillika musiksribent på *Dagens Nyheter*, vars signatur P.-B., redan vid Pergaments tillträde på *Svenska Dagbladet* var fruktad inom kulturlivet.

Den strid som under en längre tid hade utspelat sig i pressen mellan de båda hade inte stannat vid pajkastning i spalterna utan eskalerat till en fysisk uppgörelse, utlöst av de antisemitiska invektiv Peterson-Berger riktat mot Pergament. Anklagelser om plagiat och etiketteringen av Pergament som ”utländsk parasit” hade fått denna att bege sig hem till Peterson-Bergers bostad för att göra upp.

Eftersom de båda kontrahenterna var välkända kulturpersonligheter i dåtidens svenska kulturliv var händelsen en sensation, en *cause célèbre* – därav den stora uppmärksamheten i dagspressen. Men vad var det som egentligen stod på spel? Händelsen kan måhända viftas bort som en uppgörelse i affekt mellan en kolerisk ung tonsättare och kritiker som överilat reagerar på den välkända verbalt oförsämde och lika koleriske Peterson-Bergers skrivelser. Men att stanna vid denna förklaring vore att förbise den kanske viktigaste ingången till dåtidens kulturliv och det begynnande svenska folkhemmets motsättningar. Det var nämligen inte bara en strid om det sköna, sanna och rätta inom ett begränsat konstmusikaliskt liv – nej, vad som stod på spel var ytterst frågan om vad som var ”svenskt”, filtrerad genom uppfattningar om ”juden”, modernismen och ”raser”. Receptionen av slagsmålet visar att motsättningen mellan Pergament och Peterson-Berger sågs som en strid mellan modernistiska och nationalromantiska ideal och mellan det ”icke-svenska” och det ”svenska”, där Moses Pergament gjordes till sinnebild för det ”icke-svenska”. I den debatt som följde på kontroversen användes en antisemitisk och rasistisk vokabulär och ikonografi, riktad mot Pergament med hans förmenta osvenskhet som argument.

Analysen av ”slagsmålet på Rådmanngatan” och dess efterverkningar kom att bli embryot till föreliggande avhandling.¹ Skälet till det är att Moses Pergament och mottagandet av hans kulturella identifikationer och hans verksamhet som musikkritiker, kulturdebattör och tonsättare är en nyckel

1. Min analys av motsättningen mellan Pergament och Peterson-Berger finns publicerad som ”Slagsmålet på Rådmanngatan. En fallstudie av antimodernism och antisemitism i 1920-talets Sverige”, *Historielärarnas Förening. Årsskrift 2002*, s. 43–52.

till förståelsen av väsentliga aspekter i det svenska kultur- och samhällslivet under perioden 1920–1950. Med Pergament som biografiskt lod kan tidigare ignorerade nyanser av föreställningar om det ”nationella”, det ”judiska”, ”raser” samt modernismen under folkhemmets formativa period lyftas fram och ges en djupare innebörd.

Moses Pergament biograferad

I syfte att ge läsaren en allmän biografisk orientering om Moses Pergament följer här en kort levnadsteckning, med tonvikt på undersökningsperioden 1920–1950. En del centrala musikverk av honom omnämns, men för en utförlig verklista hänvisas till Carl-Gunnar Åhlén i *Svenskt Biografiskt Lexikon*.² Avhandlingens tematiska disposition gör vidare att vissa biografiska uppgifter tillkommer och andra upprepas i de empiriska delarna, allt för att ge sammanhang åt tematiken.

Den finska grenen av släkten Pergament sägs härstamma från Moses Pergaments farfar och namne, soldaten, violinisten och trumslagaren Moses Pergament (1830–1892), född i Kaunas i dagens Litauen. Dennes far var i sin tur torahpräntare och bar namnet Parmet, vilket på jiddisch betyder pergament. Namnet Parmet skulle senare återtas av Moses den yngres bror Simon. Moses Pergament den äldre var kantonist, det vill säga han tillhörde de judiska pojkar som i tio- till tolvårsåldern med våld togs från sina hem för att ofta under svåra fysiska och psykiska umbäranden tjänstgöra i den ryska armén. Efter tjugo år som soldat hamnade han i Åbo. Tillsammans med hustrun Sara fick han fyra barn, bland annat Jehuda (Judel) Pergament (1863–1949), Moses Pergament den yngres far. Med Chaje-Mere (Miriam Maria) Polarsky fick Jehuda Pergament tio barn varav fyra avled samma vecka i spanska sjukan. De övriga sex var Rivka (Riko) (1881–1943), Isak (Ippe) (1883–1948), Moses (1893–1977), Goldi (Gulle) (1890–1976), Simon (1897–1969) och Elias (Pelle) (1899–1960).³ Judel Pergament lyckades göra sig en betydande förmögenhet på grossistverksamhet med kläder och skinn. Han kom kontinuerligt under sin levnad att stödja sonen Moses

2. Carl-Gunnar Åhlén, ”Pergament, Moses”, *Svenskt Biografiskt Lexikon*, band 29, Stockholm 1997, s. 31–34.

3. ”Några anteckningar om släkten Pergament”, släktberättelse nedtecknad av Ann-Charlotte Pergament januari 1985 på grundval av muntliga berättelser, brev, notiser och enstaka handlingar, i privat ägo; Polisinrättningens i Helsingfors arkiv, passavdelningen, förteckningar över i Helsingfors boende mosaiska trosbekännare som erhållit tillstånd att vistas i landet 1893, 1894, 1898, 1904, Riksarkivet, Helsingfors.



Moses Pergaments föräldrar, Chaje-Mere och Jehuda Pergament, sannolikt i Karlsbad runt sekelskiftet. I privat ägo.

ekonomiskt.⁴ I ett rekommendationsbrev i samband med Pergaments medborgarskapsansökan 1919 undertecknat av bland andra operachefen och affärsmannen Arthur Thiel (1860–1933) och dirigenten Armas Järnefelt (1869–1958) betonades att Pergament kom från ett ”förmöget hem” och att han var ekonomiskt oberoende, något som sannolikt bidrog till att hans medborgarskapsansökan behandlades positivt.⁵

4. Pergaments dagböcker vittnar exempelvis under 1930-talet om ett stöd på mellan 200 och 700 kr, varierande mellan månadsvisa och mer sporadiska utbetalningar under åren; Dagböcker 1923–1947, Moses Pergaments arkiv (MP-arkiv), vol. 1, Musikmuseet (MM), Stockholm. Som jämförelse kan anges att han i samband med anställningen på *Nya Dagligt Allehanda* erbjöds en årslön på 14 000 kr; Anställningkontrakt mellan *Nya Dagligt Allehanda* (Harald André) och Moses Pergament den 27 november 1937, MP-arkiv, vol. 6, MM.
5. Rapport ang. Pergament, *Moses*, rysk undersåte, Statens polisbyrå, vol. E8A:11, Riksarkivet (RA), Stockholm; Statens utlänningskommissions kanslibyrås arkiv, vol. DiB:14, RA och Justitiedepartementets konseljakter 6 juni 1919, nr 82, RA.

Jehuda Pergaments ortodoxa tro och livaktiga verksamhet i den judiska församlingen i Helsingfors präglade barnens uppväxt. Mot detta stod det omgivande samhällets judeaversion vilken närmast hade sina rötter i 1800-talets motupplysningsrörelse.⁶ Finland stod under rysk överhöghet och miljö präglades inte av någon välvilja från myndigheternas sida beträffande den judiska minoriteten. Dock var situationen drägligare än på andra håll i det ryska imperiet. Getton existerade inte och de finska judarna utsattes inte heller för pogromer.⁷ Rädslan för den rysk-judiska immigrationen ledde till att Finland vid slutet av 1800-talet stoppade vidare judisk invandring. Ur statsrättslig synpunkt betraktades de finska judarna som ryska undersåtar och inte ryska medborgare. De kunde inte heller erhålla finskt medborgarskap.⁸ Samtidigt var inte det ryska storfurstendömet Finland helt opåverkat av de liberala idéer som ledde till den judiska emancipationen. Finland var emellertid ett av de europeiska länder som sist beviljade judarna medborgerliga rättigheter, detta år 1918, cirka femtio år senare än i Sverige (1870). Det svenska judereglementet från 1782, som då även införts i Finland, hade fortsatt att gälla även efter att landet blivit ett ryskt storfurstendöme 1809 och fortsatte att vara i kraft fram till emancipationen 1918.⁹

Upphävandet av vissa inskränkningar i judars rättigheter kom att få direkta konsekvenser för familjen Pergament, till exempel då Moses äldre bror Isak blev den förste juden i Finland som gavs rättighet att gå i läroverk och ta studenten.¹⁰ Han blev också den första judiske läkaren i Finland, och gjorde enligt *Judisk krönika* ”kampen för de finländska judarnas medborgerliga

-
6. Se Nils Erik Forsgård, *Alias Finkelstein. Studier i antisemitisk retorik*, Vanda 2002, s. 49f., i vilken han studerar antisemitismen i en finsk kontext utifrån begreppet motupplysning. Med utgångspunkt i ett motstånd mot den franska nationalförsamlingens jämställande av judarna som medborgare, kännetecknades motupplysningen av en filosofiskt konstruerad bild där judarna och frimurarna sågs som en sammansvärjning riktad mot de europeiska nationalstaterna. Forsgård har också behandlat den kristna respektive revolutionära antisemitismen såsom de uttrycktes hos Zacharias Topelius; Forsgård, *I det femte inseglets tecken. En studie i den äldrande Zacharias Topelius livs och historiefilosofi*, Helsingfors 1998. Se även Mikael Enckell, *I den frågandes själ. Essäer i judiska ämnen*, Stockholm 1994, särskilt s. 29–43.
 7. Gösta Werner, Mauritz Stiller. Ett livsöde, Stockholm 1991, s. 9; Rita Bredefeldt, *Ekonomi, identitet och assimilering. Judiskt liv inom svensk och nordisk ekonomisk historia*, (manuskript), under utgivning 2007, s. 75.
 8. Marina Burstein, ”Den judiska befolkningen i Finland 1840–1975. Migrationsströmmar och bostadsmönster”, i Gunnar Broberg, Harald Runblom & Mattias Tydén (red.), *Judiskt liv i Norden*, Uppsala 1988, s. 129 & Werner 1991, s. 9.
 9. Bredefeldt 2007, s. 71f.
 10. G.H., ”Moses Pergament berättar”, *Judisk krönika (JK)* 1968:7, s. 239.



Jehuda Pergament i Marienbad 19/8 1935. I privat ägo.

emancipation till en förpliktande uppgift.”¹¹ Den yngste brodern Elias (Pelle) blev den förste judiske officeren i den finska armén.¹²

När Moses Pergament som elvaåring påbörjade sin utbildning i Nya svenska läroverket 1904 inleddes en frigörelseprocess från det judiskt ortodoxa. Det innebar dock inte att Pergament sökte sig bort från en judisk identifikation. I en intervju i *Judisk krönika* i samband med sin 75-årsdag 1968 menade han att den judiska identifikationen med åren förstärktes, inte minst beroende på ”de motigheter som min judiska börd länge vållade mig i Sverige”.¹³ Åren 1908–1912 tillbringade han som violinelev vid musikkonservatoriet i Sankt Petersburg. Även om han vid denna tid också studerade komposition hade han inga planer på att bli tonsättare. Han var redan som nioåring, enligt egen uppgift, istället predestinerad att bli violinvirtuos. På konservatoriet, där konkurrensen bland violinisterna var ytterst hård, tycks Pergament dock ha insett svårigheterna att slå sig fram som musiker. Han avslutade studierna vid konservatoriet men fortsatte att studera komponering på egen hand via Niko-

11. ”Isak Pergament”, *JK* 1933:5, s. 103.

12. Samtal med Pergaments son Leo Pergament 23/6 2003.

13. *Nya Svenska Läroverket i Helsingfors 1882–1932. Minnesskrift*, Helsingfors 1932, s. 230; G.H. 1968:7, s. 239.

laj Rimskij-Korsakovs (1844–1908) kompositionslära. Medan modern ivrade för sonens musiktalang, hoppades fadern på att han skulle ta över firman. Pergaments violinövningar varvades under en tid därför även med studier av dubbel italiensk bokföring.¹⁴ Det blev emellertid brodern Elias som övertog faderns firma någon gång under 1920-talet.¹⁵ Moses Pergament kom att bedriva studier i humaniora i Helsingfors innan han 1915 flyttade till Sverige. Här var det tänkt att han skulle ta en filosofie kandidatexamen i musikhistoria och filosofi vid Stockholms högskola, något som dock inte realiserades.¹⁶

Medan musikmiljön i Helsingfors präglades av ”klassiska mästare” som Jean Sibelius (1865–1957), Gustav Mahler (1860–1911) och Richard Wagner (1813–1883), och mindre av kontinentens modernare strömningar, kom Pergaments verksamhet i konstnärskollektivet ”Gettot” på Västra Trädgårdsgatan i Stockholm att bli en viktig injektion för den fortsatta modern-estetiska banan.¹⁷ I ”Gettot” träffade Pergament unga och estetiskt nyfikna poeter, journalister och konstnärer. Bland dessa fanns journalisten Martin Martelius (1892–1969) som skulle bli en nära vän och den som rekommenderade Pergament till tjänsten som musikskribent på *Svenska Dagbladet*. Under denna tid påbörjade Pergament också komponerandet av två centrala verk, en violinsonat i h-moll (1918–1920) samt hans första stråkkvartett i c-moll (1918–1922).

Pergament fördjupade sina intryck av nyare musikströmningar och kulturella inriktningar bland annat via vistelser i 1920-talets Paris och Berlin. I Paris påbörjade Pergament komponerandet av ett av de mer uppmärksammade modernistiska verken i hans verklista, baletten *Krelantems och Eldeling* (1920–1921/1927). Kostymer och dekor ritades av den konstnärliga nydanaren Gösta Adrian-Nilsson (GAN) (1884–1965).¹⁸ I Berlin studerade Pergament operadирigering vid Sterns konservatorium 1921–1923. I huset där han hyrde ett rum träffade han också sin blivande hustru, Ilse Kutzleb (1905–1960), med vilken han gifte sig i Charlottenburg, Berlin i december 1923. Ilse var inte judinna och dotter till en preussisk officer, Leopold Kutzleb (1881–1941), som under andra världskriget tjänstgjorde i Luftwaffe.¹⁹

14. Radiointervju med Moses Pergament, 28/4 1964, L 6664:001, Statens ljud- och bildarkiv (SLBA), Stockholm.

15. ”Några anteckningar om släkten Pergament”, 1985.

16. Statens polisbyrå, vol. E8A:II, RA.

17. L 6664:001; Martin Martelius, ”Episoder i gettot. Möten med Moses. Hågkomster från ’Sturm und- drang perioden’ 1917–22”, tal hållet vid Pergaments femtioårsfirande 1943 och nedskrivet i den vänbok som överlämnades i samband med firandet, i privat ägo.

18. Leo Rosenblüth, ”Pergament, Moses”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 5, Stockholm 1979, s. 32.

19. Uppgiften kommer från Pergaments son, Leo och från Leos svägerska Ann-Charlotte Pergament. I Bundesarchiv Berlin finns en uppgift från ett ofullständigt protokoll om att en ”oberst Kutzleb” tillhörande Luftgau II skulle ha närvarat i samband med en genomgång i Spala, den 5 mars 1940 angående Riksförsvarskottet i Polen, Warszawa. Signatur BA-

Hemkommen från sina utlandsvistelser påbörjade Pergament sin livslånga karriär som musikkritiker och kulturskribent. Han var verksam i *Svenska Dagbladet* 1923–1937, *Nya Dagligt Allehanda* 1938, *Aftontidningen* 1942–1956 och *Stockholms-Tidningen* 1957–1964. Under 1939 inledde han ett samarbete med den i Paris boende finansmannen Olof Aschberg (1877–1960) av vilken han fick i uppdrag att ansvara för komponering, arrangering och musikaliskt kringarbete i de filmprojekt Aschberg planerade. Kontrakt skrevs för ett år och Pergaments ersättning var 1250 kr per månad (cirka 32 000 kronor i dagens penningvärde), vilket ungefär motsvarade hans tidigare lön som fast anställd musikkritiker. Pergament vistades därför i Paris under våren 1939 och det fanns långt framskridna planer på att han och resten av familjen skulle bosätta sig i Frankrike. Krigsutvecklingen ändade dock dessa planer.²⁰ Exakt när kontraktet mellan Pergament och Aschberg upphävdes har inte kunnat fastställas, men klart är att han under större delen av perioden 1940 till mars 1942, då han började på *Aftontidningen*, saknade fast anställning.

Pergaments insatser som musikskribent har ansetts som avgörande för musikmodernismens genombrott i Sverige. Samlingsverket *Svenska tonsättare*, innehållande artiklar från Pergaments tid på *Svenska Dagbladet*, tillhör enligt Carl-Gunnar Åhlén det viktigaste som skrivits inom området.²¹ Musikvetaren Per Olov Broman är enig med Åhlén i dennes omdöme och beskriver Pergament som ”sin generations mest inflytelserika [sic!] kritiker”.²² Pergaments tid som skribent på tidningen mottogs dock i början med viss skepsis från en del svenska tonsättare som ifrågasatte hans kunskaper om det stockholmska musiklivet. Även hans ovanliga namn, som flertalet läsare länge trodde var en pseudonym, väckte hos redaktionen farhågor om negativa reaktioner från läsarna.²³

Åhlén skriver att Pergaments radikala hållning och det faktum att han var självlärd judisk invandrare ledde till att han metodiskt motarbetades av ”tongivande antisemiter i musiklivet, i synnerhet sedan Hitler tagit makten

BDC-SL 47 D, Bundesarchiv, Berlin. Troligen är denne Kutzleb Moses svärfar. I det av Pergament inlämnade arkivmaterialet berörs emellertid aldrig detta, ej heller i den brevkorrespondens jag gått igenom. Enligt Leo Pergament skall förhållandet mellan Pergament och svärfadern ha varit mycket gott; samtal med Leo Pergament 3/3 2005.

20. Samtal med Leo Pergament 23/6 2003; Kontrakt mellan Olof Aschberg och Moses Pergament, 18/10 1938, MP-arkiv, vol. 6, MM.

21. Åhlén 1997, s. 29f; Rosenblüth 1979, s. 31.

22. Per Olov Broman, *Hilding Rosenberg*, Stockholm 2007, s. 44.

23. Per-Anders Hellqvist, ”Musikkritik i Svenska Dagbladet”, i Ivar Andersson (red.), *Svenska Dagbladets historia del 2. Litteratur, konst, teater och musik i Svenska Dagbladet 1897–1940*, Stockholm 1965, s. 224.

i Tyskland”.²⁴ Åhlén anger inte vilka dessa antisemiter var, men klart är att Wilhelm Peterson-Berger under 1920-talet var en av dessa. I artikeln om Pergament i *Sohlmanns musiklexikon* nämns inget om antisemitism, vilket är ett av flera tecken på att denna aspekt inte beaktats i tidigare forskning om Pergaments liv och verk. Men det visar sig att den var central för receptionen av Pergament och för dennes karriär som tonsättare. Pergaments engagemang för vad som hände judarna i Nazityskland var starkt och flera av hans kompositioner, exempelvis *Rapsodia Ebraica* (1935) och *Den judiska sången* (1944), berör de nazistiska övergreppen. Åhlén nämner att Pergaments strävan att blanda judisk musiktradition med nordisk vistradition resulterade i ytterligare angrepp från antisemitiskt håll, dock utan att nämna varifrån dessa angrepp kom.²⁵

I samband med att Pergament anställdes på *Aftontidningen* ökade hans folkbildande verksamhet och försöken att föra ut det konstmusikaliska arvet till arbetarklassen. Redan under andra hälften av 1930-talet syns dock spår av denna ambition. Som kulturskribent uppmärksammade Pergament exempelvis musikpedagoger som han menade via sin pedagogik kunde upphäva klasskillnaderna. Socialdemokratiska politiker som ecklesiastikministern Arthur Engberg (1888–1944) uppvaktades i syfte att förbättra möjligheterna att föra ut musiken till de ovana konsertbesökarna.²⁶ Under 1940-talet verkade Pergament för ett projekt som gick ut på att arbetsplatser skulle få besök av konserterande musiker. Han utsågs till generalkommissarie för ”Musikens vecka”, ett samarbete mellan bland annat ABF och ett antal officiella musikorganisationer i Sverige, vars syfte var att gynna amatörmusicerandet och öka folkets förståelse för ”högre musik”, som han uttryckte det i en radiointervju 1948.²⁷ Pergaments aktiva försök att verka för den klassiska musikens spridning i det framväxande folkhemmet låg i linje med hans partipolitiska övertygelse. Till LO-ordförande Axel Strand (1893–1983) skrev han att allt sedan tiden på *Svenska Dagbladet* hade röstat socialdemokratiskt.²⁸

1943 inledde Pergament en bekanskap med den tyskfödda författarinnan och sedermera Nobelpristagaren Nelly Sachs (1891–1970). Sachs hade flytt till Sverige 1943 och kontakten med Pergament och hans tyskfödda hustru Ilse, utvecklades till en stark vänskap. Det konstnärliga samarbetet utmyn-

24. Åhlén 1997, s. 29–31.

25. Ibid.

26. Henrik Rosengren, ”Ett oväntat möte? Moses Pergament och Fritz Jöde mellan nyhumanism och folkhem”, i Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros & Ulf Zander (red.), *Histrieforskning på nya vägar*, Lund 2006, s. 78.

27. ”Dagens eko”, radiointervju med Pergament med anledning av Musikens vecka, 10/10 1948, L 6661:003, SLBA.

28. Brev MP till Axel Strand, 13/10 1956 (kopia), MP arkiv, vol. 27, MM.



Under 1930-talet uppmärksammade Pergament musikpedagogiska metoder som på bred front syftade till att lära unga och gamla att hantera musikinstrument. En sådan metod var den så kallade Meissnermetoden, efter den amerikanske musikpedagogen Otto Meissner. Den 12/11 1935 tog *Nya Dagligt Allehanda* tillfället i akt att på ledarplats smäda Pergament genom att likställa hans folkbildningssträvan med en föraktad "äggkläckningssträvan" där kulturarvet utan urskiljning smetades ut till kreti och pleti.

nade särskilt i två projekt, mysteriespelet *Eli* uruppfört 1959 och den ännu inte framförda kammaroperan *Abrams Erwachen oder Sehnsucht aus Durst* från 1973. Pergament hjälpte inledningsvis Sachs att få dikter publicerade i Sverige och bidrog även genom insamlingar till att förbättra hennes svåra ekonomiska situation. Dessutom engagerade han sig i hennes ansökan om svenskt medborgarskap.²⁹

Under 1950- och 1960-talen tonsatte Pergament dikter av bland andra Karin Boye (1900–1941) och Pär Lagerkvist (1891–1974). Han komponerade även en del instrumentala verk varav flera solokonsertter, sin andra stråkkvartett samt gjorde en del omarbetningar av tidigare verk exempelvis pianotriön från 1913.³⁰ 1967 erhöll han medaljen "För tonkonstens främjande". Moses Pergament avled i sitt hem på Norra Lagnö, Gustavsberg den 5 mars 1977.³¹

29. Ruth Dinesen, *Nelly Sachs. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, 1992, s. 210–254, 355 samt 385. Se även Margrit Wettsteins korta text, *Escape to Life. Nellys Sachs' alienation and exile in 20th century Sweden*, Stockholm 2005.

30. Bo Wallner, *Vår tids musik i Norden. Från 20-tal till 60-tal*, Stockholm 1968, s. 122.

31. Åhlén 1997, s. 30f.

Problemet

Jag ville bli en judarnas Wagner
Jag dyrkade Wagner.³²

MOSES PERGAMENT

Pergaments förhoppning om att bli en ”judarnas Wagner” antyder en paradox. Det faktum att han, med sin starka judiska identifikation, dyrkade den med tysknationalism och antisemitism starkt förknippade Richard Wagner öppnar för frågor och problemställningar. Men precis som bilden av Wagner kan tecknas med andra konturer än antisemitism och tysk nationalchauvinism var Pergaments vurm för ”giganten” Wagner mångfasetterad och komplicerad. Denna beundran bildar en ingång till avhandlingens tematik om identifikation och föreställningar om modernism, ”raser”, judar och det ”nationella” men den väcker också frågor kring Moses Pergament som tonsättare, musikkritiker och jude i ett framväxande folkhem.

Avhandlingen omfattar perioden omkring 1920–1950, en period som inledningsvis avgränsas av att Pergament anlände till och etablerade sig i Sverige och Stockholm runt 1920. Den bortre tidsgränsen har satts mot bakgrund av uppfattningen att de nationella föreställningarna under 1950-talet successivt kan sägas ha fått en annan gestaltning då folkhemmets nationalism och romantik vid denna tid började betraktas som något den moderna funktionalistiska välfärdsstaten lämnat.³³ Den problematik och spänning som avhandlingen tar fasta på mister därmed något av sin tyngd. Till detta skall läggas Förintelsen och dess konsekvenser för synen på ”juden” åren efter andra världskriget.

Syfte och frågeställningar

Syftet med avhandlingen är att med Moses Pergament som biografiskt lod både på ett strukturellt och på ett individuellt plan blottlägga idéströmningar där frågor om det ”nationella”, synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningar står i centrum. Detta görs genom en studie av Pergaments kulturella identifikationer med det som uppfattades som judiska, svenska och tyska

32. G.H. 1968:7, s. 239.

33. Antagandet bygger på Martin Wiklunds konstaterande att den rationalism och nationella, romantiskt präglade folkgemenskap som präglade ”folkhemmet” perioden 1930–1950 under 1950-talet successivt kan sägas ha ersatts av ”välfärdsstaten”. Välfärdsstatens gemenskap utgick bland annat från en opposition mot det tidigare folkhemmets nationalistiska och romantiska självförståelse; Martin Wiklund, *I det modernas landskap. Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Stockholm/Stehag 2006, s. 128. Se också Alf W Johansson, ”Inledning. Svensk nationalism och identitet efter andra världskriget”, i Alf W Johansson (red.), *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm 2001, s. 7–10.

nationella kulturer och modernismen samt genom en undersökning av receptionen av identifikationerna. Härigenom belyses Pergaments integrering i det svenska samhället, samtidigt som bilden av folkhemmet problematiseras.

Termen ”folkhemmet” som politisk utopi vann burskap i samband med Per Albin Hanssons (1885–1946) riksdagstal 1928, där han skisserade ett samhälle utan sociala och ekonomiska ojämlikheter. Termen hade dock brukats tidigare av bland andra högerpolitikern Rudolf Kjellén (1964–1922) och ungkyrkorörelsens Manfred Björkquist (1884–1985).³⁴ En mängd aspekter har lyfts fram inom forskningen för att karaktärisera folkhemmet. Historikern Martin Wiklund redogör för fyra urskiljbara ”berättelser”, där betoningar på socialdemokratin och välfärdsstaten, rationaliseringen och arvet från upplysningen, den romantiskt präglade folkgemenskapen samt spänningen mellan modernitet och tradition i varierande utsträckning lyfts fram som kvintessensen i folkhemmet. Inte sällan har dessa berättelser också givits en normerande funktion i vilka Sverige har beskrivits som antingen monster- eller mönsterland.³⁵ En analys av Pergaments kulturella identifikationer och mottagandet av desamma medför att samtliga berättelser, med tonvikt på de aspekter som rör det romantiska arvet och spänningen mellan modernitet och tradition, kommer att beröras i avhandlingen. Denna spänning mellan framåtblick och tillbakablick, illustrerad i de friktioner och samspel som fanns mellan å ena sidan tekniska landvinningar,

34. Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund 2001, s. 219f. Att det var Hansson som myntade uttrycket i sitt riksdagstal 1928 är en envis faktoid, det vill säga försanthållen felaktighet, som envist hänger sig kvar även i nyare forskning om 1900-talets Sverige. Se till exempel Johan Fornäs, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Stockholm 2004, s. 8. Faktoidbegreppet är hämtat från Martin Kylhammar, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Stockholm 2004, s. 244ff.

35. Wiklund talar om: *Välfärdsberättelsen*, där Per Albin Hansson och socialdemokratin socialpolitiska visioner, de tidiga uppgörelserna mellan arbetsmarknadens parter samt keynesianismen är centrala element; *Den upplysningskritiska berättelsen om det moderna Sverige* uppfattar folkhemmet som rotat i upplysningens idéarv, företrätt främst av Stockholmsutställningen och funktionalismen samt rationalistiska intellektuella som makarna Myrdal. Företrädarna för denna berättelse är kritiska till den rationalism och disciplinering som de uppfattade att folkhemmet kännetecknades av; *Berättelsen om folkhemmet* som en romantiskt präglad folkgemenskap lyfter fram retoriken kring termer som folk, folkhem och folkgemenskap och betonar det romantiska arvet från exempelvis Johann Gottfried von Herder; *Berättelsen om folkhemmet* som en spänning mellan modernitet och tradition kännetecknas av föreställningen att ett avgörande inslag i folkhemmet var konflikten mellan upplysningens framåtblickande och romantikens bakåtblickande. Värden som rörde äkthet, gemenskap och känslomässighet ställs i denna berättelse mot rationalisering och individualisering, Wiklund 2006, s. 15–19. För formuleringen Sverige som monster- och mönsterland, se Conny Mithander, ”Från Mönsterland till Monsterland. Folkhemmska berättelser”, i Åke Bergvall, Yvonne Leffler, & Conny Mithander (red.), *Berättelser i förvandling. Berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, Karlstad 2000, s. 53–85.

nya estetiska ideal och internationella influenser och å andra sidan värden som äkthet, nationell gemenskap och romantik, har ofta fått karaktärisera konstmusikmiljön under mellankrigstiden, 1930-talsfilmen, radiomediet första decennierna men även den allmänna kulturpolitiska debatten.³⁶ Det var i dessa debattmiljöer och estetiska sammanhang Pergament rörde sig. Men hans strävan att integreras i det svenska samhället kan på ett vidare plan också ställas mot folkhemsvisionen, sådan den uttrycktes av Per Albin 1928, av ett samhälle byggt på ”gemensamhet och samkänsla”.³⁷ Som jude, med en uttryckt tillhörighet inte bara till ett judiskt utan även till ett svenskt och tyskspråkigt kulturarv, invandrad från Finland och med estetiska uttryck och ställningstaganden som stundtals utmanade kom Pergament att konfronteras med föreställningar vilka satte gemensamhetsvisionen på prov.³⁸

Mot bakgrund av dessa perspektivval kommer följande huvudfrågeställningar att behandlas i avhandlingen:

- Hur kan mottagandet av Pergaments kulturella identifikationer relateras till föreställningar om nationalism, ”raser”, ”juden” och modernism? Finns det några tecken på en tidsmässig variation?

Frågeställningen söker fånga en del av folkhemmets karaktär och förändring. Här står mottagandet av Pergaments verksamhet och kulturella ställningstaganden och hur detta varierat över tid i blickfånget. Tonvikten läggs på avhandlingens genomgående tematik kring föreställningar om nationalism, ”raser”, ”juden”, samt modernismen. I detta sammanhang introduceras också begreppet allosemittism.

- På vilka sätt yttrade sig Pergaments identifikationer som svensk och som jude och hans relation till den tyskspråkiga kulturen?

Denna frågeställning är främst av deskriptiv natur och syftar till att undersöka hur Pergaments kulturella identifikationer uttrycktes. Betoningen ligger på Pergaments identifikationer som svensk och som jude, samt hans förhållande till den tyskspråkiga kulturen. Det är främst fråga om analyser

36. Hans Åstrand, ”Konstmusiken 1920–45”, i Leif Jonsson & Hans Åstrand (red.), *Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, Stockholm 1994, s. 312–313; Per Olof Qvist, *Folkhemmets bilder*, Lund 1995, s. 159; Karin Nordberg, *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925–1950*, Stockholm/Stehag 1998, s. 85–90 samt Zander 2001, s. 33–35.

37. Citerat efter Fornäs 2004, s. 8.

38. Jag använder termen kulturarv i samma betydelse som Stefan Bohman, det vill säga som de kulturföreteelser vilka valts ut som särskilt betydelsebärande inom en gemenskap och med varierande symbolisk betydelse. Stefan Bohman, ”Förord”, i samme, *Musiken i politiken*, Stockholm 2003, s. 8. För mitt vidkommande kretsar den symboliska betydelsen kring en föreställd nationell gemenskap. Se vidare i det tredje kapitlet om nationell kultur.

av texter, författade privat eller för en offentlig publik. Några nedslag kommer även att göras i Pergaments tonala *œuvre*, där anspelningar på verk och melodier som uppfattas tillhöra en specifik nationell kultur, verkbeskrivningar av Pergament samt mottagandet av dessa anspelningar och verkbeskrivningar står i centrum. Det är således Pergaments och recensionernas uppfattning om det nationella budskapet som sökarljuset riktas mot i denna avhandling, inte huruvida Pergaments verk genljöd av en eventuell specifik nationell klang.

- Hur varierade Pergaments kulturella identifikationer över tid och i rum och hur kan variationerna förklaras?

I anslutning till denna frågeställning söker jag efter variationer i Pergaments identifikationer i olika fora och tider och kopplar dessa till de diskursiva förhållanden som belyses i den inledande frågeställningen, med särskild tonvikt på bilden av ”juden” och nationalismen. På vilket sätt Pergament manifesterade identifikationerna i privata respektive offentliga sammanhang är här av särskild betydelse.

- Vilken funktion hade Pergaments svenska identifikation och hans vurm för det tyskspråkiga kulturarvet i relation till hans position i folkhemmet?

Här intresserar jag mig för vilka konsekvenser de kulturella identifikationerna fick för Pergaments möjligheter att integreras i det svenska folkhemmet.

- I vilken mån genomsyrades Pergaments syn på den konstnärliga uppgiften och estetiska förhållningssätt av idéer kring det ”nationella”?

Den avslutande huvudfrågeställningen berör särskilt Pergaments estetiska uppfattning och argumentation i relation till det nationella värdet. Pergaments förhållande till jazzmusiken ägnas ett särskilt avsnitt då den samtida infekterade debatten om denna är central för avhandlingens tematik. Hans offentliga ställningstagande mot jazzen ger perspektiv på frågeställningen om hans integrering i det svenska samhället. Men även hur Pergament mer allmänt uppfattade den konstnärliga uppgiften i relation till aspekter av det ”nationella” kommer att belysas här, så även spänningen mellan musikmodernismens antinationalistiska drag och det ”nationella”.

Den okände Pergament – ett forskningsläge?

Pergaments långa kritikerkarriär gör att hans recensioner i regel citeras i de verk som berör musiklivet i synnerhet och kulturlivet i allmänhet under perioden 1920–1950, både i akademiska och i icke-akademiska samman-

hang.³⁹ Den vetenskapliga litteraturen om honom är bristfällig. Att tala om forskningsläge är därför vanskligt. Snarare handlar det om spridda, ytterst kortfattade texter där Pergament i regel nämns *en passant* eller som en del i mer övergripande sammanhang. Någon monografi över honom har ännu inte skrivits. Den mest fullödiga biografiska teckningen finns i *Svenskt Biografiskt Lexikon*. Författaren, Carl-Gunnar Åhlén, är en av dem som vårdat minnet av Pergament. Åhlén har också bidragit med biografiska uppgifter i konvoluttexten till cd-utgivningen av Pergaments violinsonat och första stråckkvartett.⁴⁰ Pergaments vän, sångaren och kantorn i Stockholms synagoga, Leo Rosenblüth (1904–2000) skrev artikeln i 1977 års upplaga av *Sohlmans musiklexikon*. Artikeln grundar sig främst på verkanalyser vilka lyfter fram Pergaments dubbla tonsättarkällor, den judiska och den nordiska. Herbert Connor berör i sin *Svensk musik*, förutom Pergaments tonsättar- och kritikerverksamhet, även hans folkbildande roll. Connor förvånas över att Pergament inte fått större erkännande som tonsättare.⁴¹ I standardverket *Musiken i Sverige* ligger betoningen på konfrontationen mellan den moderna musiken och nationalromantiken under 1920-talet. Kritikern Pergament beskrivs som förkämpe för musikmodernismen och hans engagemang ställs mot det nationalromantiskt inspirerade motståndsläget med Kurt Atterberg (1887–1974) i spetsen. Den antisemitism som författarna noterar i brevväxlingen mellan Atterberg och Pergament väljs dock aktivt bort som analysobjekt, vilket visar hur dessa aspekter medvetet trängts undan inom forskningen.⁴² Bo Wallner gör i *Vår tids musik i Norden* sin analys främst utifrån Pergaments tonsättningar i vilka hans tonspråk karaktäriseras som expressionistiskt med senromantiska drag.⁴³ Musikve-

39. Här kan exempelvis erinras om Christina Mattsons *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör*, Stockholm 2000; Axel Helmer, *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*, Stockholm 1999; Yrsa Stenius, *Tills vingen brister. En bok om Jussi Björling*, Stockholm 2002; Birgit Nilsson, *La Nilsson*, Stockholm 1995; Eva Lundgren, *Lek med lust. Balettuppsättningar på stockholmsoperan 1931–1938. Teatertanz, genrespekter och historieskrivning*, Stockholm 2006 med flera.

40. Åhlén, 1997, s. 29–31 & samme, ”Moses Pergament”, biografisk skiss över Pergament och delvis även över hans släkt, i Moses Pergament, Sonata for Violin and Piano. Stringquartet No. 1 C minor, cd-skiva, PSCD 711, Musica Svecia, Stockholm 2001.

41. Rosenblüth 1979, s. 32. Se även Leo Rosenblüth, ”Arvet från två kulturer”, *Nutida musik* 1963/64:3, s. 7–10. Herbert Connor, *Svensk Musik. 2. Från Midsommarvaka till Aniana*, Lund 1977, s. III–II4.

42. Som en analyskommentar till ett brev citat där Atterberg ifrågasatte Pergament som svensk tonsättare skriver Hans Åstrand: ”Här bortses från den antisemitiska grundton som präglade en rad dåtida yttringar.”; Åstrand i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 311–321. Lars M Andersson påpekar en traditionell ovilja att inom den svenska forskningen betrakta antisemitism som ett relevant analysobjekt. Lars M Andersson, *En jude är en jude... Representationer av ”juden” i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, Lund 2000, s. 28–32.

taren Per Olof Broman undersöker vad han benämner ”förespråkarna för ny musik”, bland vilka Pergament ingick, och deras musikåskådning under 1920-talet avseende utvecklingstankar, traditionssyn, förhållandet till jazz, synen på hantverk och form, åhörande, musikbildning samt musikens moraliska värde. Huvuddelen av uppmärksamheten ägnas dock åt Hilding Rosenberg (1892–1985).⁴⁴ Eleanor Flodmark har i en opublicerad akademisk uppsats analyserat Pergaments musikstil och textbehandling utifrån hans sånger.⁴⁵ Lars Silén berör Pergaments musik till tre svenska filmer.⁴⁶ I sin avhandling *Franskt i svensk musik 1880–1920* analyserar Anders Edling ett antal svenska tonsättares, särskilt Emils Sjögrens (1853–1918), förhållande till fransk musik och konstaterar där att Pergament hade en djupare förankring i tysk än i fransk musik.⁴⁷ Per-Anders Hellquist har behandlat Pergaments tid som musikkritiker på *Svenska Dagbladet* och där beskrivit hans värde som ”en av de starkaste och ärligaste insatserna i modern svensk musikkritik”. Hellquist nyanserar bilden av Pergament som okritisk modernist och nämner bland annat hans tveksamhet inför atonaliteten, den harmoniskt avancerade franska impressionismen samt 1920-talets nyklassicism.⁴⁸ Uppmärksammas bör också att de artiklar som publicerades i *Judisk krönika*, exempelvis i samband med Pergaments jämna födelsedagar, ofta tog fasta på hans judiska identifikation.⁴⁹ Den inledningsvis refererade motsättningen mellan Peterson-Berger och Pergament omnämns i etnologen Stefan Bohmans *Musik i politiken* och i musikvetaren Henrik Karlssons biografiskt upplagda arbete om Peterson-Berger samt i Lars M Anderssons avhandling.

43. Wallner 1968, s. 119–122. För ett liknande men mer kortfattat omdöme, se även Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, Uppsala 1983, s. 299.

44. Per Olov Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal*, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg, Uppsala 2000, s. 223–230 särskilt s. 225f. Termen åhörande syftar, mycket förenklat, på vilket sätt musik skall åhöras. De två åhörarideal som presenteras av Broman benämns objektsrelaterat respektive subjektsrelaterat åhörande. Det förre utgår från uppfattningen att musiken skall åhöras som ett objekt i sig utifrån dess egenskaper, medan subjektsrelaterat åhörande är relaterat till förståelsen av musiken som ett kommunikationsmedel där tonsättaren uppfattas förmedla något till lyssnaren, exempelvis känslor eller upplevelser; Broman 2000, s. 143.

45. Eleanor Flodmark, *Moses Pergaments sånger*, opublicerad uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet, 1972.

46. Lars Silén, *Tre filmer med musik av Moses Pergament*. ”Med livet som insats”, ”Flickan och djävulen”, ”Barabas”, opublicerad uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet, 1972.

47. Anders Edling, *Franskt i svensk musik 1880–1920. Stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*, Uppsala 1982.

48. Hellquist 1965, s. 223–230, citat s. 223.

49. Exempelvis Leo Rosenblüth, ”Moses Pergament fyller 60 år”, *JK* 1953:7; G.H., ”Moses Pergament 70 år”, *JK* 1963:7 samt G.H. 1968:7.

Bohmans och Karlssons diskussion om Pergament och Peterson-Berger bygger främst på undertecknads artikel, ”Slagsmålet på Rådmansgatan. En fallstudie av antimodernism och antisemitism i 1920-talets Sverige.”⁵⁰ En begränsad uppmärksamhet har också ägnats Pergament i de två viktigaste internationella musiklexikonerna, *Musik in Geschichte und Gegenwart* samt *Grove Music Online*.⁵¹ Det har också publicerats en del essäartiklar om Pergament i dagspressen.⁵² Slutligen bör det nämnas att undertecknad publicerat en rad artiklar om Pergament, och att flera av dessa texter kan sägas ha fungerat som förstudier till föreliggande avhandling.⁵³

En tematisk disposition med kronologiska inslag

Avhandlingen består inalles av tretton kapitel. Efter föreliggande inledningskapitel där problemet formuleras och avhandlingens syfte och frågeställningar presenteras, följer ett kapitel som ägnas det vetenskapliga biografiskrivandets utmaningar och potential. Här diskuterar jag både biografins som genre och metod. I kapitlet behandlas också identifikationsbegreppet vilket är det analysverktyg jag valt för att lösa ett av biografins nyckelproblem, förhållandet mellan subjektet och dennes omgivning. I det tredje kapitlet, ”Diskursiva föreställningar”, förs en teoretisk diskussion kring avhandlingens centrala vetenskapliga problemområden som rör nationalism, rasföreställningar och synen på ”juden”. Kapitlet fungerar även som en forskningsöversikt kring ovannämnda tematik. Här introduceras också

50. Stefan Bohman, ”Peterson-Berger, nazismen och rasismen”, i Bohman 2003, s. 125–137; Henrik Karlsson, Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen, Malmö 2005, s. 89ff; Andersson 2000 s. 30f och Rosengren 2002.

51. Henrik Rosengren, ”Pergament, Moses”, i Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personteil, band 13, Kassel, Basel, London & New York, 2005, spalterna 308–309 samt Hans Åstrand, ”Pergament, Moses”, i http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=926103072&hitnum=1§ion=music.21321,9/5 2007.

52. Ett urval är Leif Aare, ”En musikalisk expressionist”, *S-T* 20/9 1963; Ulla-Britt Edberg, ”Moses Pergament – kompositör sedan 1915”, *SvD* 21/9 1973; Leif Aare, ”Moses Pergament död”, *Dagens Nyheter (DN)* 8/3 1977; Carl-Gunnar Åhlén, ”Moses Pergament död: Den judiska sången följde honom alltid”, *Svenska Dagbladet (SvD)* 8/3 1977; Carl-Gunnar Åhlén, ”Tystnaden kring Moses Pergament”, *SvD* 20/9 1993; Henrik Rosengren, ”Moses Pergament och den spirande svenskheden”, *SvD* 10/10 2003; Carl-Håkan Larsén ”Han kom i andra hand”, *Sydsvenska Dagbladet (SDS)* 14/4 2004; Henrik Rosengren, ”Pergaments verk uttryckte det judiska folkets skrik”, *SvD* 27/1 2006.

53. Rosengren 2002; Rosengren, ”Moses Pergament och den judiska identifikationens ambivalens”, *Finsk Tidskrift* 2003:7; Rosengren 10/10 2003; Henrik Rosengren, ”Wagnerianen Moses Pergament och ’Das Judentum in der Musik’. En historiens paradox?”, i Greger Andersson & Ursula Geisler, (red.) *Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Lund 2006; Rosengren 27/1 2006 samt Rosengren i Karlsson, Ulvros & Zander (red.) 2006.

termerna rasialism och allosemitism. Jag fortsätter sedan med en redovisning av ytterligare ett centralt diskursivt tema, modernismen. I det följande kapitlet tar jag avstamp i den judiska emancipationens konsekvenser för den judiska identifikationen, och för in diskussionen på begreppen ambivalens, bivalens, polyvalens, nonvalens och monovalens. Genom en sammanfattande grafisk illustration väver jag in denna begreppsapparat med de tidigare genomgånga teoretiska delarna. Läsaren får därmed en visualisering av de teoretiska begreppen, en visualisering som är lämplig att bära med sig vid läsningen av samtliga empiriska kapitel då den utgör avhandlingens centrala teoretiska ramverk. Innan jag griper mig an det empiriska materialet redogör jag för källmaterialet samt för en metoddiskussion som förklarar bevekelsegrunderna för mina tolkningar.

I sju kapitel följer så den tematiskt upplagda bearbetningen av de ställda frågorna. Det sjätte kapitlet, "Judarnas Wagner", handlar om Pergaments relation till Richard Wagner vilken kontrasteras mot en redogörelse för det inflytande Wagner hade på föreställningen om "juden". Det sjunde kapitlet rör huvudsakligen Pergaments judiska identifikation sådan den uttrycktes i samband med hans filmmanus, "Min stora judefilm/Ahasverus", i hans brevväxling med Kurt Atterberg och med författaren Franz Werfel (1890–1945). I detta kapitel lyfts bilden av Gustav Mahler fram, vilken jämte Wagner, kan sägas var en självklar replikpunkt för förståelsen av Pergaments position i folkhemmet och för mottagandet av densamme. Detta kapitel har rubriken "Jag är jude! I själ och hjärta". Kapitel åtta, "ett visst upphävande av de nationella gränserna", behandlar Pergaments uppfattningar om modernismen och dess koppling till det "nationella". Här analyseras också bilden av "juden" och modernismen. Pergaments förhållningssätt till det "nationella" får ytterligare belysning i det efterföljande nionde kapitlet, "Det är inte så svårt att leva sig in i en främmande nations sätt att tänka och känna". Den nationalismkritiske Pergament som framskymtar i det sjunde och åttonde kapitlet kompletteras här av en redogörelse för hans vurm för det "nationella" som ideal.

I "...främmande inför den svenska musikens sanna väsen" illustreras och analyseras hur Pergaments svenska identifikation får en allt mer pregnant framtoning under 1930-talet. Varför detta sker och hur Pergament uttrycker denna identifikation är här de styrande frågeställningarna. I kapitel elva, "Jazzen – en doft av giftblomma", kritiserar föreställningen om Pergament som en jazzens apostel. I det tolfte kapitlet tar jag fasta på Pergaments relation till det tyskspråkiga kulturarvet och nazismen. Det har jag givit rubriken "Den tyska kulturen anno dazumal". Här utgår jag från hans identifikation med det tyskspråkiga kulturarvet och analyserar bland annat

hans kontroversiella försvar för den med nazistisk kulturpolitik förknippade dirigenten Wilhelm Furtwänglers (1886–1954) gästspel i Stockholm 1943. Eftersom Pergament aldrig kallade sig tysk, men däremot identifierade sig med det tyskspråkiga kulturarvet har detta kapitel en något annorlunda karaktär än de föregående. Hans förhållande till ”tyskheten” kan på ett plan förstås som en identifikation i andra hand. Förståelsen av denna identifikation bör läsas i relation till hans svenska och judiska identifikationer som behandlats i de tidigare kapitlen. Mot bakgrund av att de empiriska delarna i avhandlingen inleds med ett avsnitt om Wagner bildar detta kapitel, där det av nazisterna förvanskade tyskspråkiga kulturarvet är i blickfånget, en lämplig avrundning på den empiriska delen. I det avslutande kapitlet, ”Från ’judarnas Wagner’ till ’folkhemmets Pergament?’”, sammanfattas resultaten av undersökningen.

Tematiken till trots kan en ytterst grov kronologi följas mellan huvudkapitlen och stundtals även i respektive delkapitel. Kapitel sex, sju, åtta och nio rör främst 1920- och 1930-talen, medan kapitel tio särskilt ägnas åt 1930-talet. Kapitlet om jazzen pendlar mellan 1920-tal och 1940-tal med betoning på det sistnämnda decenniet. Pergaments relation till det tyskspråkiga kulturarvet spänner över hela undersökningsperioden, men har sin koncentration på tiden efter 1933.

Den biografiska utmaningen

En genre- och metoddiskussion

”Vem är du, eländige skribler,
som vågar påstå detta om mig”¹

Föreliggande avhandling är skriven med en biografisk ansats.² Att ge sig i kast med att skriva en biografi, det vill säga ”att skriva livet”, torde initialt avskräcka de flesta historiker. Omöjligheten att i detalj överföra Moses Pergaments liv i all dess komplexitet till en skriven text ter sig uppenbar. Men lockelsen att leva sig in i, tolka, förmedla och identifiera sig med en annan människas livserfarenhet är stark. Att skriva människan är ju alltid i någon mån att skriva sig själv. Möjligen finns ett allmänmänskligt behov av att reflektera över sitt eget och andras liv och i förlängningen – i mental mening – skapa liv.³ Jag ser det som en fördel att jag som icke-jude, utövande jazztrumslagare och uppvuxen i den svenska välfärdstaten under 1970- och 1980-talen tar mig an just Moses Pergament. Pergaments och mina totalt olika bakgrunder öppnar för ett förutsättningslöst möte och bidrar förhoppningsvis till en ur vetenskaplig synvinkel viktig distans mellan forskaren och den biograferade.

Medan den kommersiella levnadsteckningen haft en stark ställning har den vetenskapliga biografins status varierat kraftigt under 1900-talet. De senaste åren har dock även den fått en kraftig renässans.⁴ Att biografins

-
1. Alf W Johansson, ”När teorin vacklar blir individen den fasta punkten”, *Axess* 2006:5, s. 19.
 2. Delar av detta kapitel har tidigare publicerats som ”Den humanistiska vetenskapens primat”, i Henrik Rosengren & Johan Östling (red.), *Med livet som insats. Biografen som humanistisk genre*, Lund 2007, s. 81–92.
 3. Kjell Krantz, ”Livshistoria – biografi – livsöde”, i Ronny Ambjörnsson, Per Ringby & Sune Åkerman (red.), *Att skriva människan. Essäer om biografen som livshistoria och vetenskaplig genre*, Stockholm 1997, s. 56.
 4. För en översiktlig genomgång av biografins historiografi och position i det västerländska tänkandet, se Birgitte Possing, ”Biography: Historical”, i Neil J. Smelser & Paul B. Baltes (red.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, vol. 2, Elsevier 2001, s. 1213–1217; Carina Nynäs, *Jag ser klart? Symen på den heliga Birgitta i svenska 1900-talsbiografier*, Helsingfors 2006, s. 29–45 samt Alf W Johansson, ”Biografen och den svenska historievetenskapen”, i Rosengren & Östling (red.) 2007, s. 19–31.

återupprättelse är ett internationellt fenomen märks också av att tidigare strukturalister som exempelvis Jacques Le Goff och Ian Kershaw tagit sig an genren.⁵ Ett uttryck för det ökade svenska intresset inom humanvetenskaperna är de senare årens antologier och konferenser som haft det vetenskapliga biografiskrivandet som tema.⁶

Bilden av att biografigenren stärkt sin ställning inom den svenska historievetenskapen krackelerar emellertid något om man betänker det faktum att det under den senaste tioårsperioden endast har producerats ett fåtal svenska doktorsavhandlingar med biografisk inriktning.⁷ Personhistoria förefaller alltså vara särskilt svårhanterat som avhandlingsprojekt. Av detta kan man möjligen dra slutsatsen att biografigenren är ett karriärmässigt ginnungagap snarare än en språngbräda för blivande historiedoktorer, eller åtminstone att *uppfattningen* tycks vara att genren bjuder på överstiglga

5. Hans Erich Bödeker, "Der Forschungs- und Diskussionsstand", i Hans Erich Bödeker (red.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003, s. 51; Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris 1996 och Ian Kershaw, *Hitler 1889–1936. Hubris*, London 1999 och *Hitler 1936–1945. Nemesis*, London 2000. Se även Jacques Le Goff, "Writing Historical Biography Today", i Daniel Simeoni & Marco Diani (red.), *Current Sociology. Biographical Research*, London 1995, s. 11–17.
6. Som en uppföljning på ett antal konferenser med det vetenskapliga biografiskrivandet som tema har följande antologier utgivits: Ambjörnsson et al., (red.) 1997; *Liv, verk och tid. Till biografiskrivandets renässans*, Stockholm 1995; Evert Baudou (red.), *Forskarbiografien. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997*, Stockholm 1998; Rosengren & Östling (red.) 2007.
7. Endast två biografiskt inriktade svenska avhandlingar i historia, utgivna åren 1996–2006, har hittats via en sökning med sökkombinationen "biograf*", "histori*" och "avhandlingar" i Libris: Sif Bokholms *En kvinnoröst i manssamhället. Agda Montelius 1850–1920*, Stockholm 2001 och Ingrid Hartman Söderbergs *Vidunder till kvinnor". Sju systrar som pionjärer i yrkesliv och offentlighet 1860–1935*, Örebro 2003. I sammanhanget kan också nämnas Fredrik Lindströms *Empire and Identity. Biographies of Austrian Identity in An Age of Imperial Dissolution*, Lund 2002. De två sistnämnda kan betraktas som kollektivbiografier. Att döma av titlarna till svenska avhandlingar utkomna i universitetens serier i Lund, Göteborg, Stockholm och Uppsala är det personhistoriska intresset underordnat andra teman. Bland 144 titlar utgivna åren 1996–2006, huvudsakligen avhandlingar, röjer endast nio titlar någon form av personhistorisk infallsvinkel. Se även Bo G Halls artikel om frånvaron av avhandlingar med biografisk inriktning inom den svenska historievetenskapen, Bo G Hall, "Biografien har kommit in från kylan", *SvD* 23/11 2006. Även om antalet försvarade doktorsavhandlingar med biografisk inriktning är lättträknade bör det nämnas att det finns en handfull pågående historiska avhandlingsprojekt som rör enskilda individer. Här kan exempelvis nämnas Anna Bengtssons arbete om Otto Salomon och kursdeltagarna vid slöjdseminariet på Nääs, Per Stobaeus projekt om biskop Hans Brask, Despina Tzimouolas om den grekiska barnboksförfattarinnan Penelope Delta (samtliga vid Lunds universitet) samt Bo G Hall vid Uppsala universitet som skriver om bruksidkaren, politikern och statsministern Christian Lundeberg. Vid Göteborgs universitet skriver några historiedoktorander avhandlingar med en kollektivbiografisk ansats. Ulrika Lagerlöf-Nilsson har tagit sig an biskoparna i svenska kyrkan under 1900-talet, Petra Pauli företrädarna för LO och SAP och Raphaëlle Schott behandlar drottning Margareta och hennes politiska omgivning 1375–1397.

hinder. Biografins position som accepterad vetenskaplig metod och genre har varit starkt ifrågasatt.

Motståndet

Virginia Woolf (1882–1941) ifrågasatte den traditionella biografen i frågan, ”How can one make a life out of six cardboard boxes full of tailors’ bills, lovers’ letters and old picture postcards?”. Den pekar på en även idag förekommande angreppsposition mot biografen – konflikten mellan det levda livets spår och det återberättade livet.⁸ Men utgångspunkten måste vara att biografen aldrig kan bli något annat än en narrativ artefakt i relation till livet. Den slutgiltigt ”sanna” och totala biografen över Moses Pergament kan aldrig skrivas. Spåren räcker inte till. Dessutom kommer tolkningen av en förfluten individs erfarenheter alltid att vara avhängig biografens subjektivitet och den tid denne lever i.⁹

Men invändningar mot biografen har också rört huruvida människan verkligen är relevant för historiens förlopp eller bara en bricka i ett större spel. Är hon egentligen värdig biografens uppmärksamhet? En av de tyngre kritikerna av denna biografins grundprincip var Michel Foucault. Han hävdade att fokuseringen på en enda individ ger en illusion av att människan betyder något. Enligt Foucault var människan ofri, i mångt och mycket styrd av makt och diskurser, och därmed mindre intressant för den humanistiska vetenskapen.¹⁰ Pierre Bourdieu, som kom att utveckla Foucaults tankar, menade i en numera klassisk artikel från 1986, ”L’illusion biographique”, att biografen är en illusion då den utgår från att livet är en sammanhållen, meningsfull helhet, där subjektet målmedvetet strävar efter att genomföra sitt projekt.¹¹ Historikern Birgitte Possing menar emellertid att Bourdieus

-
8. Citerat i Birgitte Possing, ”Biografien”, i Nils Bredsdorff & Niels Finn Christiansen (red.), *Det kritiske blik*, Köpenhamn 1998, s. 154.
 9. Richard Holmes, ”The Proper Study?”, i Peter France & William St Clair (red.), *Mapping Lives. The Uses of Biography*, New York 2002, s. 15; Bödeker i Bödeker (red.) 2003, s. 52f.
 10. Kjell Jonsson, ”Frihet eller determinism. Principiella problem i den idéhistoriska biografins genre”, i Ambjörnsson et al. (red.) 1997, s. 90; Eva Österberg, ”Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault”, i *Det roliga börjar hela tiden. Bokförläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996*, Stockholm 1996, s. 325f.; Possing 2001, s. 1215. Foucaults strukturella perspektiv framkommer exempelvis i Michel Foucault, *Sexualitetens historia. 1. Viljan att veta*, Stockholm 1980.
 11. Pierre Bourdieu, ”Den biografiske illusion”, *Kontext 2*, Köpenhamn 1988, s. 39–45 (dansk översättning av Eva Bertram). Bourdieus originalartikel publicerades som ”L’illusion biographique”, i *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 1986:62–63; Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm 2001, s. 382.

kritik var förlegad redan när den presenterades och riktad mot en form av biografiskrivande som inte längre var gängse inom vetenskapen.¹²

Foucaults och Bourdieus kritik har inte heller hindrat postmodernt inspirerade skribenter såsom Toril Moi, Lisbeth Larsson och Seyla Benhabib att ta sig an genren.¹³ De har förvisso brutit med det traditionella biografiska berättandet inom vilket kronologi, sanning och synen på livet och subjektet som en sammanhängande logisk helhet varit ledord, men har inte ifrågasatt värdet av att uppmärksamma människan som ett handlande subjekt med förmåga att göra avtryck i historien.

Paradoxalt nog har den aversion som många av strukturalisterna och dekonstruktivisterna hyste mot biografin kommit att utveckla genren snarare än utrangera den. Motståndet har tvingat fram urvals- och dispositionsdiskussioner och metodpreciseringar hos biografifförfattare, åtminstone bland dem som strävat efter att utveckla genren. Ett uppbrott från kronologin, framhävandet av tidigare förbisedda drag i välkända individers personligheter samt viljan att generellt ifrågasätta den helhetsfokuserade, narrativa teckningen av historiens ”stora män” har utmanat det traditionella biografiskrivandet och öppnat för nya perspektiv. De nya infallsvinklarnas genomslag i den etablerade historieforskningen märks bland annat hos Peter Englund, vars fragmentariska och ickelinjära teckning av personen Kristina (1629–1689), snarare än drottningen Kristina, kan ses som ett tecken i tiden.¹⁴ Förra sekelskiftets hagiografiskt skrivna biografier om ”stora och viktiga personer”, företrädesvis män, har inom vetenskapen också kompletterats av ett intresse för de bortglömda och ibland perifera existenserna. Allt fler forskare, kanske främst bland dem som behandlat kvinnoöden, har strävat efter att skriva ”den glömda människans historia”.¹⁵ Den typ av biografi som utmanat den traditionella formen har dock inte fått stå oemotsagd. Den danske historikern Niels Thomsens hävdade i kritiken av Birgitte Possings doktorsavhandling – att den vetenskapliga biografien endast har sitt berättigande om den utgår från ”hovedpersonens viktigste indsats, rolle

12. Possing 1998, s. 154–156.

13. Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell*, Stockholm/Ste-hag 1996; Larsson 2001; Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Thousand Oaks, London & New Delhi 1996.

14. Peter Englund, *Silvermasken. En kort biografi över drottning Kristina*, Stockholm 2006.

15. Bokholm 2000, s. 22. Även idéhistorikern Ingmar Lundkvists avhandling om DN-journalisten Torsten Fogelqvist är en biografi över en ”glömd” gestalt. Se Ingmar Lundkvist, *Kulturprosten. Torsten Fogelqvist som DN-publicist och folkbildare*, Stockholm 2005. I detta sammanhang kan också bland andra Eva Helen Ulvros bok om författarinnan Sophie Elkan, *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Lund 2001 och Christina Carlsson-Wetterbergs pågående arbete om författarinnan Frida Stéénhoff nämnas.

og betydning i samfunds- och kulturudviklingen”¹⁶. Påståendet antyder att även äldre tiders syn på den biograferades ”storhet” i sin samtid som förutsättning för biografisk uppmärksamhet lever kvar även idag. Moses Pergament kan, mot bakgrund av det svaga intresse som fram tills för några år sedan ägnats hans person och musik, ses som en av de människor vars historia glömts bort.¹⁷ Detta trots att han uppfattats ha haft ett stort inflytande på musikmodernismens utbredning under mellankrigstiden. Därigenom skulle han troligtvis ha passerat genom Thomsens nålsöga avseende vem som bör biograferas. Men istället för att lägga tonvikten vid i vilken omfattning Pergament påverkade samhället är jag intresserad av det omvända, av vad hans biografi kan säga om mera generella samhällsprocesser, och mera specifikt om det svenska samhället 1920–1950.

Min framställning är tematisk, vilket även det är ett brott mot en traditionellt kronologisk och narrativt framställd levnadsteckning. Individens och strukturen står i centrum och jag ser samspelet mellan aktören och hans omgivning som central. Som invandrare jude från Finland till ett, åtminstone i den samtida föreställningsvärlden, homogent Sverige påverkades Moses Pergaments liv av etablerade föreställningar om estetiska ideal, ”nationen” och ”juden”. Hans handlingsfrihet var begränsad av sådana faktorer. Men samtidigt skapade han själv sin historia genom att bekämpa och utmana diskurserna. Ur forskarens perspektiv tydliggjorde han därmed centrala aspekter i det svenska folkhemmet.

Biografin – en kategorisering

Det finns en mängd sätt att gripa sig an den biografiska utmaningen. Även om gränserna mellan olika typer av biografier måste tillåtas vara flytande är det för tydlighetens skull berättigat att uppställa ett antal kategorier. En grov uppdelning mellan tolkande och icketolkande biografier har presenterats av Eva Österberg. Icketolkande, eller ackumulerande biografier, kännetecknas av att händelserna i en människas liv staplats ovanpå varandra utan en sammanhängande innebörd. En sådan framställning har föga vetenskaplig relevans. Bland tolkande biografier, där syftet är att klargöra centrala aspekter

16. Niels Thomsen, ”Historien om Frk. Zahle – er det historie?”, *Historisk Tidsskrift*, (Köpenhamn) 1992:2, s. 353.

17. Det svaga intresset för Moses Pergament har uppmärksamats i tidningsartiklar av Åhlén 20/9 1993 och Larsén 14/4 2004. En positiv motbild utgörs av fonogramserien *Musica Suecica* som de senaste åren inkluderat tre av Pergaments kompositioner; delar av balettmusiken till *Krelantems och Eldeling*, violinsonaten i h-moll samt stråkkvartetten nr 1 i c-moll. Ytterligare tecken på ett nyväckt intresse för Pergament är Musikaliska akademins uppdrag åt poeten, författaren, tonsättaren och radiomannen Bengt Emil Johnson att skriva en populär, traditionell tonsättarbiografi över Pergament.

i den biograferades liv och i förlängningen förklara eller förstå, finns mer att hämta för den analytiskt intresserade. Tolkande biografier kan i sin tur, enligt Österberg, delas upp i livsverksbiografen, den existentiella biografen, psykobiografen, kollektivbiografen, nätverksbiografen och antibiografen.¹⁸

Livsverksbiografen tar fasta på en människas livsverk i relation till det samhälle personen levde i. Fokus kan läggas på yrke, kulturella eller vetenskapliga insatser, förkunnelse som drivkraft, med mera. Ibland hävdas att denna kategori innebär att man värjer sig för det inre hos människan, det som konstituerar personligheten, för att istället intressera sig för mer materiella och yttre förhållanden. Detta är emellertid en felsyn. Istället är förhoppningen att man med hjälp av livsverksbiografen kan få verket att säga något om människan. Stråvan är således att inte skilja mellan verk och person. Människan ses som ett mikrokosmos och hon återspeglar omvärlden via sitt verk.¹⁹

Den existentiella biografen påvisar en människas drivkraft, hennes livsprojekt ur en mer filosofisk synvinkel. Den som författar en existentiell biografi är inte ute efter att söka efter en viss logik i den biograferades liv. Större tonvikt läggs vid människans möjlighet att både skapa och välja. Idéhistorikern Karin Johannisson talar här om ”uppbyggelsens hermeneutik”, det vill säga en predikan för att göra oss ”mer mänskliga” via ökad kunskap om oss själva. Den filosofiska inspirationen till den existentiella biografen återfinns ursprungligen hos Aristoteles som talade om att ”aktualisera sin potentialitet” men också hos Jean Paul Sartre och hans tro på den situerade friheten, det vill säga att människan visserligen är satt i en situation hon inte själv valt, men att hon utifrån situationen har möjlighet att välja.²⁰

Med inspiration från Sigmund Freud och psykoanalysen försöker företrädare för psykobiografen närma sig människans inre via analyser av barndomen, drifter och psyket. Till skillnad från den existentiella biografen, som söker efter avsikterna med en människas handlande, är psykobiografens mål att finna orsakerna. Det faktum att kategorin kräver en avsevärd mängd källmaterial för att nå detta inre mörker, i kombination med frågan om det ens är möjligt att göra det hos en avliden person²¹, torde minska kategorins attraktionskraft bland historiker. Förutom källproblemen och

18. Österberg 1996, s. 326–328. Jämför Possing 2001, s. 1216 och Nynäs 2006, s. 45–49. För exempel på kategoriseringar av biografititlar hänvisas till Rosengren & Östling (red.) 2007, s. 175–178.

19. Gunnar Eriksson, ”Att inte skilja på sak och person. Ett utkast till ett utkast till en biografisk metod”, i Ambjörnsson et al. (red.) 1997, s.107ff.

20. Österberg 1996, s. 326; Karin Johannisson, ”Biografins renässans. Eller: Var finns jaget?”, *Personhistorisk tidskrift* 1998:2, s. 66f.

21. Eriksson i Ambjörnsson et al. (red.) 1997, s.105; Bokholm 2000, s. 16.

kraven på den tidsmässiga närheten mellan biografen och subjektet innebär den psykobiografiska metoden, enligt Karin Johannisson, också en avsevärd risk för övertolkningar.²² Huruvida psykoanalys utgör en tillämpbar tolkningsram för historiker är därför starkt omtvistat. Eva Österberg hävdar att det psykoanalytiska analysverktyget kan förnya en alltför traditionstyngd historievetenskaplig biografigenre. Birgitte Possing har intagit den motsatta positionen och betonar att historiker inte bör ”bevæge sig over psykologiske analyser i den freudianske og postfreudianske forstand”.²³ Inom genren musikbiografier har dock den psykologiska ansatsen fått stor uppmärksamhet exempelvis i studier av Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) och Ludwig van Beethoven (1770–1827).²⁴

Kollektivbiografien kännetecknas av att fokus läggs vid beröringspunkter mellan flera människor. Eva Österberg diskuterar även kategorierna nätverksbiografi och antibiografi, där den förstnämnda handlar om mötet mellan människor och den sistnämnda implicerar en postmodern biografi, där den skenbara livslinjen får ge vika för det fragmentiserade och abrupta.²⁵ Till Österbergs kategorier kan också läggas den kontextuella biografien där den historiska bredden utgör det bärande i framställningen och där subjektet blir den spegel eller produkt av samhället med vars hjälp historiska diskurser och sociala kontexter fångas och analyseras.²⁶

Det faktum att min avhandling kan sorteras in under flera av de nämnda kategorierna belyser vanskligheterna i att kategorisera biografiskrivandet. Min analys av Pergament berör livsverksbiografien, då jag är intresserad av Moses Pergament som musik- och kulturskribent och tonsättare i en specifik samhällskontext och period. Hans funktion som lod för aspekter från den tid han levde i gör att min avhandling också kan sägas vara en kontextuell biografi. Det är inte bara personen Pergament utan även det svenska samhälle han verkade i som sätts under lupp. Samtidigt kommer jag

22. Johannisson 1998:2, s. 66.

23. Under biografikonferensen ”Med livet som insats” den 8 november 2005 i Lund efterlyste Eva Österberg nya psykologivetenskapligt baserade analysverktyg inom det historiska biografiskrivandet. Den motsatta positionen har ventilerats av Possing i ”Biografien – en frisk eller en skæv bølge”, *Historisk tidsskrift* (Oslo) 1997:2. För ytterligare reflektioner kring psykoanalytiska och psykologiska tolkningar i samband med biografiskrivande, se Yvonne Hirdman, ”Makten att bestämma. En kort essä över biografiskrivandets vetenskapliga bekymmer”, i Rosengren & Östling (red.) 2007, s. 117f samt Eva Helen Ulvros, *Oscar I. En biografi*, Lund 2007, s. 269ff.

24. Jolanta T. Pekacz, ”Memory, History and meaning. Musical Biography and its Discontents”, *Journal of Musicological research* 2004:23, s. 43.

25. Österberg 1996, s. 326–328.

26. Anthony J. La Vopa, ”Doing Fichte. Reflections of a sobered (but unrepentant) Contextual Biographer”, i Bödeker (red.) 2003, s. 109–171.

även att tangera den existentiella biografien, då mitt fokus på identifikation kan kopplas till grundläggande existentiella aspekter.

Det unika i det generella

I den biografiska metodens möjlighet att förena det unika med det generella ligger också en av de främsta utmaningarna.²⁷ Som biografisk historiker måste jag å ena sidan fånga aktören Moses Pergament och göra honom rättvisa som handlande subjekt, å andra sidan påvisa de diskursiva betingelser – exempelvis föreställningen om ”juden” och nationalismen – som påverkade Pergament och hans handlingsmöjligheter. Dessutom måste jag identifiera relationen mellan den unike Moses Pergament och dessa generella föreställningar.

Den brittiske historikern Ian Kershaw har i sitt mastodontverk på cirka 1700 sidor om Adolf Hitler (1889–1945) visat hur man kan förena de till synes motsatta traditionerna biografiskrivande och socialhistoria. Istället för att fördjupa sig i Hitlers personlighet, som redan är mer än väldokumenterad, vill Kershaw peka på de strukturer i det tyska samhället som gjorde den nazistiske diktatorn möjlig. Hitler används som prisma för att analysera det tyska samhället. Den till synes självklara aktören, diktatorn, hamnar i skymundan för strukturella fenomen som antisemitism, misstron mot demokratin, ”völkisch”-idéerna, rädslan för kommunism med mera. Utan dessa strömningar hade enväldshärskaren och nazisten Hitler inte varit möjlig.²⁸

Det sätt på vilket Kershaw använder aktören för att påvisa strukturella fenomen kommer att fungera som en inspirationskälla för mig. Jag vill också försöka belysa samtiden med hjälp av ett enskilt subjekt. Hur påverkar strukturen aktören? Vad kan den enskilde aktörens förhållningssätt och handlingar säga oss om de samtida strukturerna? För att förstå hur dessa strömningar verkade måste jag emellertid också ringa in aktören. Det blir nödvändigt att klargöra hur dessa strömningars synliggörande bottnade i det faktum att Pergament var judisk invandrare och tillika sågs som förespråkare för musikalisk modernism. För att ge stringens i tecknandet av Pergament och försöka hitta länkarna mellan honom och strukturerna har jag valt att utgå från begreppet identifikation, ett begrepp jag återkommer till i det teoretiska avsnittet. Härmed hoppas jag kunna ge biografins huvudperson ett större utrymme än vad exempelvis sociologen Jan-Olof

27. Jonsson 1997 i Ambjörnsson et al. (red.) 1997, s. 95–101; Eva Helen Ulvros, ”Individen i historien. 1800-talet speglat genom en kvinnas brev”, *Historielärarnas förening. Årsskrift 2002*, s. 21.

28. Kershaw 1999, s. xii–xiii.

Nilsson gör i sin studie om Alva Myrdal (1902–1986) och det moderna, utan att för den skull förlora kopplingen till de strukturella aspekterna.²⁹

Perspektivvalen

Biografiförfattandet måste styras av avgränsningar och perspektivval. Som allomfattande forskningsuppgift har biografiskrivandet en tendens att utvecklas till ett livsprojekt.³⁰ Ett avhandlingsprojekt ger begränsade möjligheter att ” mogna ” med ämnet och därför måste beslut gällande teoretiskt ramverk, infallsvinklar och prioriteringar i källmaterialet fattas tidigt i avhandlingsprocessen. Allt kan inte behandlas. Men samtidigt kan valet av biografigenren fungera som en avgränsning i sig. I genrens vetenskapliga potential ligger just dess tidigare omnämnda förmåga att integrera det universella i ett mer hanterligt individuellt perspektiv. En avgränsad analys av ett subjekts erfarenheter kan öppna för en mer direkt och rationell ingång i det till synes ogripbara strukturella fenomenet.³¹ Perspektivvalen för med sig att biografien inte bara präglas av den biograferade, utan även av författarens ofrånkomliga subjektivitet. Sätillvida formar biografen sitt subjekt med utgångspunkt i samspelet mellan källmaterial, perspektivval, tolkningar och teoretisk ansats. Mitt perspektiv utgår från en analys av Pergaments roll som musikkritiker och kulturdebattör och bara till viss del som tonsättare. Men för att ta Carl Nielsens (1865–1931) biograf Jørgen I. Jensens propå ad notam, det vill säga att det är nödvändigt att lära känna verket för att lära känna människan, försöker jag dock så långt det är möjligt förstå vad Pergaments musikaliska verk syftade till att uttrycka utifrån den

29. Jan Olof Nilsson, *Alva Myrdal. En virvel i den moderna strömmen*, Stockholm/Stehag 1994, s. 20. I Nilssons analys ges de strukturella faktorerna så stort utrymme att det sker på bekostnad av subjektet. ”Kvinnan” Alva Myrdal presenteras inte i förhållande till sin intellektuella karriär. Kvinnoporträttet får stå tillbaka för analysen av det moderna projektets estetiska och teoretiska influenser. För ett genusrelaterat perspektiv där just Alva Myrdal som kvinna står i framställningens centrum, se Yvonne Hirdmans *Det tänkandet hjärtat. Boken om Alva Myrdal*, Stockholm 2006. Se även Håkan Arvidsson, som menar att strukturalisterna för ett cirkelresonemang då de utgår från att lagbundenheten står att finna i aktörernas agerande samtidigt som detta agerande sägs vara styrt av lagbundenheten. Lösningen, enligt Arvidsson, är att de båda begreppen struktur och aktör bör förenas, med utgångspunkt i förståelsen av att aktörens agerande inte baseras på total valfrihet eller rationalitet, men ej heller enbart är styrt av strukturell lagbundenhet. Håkan Arvidsson, ”Dätiden – tur och retur”, *Historisk Tidskrift* 2002:3, s. 414–417. Mitt arbete präglas av samma förhållningsätt som Arvidssons.

30. Två tonsättarbiografer som ägnade tjuo år eller mer åt sina respektive levnadsteckningar illustrerar detta. Bo Wallner och hans trebandsverk *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Stockholm 1991 samt Erik Tawaststjernas mastodontbiografi i fem delar över Jean Sibelius, *Jean Sibelius*, Stockholm 1991–1997.

31. Barbara W. Tuchman, *Practicing History*, New York 1982, s. 81.

tematik avhandlingen behandlar.³² I det fall det handlar om musik med ett explicit verbaliserat syfte eller då verket utgörs av en tonsatt dikt finns det förhoppningsvis en textmassa att utgå från. Svårare är det med den textlösa eller av tonsättaren okommenterade musiken. Här är emellertid mottagandet av verket, sådant det framträder i exempelvis recensioner, en ingång.

Perspektivalet är således inte bara avhängigt av mitt forskningsintresse utan även av hur långt min vetenskapliga kompetens sträcker sig. Men även det utomhistorievetenskapliga kvackandet har sina gränser. Som Johan Svedjedal påpekat har biografiförfattaren valt fel genre om det främsta syftet är att analysera konstnärens verk – må det vara en tonsättare eller en författare.³³ Verket behöver inte stå i centrum för att motivera en biografi, vilket gör det möjligt för historikern att även ge sig i kast med studier av enskilda författare, tonsättare och konstnärer. Biografen måste inse sina begränsningar med hänsyn till den egna tolkningsförmågan, men samtidigt tillåta sig att beröra aspekter som ligger utanför den direkta ämneskompetensen. Historikerns kompetens kan ge värdefulla kontextuella infallsvinklar som kan lyfta en tonsättare som Pergament ur den strikt konstmusikaliska miljön.

Den mångtydiga människan

I sin intellektuella biografi över folkbildaren och publicisten Torsten Fogelqvist (1880–1941), poängterar idéhistorikern Ingmar Lundkvist det meningslösa i att försöka sammanfatta Fogelqvist i en enda formel. Det fanns ingen ”personlighetens kärna” hos Fogelqvist, konstaterar Lundkvist. Med detta vill han på ett övergripande plan demonstrera människans mångtydighet och det ibland fruktlösa i att som biograf söka det enhetliga hos subjektet.³⁴ Men det finns också en tradition bland biografiförfattare som säger att biografens uppgift är just att komma den biograferade personen under skinnet och finna ”the core of the human being”.³⁵ I mitt arbete med källmaterialet efter Pergament har det varit en drivkraft att inte rygga för det tillsynes oförenliga och motsägelsefulla. Här finns emellertid ett problem som är relaterat till avhandlingsgenren. Det rör kraven på teoretisk ansats och vetenskaplighet, krav som stipulerar att avhandlingen skall mynna ut i ett tydligt resultat. En alltför disparat slutsats riskerar att göra avhandlingen diffus och oklar. På motsvarande sätt är risken uppenbar att resultatet blir förutsägbart och därmed ointressant om alla disparata fakta ges en för en-

32. Jørgen I. Jensen, ”Liv og værk. Om musikbiografi”, i *Liv, verk, tid*, Stockholm 1995, s. 10.

33. Svedjedal 2003. Själv har Svedjedal praktiserat detta synsätt i sin biografi över Birger Sjöberg, se Johan Svedjedal, *Skrivarens. Birger Sjöbergs liv och diktning*, Stockholm 1999.

34. Lundkvist 2005, s. 9.

35. Paula R. Backscheider, *Reflections on Biography*, New York 1999, s. xvi.

hetlig tolkning. Det gäller således att balansera mellan det motsägelsefulla och strävan efter enhetlighet.

Identifikation – en förmedlande länk

Som Birger Sjöberg (1885–1929) diktade är det ”ej så lätt, att liv av prickar väva”.³⁶ Förutom att bringa reda i det ofta fragmentariska källmaterialet, måste man i biografiskapandet också hitta en länk mellan subjektet och dennes omgivning, en förmedlande länk som kan illustrera förhållandet mellan aktören och de strukturella betingelserna och därigenom öka förståelsen för aktörens agerande och samhällets konstitution. Sif Bokholm talar, med influens från idéhistorikern Kjell Jonsson, om tre förmedlingslänkar, den sociologiska, den psykologiska samt det så kallade tankekollektivet.³⁷ I min strävan att hitta en sådan förmedlande länk, en tråd som kan väva samman de fragmentariska prickarna ur Moses Pergaments liv med den kontextuella ramen till en sammanhållen väv, har jag sökt mig till begreppet identifikation och problematiken kring hur kulturella identifikationer kan konstrueras, kommuniceras, utmanas och förändras. Enligt Bokholms och Jonssons kategorisering utgår jag således främst från det sociologiska perspektivet, och i någon mån även det psykologiska.

Identitet och identifikation

Identitet har blivit något av ett standardbegrepp inom samhälls- och historievetenskaperna, inte minst då forskningsobjektet rör frågor om det ”nationella”.³⁸ Begreppet kan allmänt förstås som ett dynamiskt och processuellt förhållningssätt till den egna personligheten. Identiteten kan ändra skepnad i tid och rum och vara baserad på kön, yrke, religiositet, härkomst, sociala relationer, nationalitet med mera. Ordet identitet är hämtat från latinets ”idem”, vilket betyder densamme³⁹ och antyder en känsla av igenkännande och samhörighet. Identiteten kan vara individuell eller kollektiv

36. Ur Birger Sjöbergs ”Föreskrift” i *Syntaxupproret*. Diktsamlingen återfinns i sin helhet på <http://runeberg.org/syntaxup/fore.html>, 9/5 2007. Johan Svedjedal gjorde mig uppmärksam på strofen i artikeln ”Det ljusnar för biografen”, *DN* 4/1 2003.

37. Bokholm använder sig själv av den polske sociologen Ludwik Flecks begrepp tankekollektiv, utifrån vilket huvudpersonen, Agda Montelius, ses som ett språkrör för en grupp vars tankemönster hon både påverkar och påverkas av; Bokholm 2001, s. 17. Jämför också idéhistorikern Stephen Fruitmans avhandling *Creating a New Heart. Marcus Ehrenpreis on Jewry and Judaism*, Umeå 2001, s. 65–68. Bokholm och Fruitman har hämtat sina inspirationer från Jonsson i Ambjörnsson et al. (red.) 1997, s. 95–101.

38. En titelsökning i Libris med kombination ”nationell identitet” ger ett 30-tal träffar och ”national identity” cirka 600 träffar, 23/4 2007.

39. Jackie Jakubowski, ”Inledning”, i Jackie Jakubowski (red.), *Judisk identitet*, Stockholm 1993, s. 7.

men förutsätter relationer till andra individer. Individen speglar sig själv genom interaktion med omgivningen.

Identitet är ett problematiskt begrepp som ur analytisk synvinkel i förstone vetter mot psykologin. Det är svårdefinierat och komplicerat att nå empiriskt. För att undvika de metodproblem och teoretiska svårigheter som följer med identitetsperspektivet har jag istället valt att använda identifikationsbegreppet. Att "identitet" dessutom i många sammanhang använts utan en klar definition påkallar ett tydliggörande av distinktionen mellan begreppen. I relation till identifikation skall identitet förstås som starkare kopplat till individens inre, psykologiska och för omvärlden ofta dolda självuppfattning, det personen i fråga ser som sitt "sanna jag". Trots identitetens processuella karaktär menar jag att identitetsbegreppet också bygger på en starkare kontinuitet än identifikationsbegreppet.⁴⁰ Detta har av sociologen Margaret Somers förklarats som en form av narrativ struktur – en konstruerad berättelse om det egna jaget.⁴¹

Utifrån dimensionerna kontinuitet-diskontinuitet förstår jag alltså identitet som mer trögrikligt än identifikation, en uppfattning jag delar med slavisten Barbara Törnquist-Plewa. Hon menar, med referens till den polska sociologen Antonina Kłoskowska, att när det handlar om individers relationer till nationella aspekter lämpar sig termen identifikation bättre än identitet, då det förra begreppet markerar just möjligheten till förändring. Ett ytterligare förtydligande av betydelse för mig, som Törnquist-Plewa också berör, är att förstå identifikation som en del i en större helhet, det vill säga som del av identiteten. Identiteten ses som en holistisk företeelse konstituerad av olika identifikationer.⁴² Just det faktum att Pergament uttryckte flera olika kulturella identifikationer över tid och rum utgör en av de

40. Antonina Kłoskowska, "National Conversion. A Case Study of Polish-German Neighbourhood", i Richard Grathoff & Antonina Kłoskowska (red.), *The Neighbourhood of Cultures*, Warszawa 1994, s. 8of. Se även Barbara Törnquist-Plewa, "Cultural and National Identification in Borderlands – Reflections on Central Europe", i Klas-Göran Karlsson, Bo Petersson & Barbara Törnquist-Plewa (red.), *Collective Identities in an Era of Transformations. Analysing developments in East and Central Europe and the former Soviet Union*, Lund 1998, s. 93.

41. Se Margaret Somers, "The Narrative Constitution of Identity. A relational and network approach", *Theory and Society* 1994:2, s. 605–649 samt Martin Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Lund 2002, s. 32f.

42. Barbara Törnquist-Plewa 1998, s. 93. Törnquist-Plewa är emellertid inte konsekvent i sin användning i relation till hennes apologi för begreppet identifikation. Redan inledningsvis, sidan 73, talar hon nämligen om "national [...] identity of individuals". John C. Swanson menar också att de största problemen med begreppet identitet är att det bland annat kan uppfattas som statiskt. I sin artikel om den ungersk-tyska diasporaminoriteten använder dock även han identitet, men utifrån förbehållet att man skall förstå det som identifikation för att betona det processuella. Varför hans kritiska uppfattning om identitetsbegrepp

grundläggande utgångspunkterna i avhandlingen. Det är dessa variationer, i bemärkelsen vad, när och hur identifikationerna accentuerades, som är föremål för analys. Det är, för att låna ett påstående av Thomas Hylland Eriksen, en empirisk fråga under vilka omständigheter och när Pergaments olika kulturella identifikationerna blir viktiga.⁴³

Till Törnquist-Plewas fokus på föränderlighet och mångfald i relation till begreppet identifikation vill jag lägga den kommunikativa aspekten. Identifikationerna är i min förståelse kopplade till en aktiv handling, där beståndsdelar ur identiteten manifesteras; de fungerar, med historikern Ralf Rönnsquists ord, som ”ett aktivt medvetandegörande av identiteten”.⁴⁴ Identifikationerna kan uttryckas genom handling, verbala och estetiska uttryck samt variera i tid och rum. Den kommunikativa aspekten innebär att identifikationerna är beroende av kontexten, det vill säga av något som delas av medlemmarna i exempelvis en kulturell gemenskap.⁴⁵ För att de kulturella identifikationerna skall ha genomslag måste de uppfattas som sådana av omgivningen och dessutom ges legitimitet. Ur individens synvinkel förlorar identifikation sitt värde om den inte accepteras. Genom att identifikationerna kommuniceras är de också möjliga att iakttas empiriskt och göras till föremål för forskarens analys.

pet inte får genomslag i hans egen begreppsanvändning framgår inte. Se John C. Swanson, ”Minority Building in the German Diaspora. The Hungarian-Germans”, *Austrian History Yearbook* 36, Houston 2005, s. 158. Anders Linde-Laursen ser å sin sida inget problem med att använda identitetsbegreppet med betoning på det processuella när han diskuterar kollektiva nationella identiteter. Se Anders Linde-Laursen, ”...derfra min verden går’ – om nationell identitet”, i Anders Linde-Laursen & Jan Olof Nilsson (red.), *Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?*, Eskilstuna 1991, s. 11–17.

43. Hylland Eriksen utgår från begreppet identitet, men hans resonemang är tillämpligt även på det sätt jag använder ordet identifikation. Thomas Hylland Eriksen, *Emicitet och nationalism*, Nora 2000, s. 43.

44. Rönnsquist 1990, s. 20.

45. Kloskowska 1994, s. 82.

Diskursiva föreställningar

”för den, som icke orkar spränga sig ut ur den individuella tillvarons trånga krets, är livet endast en kort och skum väg från livet till graven”¹

Avgörande för att förstå den biograferades betydelse som forskningsobjekt är rekonstruktionen av relevanta strukturella betingelser. Den kontextuella biografien skapar möjlighet till en bredare förståelse av kontexten än exempelvis en livsverksbiografi. I mitt fall rör det sig om att fånga upp strömningar som inte var specifika för det konstmusikliv som Pergament bland annat var verksam inom, utan som bör uppfattas som delar i ett allmänt idéklimat. I det följande presenteras en kontextuell, teoretisk ram för några idémässiga strömningar som är centrala för att analysera Pergaments kulturella identifikationer. Kapitlet fungerar som en forskningsöversikt och fördjupad diskussion kring föreställningar om nationalism, ”raser”, ”juden” och modernism.

Nationell kultur och kulturell identifikation

Forskning som rör föreställningar om det ”nationella” utgör ett i det närmaste oöverblickbart fält som inte låter sig sammanfattas i en enkel formel. Inte desto mindre har en del forskares tankegångar fått en närmast kanonisk status.² För att göra teorifloran mer hanterlig och i syfte att precisera tankarna kring Pergaments kulturella identifikationer bör således en del avgränsningar och definitioner göras.

Socialantropologen Benedict Andersons flitigt citerade definition, att en nation utgörs av en begränsad och suverän föreställd politisk gemenskap,

-
1. Moses Pergament, ”Mahlers sjätte symfoni”, *SvD* 25/10 1928.
 2. Här kan nämnas Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg 1993; Eric Hobsbawm, *Nationer och nationalism*, Stockholm 1998; Anthony D. Smith, *National Identity*, Rena 1991 och Ernest Gellner, *Nationalism*, Nora 1999. Hobsbawm gör en egen lista på grundläggande litteratur i ämnet, där bland andra nyss nämnda författare ingår. Hobsbawm 1998, s. 12f. Två andra ofta refererade verk som bör nämnas i sammanhanget är John Hutchinsons & Anthony D. Smiths *Nationalism*, Oxford & New York 1994 samt Hylland Eriksen 2000.

baserad på uppfattningen att man delar en nationell gemenskap med en grupp människor som man inte nödvändigtvis har kontakt med, har gjorts till något av ett mantra inom nationalismforskningen.³ Anderson sätter fingret på det faktum att gemenskapen är föreställd, snarare än autentisk. Som Eric Hobsbawm noterar får denna föreställning om gemenskap funktionen att fylla ett "känslomässigt tomrum" vid betydande samhällsomvandlingar där det "verkliga" samhället omintetgjorts.⁴ Ekonomiska, sociala och politiska omvälvningar kan utifrån detta resonemang fungera som fond för att förklara tillblivelsen av allt från sionismen och andra europeiska nationella rörelser under 1800-talet till nazismens framväxt under 1920-talet. Poängen med Andersons resonemang är för mitt vidkommande dels dess fokus på den emotionella aspekten, dels att den baseras på en konstruktivistisk hållning. Det är således föreställningen om en kulturell gemenskap med nationella förtecken som är föremålet för denna analys. I avhandlingen är följaktligen begrepp som "svensket" och "tyskhet" angivna med citattecken.

Föreställningen om nationen har sedan upplysningen och romantiken ofta förknippats med en idé om folket. Det har varit folket som har sagts utgöra nationen, antingen mot bakgrund av idéinflytande från franska revolutionen som medborgare i en geografiskt avgränsad stat, det vill säga i *civisk* mening, eller som *ethnos* exempelvis utifrån den i romantiken rotade uppfattningen om en gemensam folksjäl, härkomst och tradition.⁵ En nationell identifikation skulle därmed kunna förstås som en uttryckt tillhörighet till ett folk, exempelvis det "judiska" eller det "svenska".

Med avstamp i etnosperspektivet kan vidare två för samhälls- och historievetenskapen centrala begrepp ringas in, etnicitet och kultur. Etnicitet kan definieras som en aspekt av en relation snarare än en egenskap hos en grupp. Etnicitet är enligt Thomas Hylland Eriksen liktydigt med en "social identitet (baserad på en kontrast gentemot andra) kännetecknad av metaforiskt eller fiktivt släktskap".⁶ Som analyskategori är etniska grupper, i linje med ett konstruktivistiskt resonemang, inte några statiska eller primordiala entiteter utan fungerar likt nationer som föreställda gemenskaper.⁷

3. Anderson 1993, s. 23.

4. Hobsbawm 1998, s. 64.

5. Rune Johansson, "Ett odödligt sinnelag? Svensk nationell utveckling i ett komparativt perspektiv", i Erik Olsson (red.), *Etnicitetens gränser och mångfald*, Stockholm 2000, s. 292f; Rune Johansson, "Nationer och nationalism. Teoretiska och empiriska aspekter", i Sven Tägil (red.), *Den problematiska etniciteten. Nationalism, migration och samhällsomvandling*, Lund 1993, s. 22ff.; Håkan Blomqvist, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, Stockholm 2006, s. 52.

6. Hylland Eriksen 2000, s. 22.

7. Swanson 2005, s. 153.

Mitt intresse ligger dock mindre i att identifiera etniska grupper som att analysera de argument som vid tiden åberopade vad vi dag skulle kunna beteckna som en etnisk gemenskap. Som källmaterialet visar baserades denna argumentering inte sällan på en statisk uppfattning om etnicitet där inte bara härstamning, utan även blods- och rasmetaforer var centrala markörer för gemenskapsuppfattningen.

Ett begrepp som också gärna uppfattas som det kitt med vilket den nationella gemenskapen binds samman är kultur. Kultur kan ses som socialt överförda beteendemönster och uttrycksätt som är eller uppfattas vara gemensamma för en grupp människor.⁸ De är för att tala med kulturanthropologen Clifford Geertz, betydelsebärande nät i tillvaron, skapade av människan själv.⁹ I relation till frågor om nationell gemenskap är det i regel faktorer som språk, traditioner, seder, religion, symboler, idéer, beteenden och estetiska uttrycksformer som litteratur, konst, musik som formats till betydelsebärande element i syfte att skapa en gemenskap och avgränsa en nationell kultur från en annan.¹⁰

Föreställningen om nationen som konstituerad av antingen kulturella/etniska eller politiska faktorer fick särskilt genomslag i början av 1900-talet via Fredrich Meineckes termer *Kulturnation* respektive *Staatsnation*, där den förra förknippades med ett gemensamt erfaret kulturarv, medan den senare sågs som ett resultat av ett aktiv nationalpolitiskt program.¹¹ Dikotomin applicerades också på företeelsen nationalism, definierad som ”en politisk princip som hävdar att en kulturell likhet är det främsta bandet mellan människor i ett samhälle”, både i termer av en statsorienterad nationalism och i form av en ursprungsorienterad kulturnationalism.¹² Denna uppdelning har kritiserats för att den i sin förenkling leder till uppfattningen att

8. Gellner 1999, s. 19–22.

9. Istället för att lägga tonvikten vid konkreta beteendemönster uppfattar Geertz kultur som diverse kontrollmekanismer vilka styr beteendet. Dessa kontrollmekanismer ses som nödvändiga för att ordna tillvaron. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, s. 5 & 44f.

10. Johansson 1993, s. 15–18. Kloskowska talar om nationell kultur som en syntagm, i betydelsen värde- och symboluppsättning, där språket intar en central roll. En nationell kultur uppfattas av henne som avgränsad men inte isolerad från andra nationella kulturer. Se Kloskowska 1994, s. 94 och densamma, *National Cultures at the Grass-Root Level*, Budapest & New York 2001, s. 99.

11. Smith 1991, s. 8 och Harry White & Michael Murphy, *Musical Construction of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture*, Cork 2001, s. 3.

12. Definitionen av nationalism är hämtad från Gellner 1999, s. 21.

det finns en god nationalism, statsnationalismen, och en ond, den ras- och härstamningsbaserad kulturnationalismen.¹³

Dikotomin kulturnationalism-statsnationalism är således, ställd mot de empiriska erfarenheterna, ett alltför trubbigt kategoriseringsinstrument. Som Anthony D. Smith konstaterat har nationalismen som politisk ideologi i större eller mindre utsträckning alltid hämtat näring såväl ur den politiska som den kulturella och etniska reservoiren, inte minst i dess strävan att förverkliga nationalstatsidealet uttryckt som ett folk – en stat.¹⁴ Samma iakttagelse är giltig för enskilda individers identifikationer. Alltför rigida kategoriseringar visar sig inte hålla streck då analysen rör ett enskilt subjekts förhållningssätt till det ”nationella”. För att fördjupa förståelsen av de nationella uttrycken har jag därför, med inspiration från sociologen Nira Yuval-Davies, valt att arbeta med ytterligare en kategori som innefattar de nationella uttryck som baseras på uppfattningen om en gemensam kultur men där blods-, ras- och härstammingsgemenskapen spelar en mindre och icke-essentialistisk roll. Istället utgår uppfattningen från den upplevda gemenskapen av att man exempelvis är en del av samma språkgrupp, kulturarv, religion och tradition. Yuval-Davies benämner även denna kategori kulturnationalism, vilket förvisso ökar risken för begreppsförvirring. Hennes förståelse av kulturbegreppet är dock i överensstämmelse med min uppfattning och därför tillämpbar för mig. Kulturnationalismen särskiljer hon från den civiska statsnationalismen och den ras- och blodsbaserade folknationalismen.¹⁵ Jag kommer att använda begreppet kulturnationalism i Yuval-Davies betydelse. Istället för att tala om folknationalism, använder jag termen biologistisk nationalism, i syfte att markera de nationella uttryck som utgår från uppfattningen om en essentialistisk ras- och blodsgemenskapen. I min analys kommer jag således att skilja mellan tre nationalismer: den civiska, den kulturella och den biologistiska. Det bör dock framhållas att rasbegreppet och blodsmetaforiken kan användas både i ett kulturellt och i ett biologistiskt nationalistiskt sammanhang.

Kategoribegreppen kommer i avhandlingen att användas för att ge struktur åt ett disparat källmaterial, dock med insikten att gränserna mellan kategorierna är suddiga. Kategoriseringen är inget självändamål, den syftar snarare till att visa spänningen mellan olika nationella förhållningssätt.

Sammanfattningsvis kan sägas att jag, med stöd i ovanstående definitioner

13. För en koncis genomgång av kritiken mot uppdelningen mellan statsnationalism och kulturnationalism, se Charlotte Tornbjer, *Den nationella modern. Moderskap i konstruktioner av svensk nationell gemenskap under 1900-talets första hälft*, Lund 2002, s. 30f.

14. Smith 1991, s. 13; Johansson i Olsson (red.) 2000, s. 288.

15. Nira Yuval-Davies, *Gender & Nation*, London 1997, s. 21.

av nation, etnicitet och kultur kommer att använda begreppet nationella kulturer som term för de föreställda nationella gemenskaper som är konstruerade med argument vilka åberopar en civisk tillhörighet och/eller baseras på etnosprincipen. Etnosprincipen bygger i sin tur dels på en icke-essentiell, kulturell gemenskap utan koppling till biologiska föreställningar, dels på en gemenskap som utgår från etnicitet baserad på essentialistiska föreställningar. Identifikationen kan, om den manifesteras med etniska argument, få en särskilt markerad utestängningsfunktion som utesluter möjligheten att välja kulturell position. Detta är en problematik som jag ägnar särskild uppmärksamhet i avhandlingen. Jag har inte för avsikt att uppehålla mig vid vad som de facto konstituerar nationella kulturer utan analysen rör sig kring identifikationer med vad som uppfattas som beståndsdelar eller kan ses som markörer i en nationell kultur.

Istället för nationell identifikation använder jag kulturell identifikation som förmedlande länk. Kulturell identifikation förstår jag som ett mer övergripande och bredare begrepp där tillhörigheten inte enbart kan relateras till ett speciellt geografiskt territorium, en särskild statstillhörighet eller ett folk, utan även kan användas för en uttryckt gemenskap med exempelvis ett kulturarv eller en kulturell strömning som ges nationell signifikans. I Pergaments fall relaterades hans kulturella identifikationer till de svenska, judiska och tyskspråkiga nationella kulturerna och kulturarven, dock i olika hög grad och med både rumsliga och tidsmässiga variationer. Han kallade sig svensk och jude, men identifierade sig inte som en del av det ”tyska” folket. Däremot hade han en stark förankring i det tyskspråkiga kulturarvet och var dessutom gift med en icke-judisk, tysk kvinna. Samtidigt läser jag också hans modernistiska vurm som ett uttryck för en kulturell identifikation med nationell signifikans, då dess estetiska mål, sådant Pergament uppfattade det, bland annat var att överskrida de nationella gränserna. Begreppet kulturell identifikation fångar alla dessa olikartade tillhörigheter på ett mer adekvat sätt än nationell identifikation. Vad som också är centralt i avhandlingen är att dessa identifikationer formerades, uttrycktes och mottogs inom ramen för ett övergripande nationellt tänkande, en nationell diskurs.

Nationalism som diskurs

Nationalism kan uppfattas både som en politisk ideologi och som en diskurs. I det förra fallet finns ett uttalat politiskt program, där aktiva försök görs i syfte att upprätta en nationalstat eller att skapa en nationell gemenskap. Ideologin har till skillnad från diskursen ett uttalat mål, mot vilket de manifesterade tankarna riktas.¹⁶ Betraktar man nationalism på detta sätt innebär

16. Björn Horgby, *Dom där. Främlingsfientligheten och arbetarkulturen i Norrköping 1890–1960*, Stockholm 1996, s. 39. Det råder förvirring inom litteraturen beträffande skillnaden i hur

det att större tonvikt läggs på aktörer i form av enskilda ledande gestalter eller politiska partier och rörelser som bedriver nationalistisk propaganda. Ett annat sätt att förstå nationalism är som en "diskursiv formation", det vill säga ett icke-absolut regelsystem för hur begrepp används och som genom en uppdelning av världen i kulturella enheter skapar mening i tillvaron.¹⁷ Den nationella diskursen utövar inflytande över exempelvis identifikationer, uppfattningar, retorik och konstnärliga framställningsformer. Diskursbegreppet rymmer såväl positiva som negativa nationella yttringar och utgår från uppfattningen att nationalismen är en formation med flera dimensioner som styr den sociala verkligheten.¹⁸ För avhandlingens syfte är det viktigt att poängtera föränderligheten hos de begrepp som används inom den icke-absoluta diskursen och hur de kan ha olika innebörd och användas på olika sätt. Diskursen begränsar och påverkar men den låser inte tolkningarna och bruket av begreppen.¹⁹

Min utgångspunkt är att uppfatta nationalismen diskursivt, som ett

de båda begreppen skall användas. Michael Billig definierar exempelvis ideologi utifrån termer som föreställningsmönster och praktiker vilka påverkar föreställningen om existerande sociala arrangemang. Michael Billig, *Banal Nationalism*, London, Thousand Oaks & New Delhi, 1995, s. 15. Denna definition, samt hans utgångspunkt i termen banal nationalism, i betydelsen vardaglig, menar jag, vetter mot en diskursiv ansats. Ernest Gellner svävar också något på målet då han definierar nationalism som "en politisk princip som hävdar att en kulturell likhet är det främsta bandet mellan människor i ett samhälle", Gellner 1999, s. 21, men också ser denna "politiska princip" uttryckt som en känsla och "sinnesstämning"; samme, *Stat, nation och nationalism*, Nora 1997, s.11. Ett alternativ till diskursbegreppet är George L. Mosses syn på nationalismen som en "civic religion" vilket är jämförbart med den typ av diskursförståelse som jag förfäktar. Nationen eller nationalismen som en "Civic religion", skriver Mosse, "bestämde hur människor förstod världen och deras egen position i den"; George L. Mosse, "Introduction: Confronting the Nation", i George L. Mosse, *Confronting the Nation. Jewish and Western Nationalism*, Hanover & London 1993, s. 1. Jämför George L. Mosse, "Racism and Nationalism", *Nations and Nationalism*, vol. 1:2, 1995, s. 164.

17. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi*, Lund 2002, s. 47f & 54f; Horgby 1996, s. 39 och Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund 2000, s. 160. För exempel på en diskursiv analys av nationalism i Sverige, se Tornbjer 2002.

18. Tornbjer 2002, s. 31.

19. Håkan Blomqvist förenar ett diskursivt förhållningssätt med Reinhart Kosellecks begreppshistoriska ansats och poängterar att innehållet i begrepp som exempelvis "nation" och "ras" påverkades av sociala krafter vilka förändrade begreppens innebörd. Även om Blomqvists resonemang är sprunget ur ett marxistiskt klassperspektiv, menar jag att det även är applicerbart på förhållandet mellan grupper vilka hävdar olika kulturell och etnisk samhörighet. De begreppsliga glidningarna speglar, såsom Joachim Retzlaff tolkar Koselleck, autentiska motsättningar och konflikter i samhället. Blomqvist 2006, s. 31–33; Helge Jordheim, "Inledning", i Reinhart Koselleck, *Erfarenhet, tid och historia. Om historiska tiders semantik*, Lund 2004, s. 19; Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge & London 1985, s. 73–91.

självklart filter som genomsyrade den offentliga debatten vid tiden, om än med olika uttryck och intensitet. Det var en ”banal”, i betydelsen självklar, vardagsnationalism.²⁰ Att tänka ”nationellt” uppfattades som en obestridlig norm. Christer Strahl talar om nationalismen som en ”överdeologi” i relation till den politiska idédebatten vid förra sekelskiftet. Jag använder inte begreppet överdeologi, då det enligt min mening vetter mot en politisk, målinriktad nationalism. Däremot överensstämmer den betydelse Strahl lägger i nationalismens diskursiva inflytande med min utgångspunkt.²¹ Estetiska uttryck relaterades till det ”nationella”, vilket inte minst uttrycktes i Konstnärförbundets devis om att ”All god konst är nationell”.²² Det handlar i avhandlingen således både om att på ett individuellt plan analysera och lyfta fram manifesterade kulturella tillhörigheter med nationell signifikans och att göra nedslag i det ”nationella” förstått som ett meningsskapande sätt att tänka och som ett självklart värde dåtidens aktörer förhöll sig till. Redan Hegel förknippade nationens öden med individen vars värde mättes i vad mån denne reflekterade och representerade den så kallade nationella själen.²³ Hegels postulat pekar inte bara på hur en identifikation kopplad till ett nationellt tänkande i förlängningen kunde konstrueras som en självklar del av en människans identitet. Den berör också den nationella tillhörighetens normerande funktion, en funktion som jag skall visa var uppenbar i fallet Moses Pergament.

I avhandlingen kommer Pergaments förhållande till det ”nationella” att ställas mot hans eget diskursutrymmes begränsning beträffande friheten att artikulera kulturella identifikationer och få acceptans för desamma. Hans kulturella identifikationer formades, artikulerades och bemöttes med ett nationellt tänkande som diskursivt raster. För Moses Pergament handlade det om att, med Hylland Eriksens formulering, ständigt förhandla sin kulturella identifikation.²⁴

20. Billig 1995, s. 6f.

21. Christer Strahl, *Nationalism och socialism. Fosterlandet i den politiska idédebatten i Sverige 1890–1914*, Lund 1983, s. 147.

22. Citerat från Andersson 2000, s. 40. Andersson citerar i sin tur Lars Wängdahls, ”Känslan av det svenska. Den syntetiska formen och Varbergkolonins nationella landskap”, i Barbro Kvist Dahlstedt & Sten Dahlstedt (red.), *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, Stockholm/Stehag 1999, s. 85.

23. Murphy, ”Introduction”, i White & Murphy (red.) 2001, s. 3.

24. Hylland Eriksen 2002, s. 42.

Rasföreställningar och synen på ”juden”

Historikern George L. Mosse har undersökt relationen mellan rasism och nationalism. Sett i den historiska backspeglarna förefaller nationalism och rasism vara oskiljaktiga storheter, men Mosse poängterar att rasism inte är en oundgänglig del i nationalismen. Rasismen var under sin framväxt under 1800-talet beroende av nationalismen, men nationalismen kunde och kan existera utan rasism. Till skillnad från rasismen är inte nationalismen per automatik kopplad till etniska föreställningar.²⁵ Nationalismen kunde verka både integrerande och disintegrerande för de europeiska judarna, beroende på om och i vilken utsträckning den genomsyrades av rasföreställningar och antisemitism. Nationalismen blev dessutom den utlösande faktorn till den sionistiska rörelsen. Likt nationalismen har både rasföreställningarna och antisemitismen uppfattats som självklara diskursiva fenomen i Sverige under 1900-talets början.²⁶

Rasföreställningar

Även om rasföreställningar var självklarheter under mellankrigstiden är det förenklat att sätta likhetstecken mellan rasföreställningar och rasism. Historikern Sofi Lene Bak delar i sin undersökning om dansk antisemitism upp rasföreställningen i tre analytiska begrepp: *Rasuppfattning*, en oreflekterad användning av rasbegreppet; *rastänkande* som betecknar en artikulerad definition av egenskaper kopplade till ”rasen”; *rashierarkisering* som innebär diskriminerande föreställningar om andra ”raser” och ett förhållningssätt som Bak definierar som rasism.²⁷ Hon använder uppställningen i sin analys av antisemitiska föreställningar för att skilja mellan vid tiden accepterade och icke-accepterade antisemitiska hållningar. Enligt henne gick gränsen vid rasism och rashierakier. Detta har hon dock kritiserats för av Lars M Andersson som menar att nästan allt rastänkande innebär en hierarkisering. Istället för att enbart se rashierarkiseringen som avgörande för den icke-accepterade antisemitismen, menar Andersson att även handlingskomponenten måste beaktas; syftade det antisemitiska uttrycket också till aktiv handling?²⁸ Jag kommer inte att använda Baks typologi för att i första hand ringa in olika former av antisemitism. Däremot är den relevant för mitt syfte att illustrera rasföreställningarnas olika uttryck mer allmänt under den undersökta pe-

25. Mosse 1995:2, s. 163–173.

26. Andersson 2001; Carl-Henrik Carlsson, *Medborgarskap och diskriminering. Östjudar och andra invandrare i Sverige*, Uppsala 2004 och Blomqvist 2006.

27. Sofi Lene Bak, *Dansk Antisemitisme 1930–1945*, Köpenhamn 2004, s. 18.

28. Lars M Andersson, ”Avhandlingsopposition. Den odanska danska antisemitismen”, *Scandia* 2004:1, s. 114.

rioden. Jag ämnar också lyfta fram och analysera rasföreställningar som inte uttrycktes mot bakgrund av en hierarkisk uppfattning. Härnäst vill jag dock komplettera Baks resonemang med ytterligare begrepp och preciseringar.

Ett sådant begrepp är rasialism, introducerat av filosofen Kwame Anthony Appia. Han använder det för att etikettera en föreställning där människor uppfattas som möjliga att indela i "raser" där respektive "ras" tillskrivs essentiella, för "rasen" specifika egenskaper utöver utseende. Rasialism är i min tolkning liktydigt med Baks begrepp rastänkande. Grundantagandet att människor kan indelas i "raser" och att "rasegenskaperna" uppfattas som essentiella antyder beröringspunkter med rasism. Poängen är emellertid att rasialism inte utgår från någon hierarkisk uppfattning. De tillskrivna "rasegenskaperna" betraktas inte ur en normativ synvinkel. I likhet med Baks resonemang är detta den avgörande skillnaden gentemot rasismen. Vidare är inte rasialismbegreppet behäftat med någon politisk ideologi som vill förändra samhället eller världen i syfte att uppvärdera eller nedvärdera en särskild "ras".²⁹ Ras- och blodsmetaforik, eller användandet av ord som är kopplade till en rasdiskurs, exempelvis "arisk" indikerar således inte per automatik rasism. Vad som enligt Bak och Appia är avgörande för huruvida det går att tala om rasism är om utgångspunkten är en essentialistisk eller biologisk förståelse av rasbegreppet med hierarkiserande implikationer.³⁰

Anders Lange, som betonar att rasföreställningar och rasism kan uttryckas utan användande av ordet ras, definierar vad han benämner "äkt rasism" som en process i tre steg. Fenotypiska kategoriseringar, det vill säga en indelning baserad på kroppsliga och mentala markörer utgör det första. Det andra steget är då den fenotypiska kategoriseringen ges en "biologiserande innebörd", där biologisk reproduktion och kontinuitet uppfattas

29. Kwame Anthony Appia, "Racism", i David Theo Goldberg (red.) *Anatomy of Racism*, Minneapolis 1990, s. 4–5. George M Fredrickson har, med Appia som inspiration, efter sina studier av svarta och vita abolitionister i USA före inbördeskriget myntat begreppet "romantisk rasialism". Upprinnelsen till begreppet var Fredricksons resultat som visade att många av dessa individer visserligen bar på föreställningar om att vita och svarta hade olika mentalitet och temperament, men att dessa uppfattningar inte utgick från en rangordning eller legitimerade en diskriminerande politik. Dessa rasföreställningar kan enligt Fredrickson därför inte betraktas som rasism, men däremot som rasialism; George M. Fredrickson, *Rasism. En historisk översikt*, Lund 2003, s. 137.

30. I den handbok som producerats av Centrum för multietnisk forskning vid Uppsala universitet presenteras en liknande definition av rasism. Idé- och lärdomshistorikern Gunnar Broberg skriver: "Rasism hävdar särskilt en värdeskillnad folken emellan på biologisk grund, vilket betyder att ett folkslag av naturen är vad det är och inte gärna kan bli något annat eller bättre"; Gunnar Broberg, "Rasism", i Ingvar Svanberg & Harald Runblom (red.), *Det mångkulturella Sverige. En handbok om etniska grupper och minoriteter*, Stockholm 1990, s. 313.

som centrala för kategoriernas konstitution. Det tredje och avgörande steget är det Lange kallar dehumanisering, vilket innebär att individerna i de kategorier som är utsatta för processens övriga steg diskvalificeras som människor.³¹ För Lange är det således inte tillräckligt att värderingarna av de diskvalificerade kategorierna är negativa i största allmänhet för att det skall vara berättigat att tala om rasism. Det krävs även en dehumaniserande komponent. Jag ansluter mig till Langes definition, då jag menar att den sistnämnda komponenten är avgörande för att klargöra distinktionen mellan exempelvis nazismens raspolitik och en förhärskande svensk rasdiskurs, som innehöll hierarkisering men ej nödvändigtvis ifrågasatte de utsattas mänsklighet.

Distinktionen mellan rasuppfattning, rastänkande/rasialism å ena sidan och rasism/rasierarkisering å den andra sidan synliggörs inte minst bland företrädare för de grupper som uppfattades tillhöra en annan påstått hotande eller lägre stående "ras", bland dem judarna. Dessa grupper, definierade som annorlunda i relation till majoriteten, hade att förhålla sig till och bemöta de förhärskande ras- och nationalismdiskurserna.³² I avhandlingen är det därför relevant att fråga sig vilket genomslag rasföreställningarna hade på Pergaments kulturella identifikationer och estetiska uttryck, både utifrån hans egen argumentation och identifikationer och utifrån hur dessa motogs.

Den "begreppslige juden"

Synen på judar i allmänhet och antisemitism i synnerhet är den tredje kontextuella aspekten som skall lyftas fram för att bredda analysen av Pergaments kulturella identifikationer. Den har beröringspunkter både med rasföreställningar och med nationalism. Bilden av juden som "den andre" har inte bara varit en ofrånkomlig komponent i judiska individers identifikationsprocess, utan även en del i den västerländska självuppfattningen. Detta var en bild som under 1800-talet gavs nytt bränsle i form av rasföreställningar och det nationella tänkandet.

Zygmunt Bauman har lanserat begreppet, den "begreppslige juden" för den bild av "juden" som den ständigt annorlunde, en bild som har överlevt all historisk utveckling sedan medeltiden och som grundar sig i den tidiga kristna kyrkans identifikationsbehov. "Juden" gjordes till tvetydighetens inkarnation. Bauman formulerar det på följande vis: "Kristenheten identi-

31. Anders Lange, *Reflektioner kring rasism*, Stockholm 1994, s. 173–175. Lange går igenom den anglosaxiska litteraturen inom forskningsfältet rasism och attackerar den begreppsinfation som råder. För en lättillgänglig diskussion kring rasbegreppet och dess historia, se Bernt Skovdahl, *Skeletten i garderoben. Om rasismens idéhistoriska rötter*, Stockholm 1996.

32. Sander L. Gilman, *The Jew's Body*, New York & London, 1991, s. 3f & 6.

fierade rentav sig själv genom judarnas främlingskap. Kristenheten föddes ur judarnas förkastelse av den. Den hämtade sin oavbrutna livskraft ur en förkastelse av judarna.³³ Judarnas främlingskap låg i deras vägran att erkänna Jesus som Messias, vilket innebar den absoluta negationen av kristendomen, därav bilden av ”juden” som ”den andre”. Bilden baserades inte på en faktisk erfarenhet av umgänge med judar utan konstruerades som ett begrepp. Denne begreppslige jude hade en ”klibbighet” som gjorde honom till ”arketyper för all nonkonformism, irrlärlighet, anomali och villfarelse”. Den begreppslige juden har suttit ”gränslar över barriker”, det vill säga överskridit gränserna och kunnat användas av alla i alla upptänkliga syften, såväl i antikapitalistiska som i antibolsjevikiska sammanhang. Anledningen är att den begreppslige juden inte har en orsaksmässig förklaring — den är en konstruktion.³⁴

I regel har Baumans begreppslige jude använts för att etikettera den negativa bilden av ”juden” i syfte att synliggöra antisemitismens historiska kontinuitet. Antisemitism är i sig ett fenomen och begrepp som kräver viss teoretisk utveckling. Termen är problematisk inte minst beroende på att den myntades i ett judefientligt sammanhang och dessutom är semantiskt felaktig. Det råder också delade meningar om när det, sett i ett längre historiskt perspektiv, är korrekt att använda antisemitism som benämning på aversion mot judar.³⁵ Begreppet antisemitism har trots detta blivit ett vedertaget uttryck för alla former av judefientlighet.³⁶

Det faktum att antisemitismen använts i många olika sammanhang och med olika syften ställer krav på definitionen. En i svenska forskningssam-

33. Citat Bauman 1998, s. 68f. Se även Bauman i Cheyette & Marcus (red.) 1998, s. 148.

34. Bauman 1998, s. 71f.

35. Se exempelvis Gavin Langmuir, *Toward a Definition of Antisemitism*, Berkeley 1996 där han förfäktar uppfattningen att det är först då judefientligheten enbart baseras på en konstruktion som det är möjligt att tala om antisemitism, något Langmuir uppfattar sker kring 1100-talet. Tidigare hade judefientligheten enligt Langmuir grundat sig på ett ressentiment mot empiriskt identifierbara förhållanden hos judarna. En av Langmuirs ihärdigaste kritiker är Peter Schäfer som bland annat vänder sig mot påståendet att antikens antisemitism skulle vara grundad på empiriska förhållanden. Se Schäfer, *Judeophobia. Attitudes toward the Jews in the Ancient World*, Cambridge, Massachusetts & London, 1997. Sofie Lene Bak använder Langmuirs modell för att analysera antisemitismen i ett antal danska organisationer under perioden 1930–1945; Bak 2004. Om begreppets etymologi, se Moshe Zimmermann, ’Die Smach des Jahrhunderts’, *Antisemitische Bewegungen und ’Alltagsantisemitismus’ im Kaiserreich, in der Weimar Republik und im ’Dritten Reich’*, i Benedikt Burkhard, Fritz Backhaus & Angelika Müller (red.), *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*, Frankfurt am Main 1999, s. 27; Henrik Bachner, *Återkomsten. Antisemitismen i Sverige efter 1945*, Stockholm 2004 (1999), s. 26.

36. Lena Berggren, *Nationell Upplysning. Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria*, Umeå 1999, s. 29f.

manhang flitigt citerad definition är sociologen Helen Feins. Enligt henne är antisemitism

a persisting latent structure of hostile beliefs toward *Jews as a collective* manifested in *individuals* as attitudes, and in *culture* as myth, ideology, folklore, and imagery, and in *actions* – social or legal discrimination, political mobilization against the Jews, and collective or state violence – which results in and/or is designed to distance, displace, or destroy Jews as Jews. (Herein, it is assumed that Jews are people who are socially labeled as Jews as well as people who identify themselves as Jews, regardless of the basis of ascription.)³⁷

Feins definition utgår från den fientlighet som riktats mot judarna. I definitionen framhåller hon att ett angrepp mot en jude på grund av att han är jude också är ett angrepp på hela det judiska kollektivet och att bilden av ”juden” finns invävd i kulturen, i form av myter, stereotyper, bilder och föreställningar om ”judiska” egenskaper. Definitionen pekar också på att fientlighet mot judar, via mobilisering, diskriminering eller våld syftar till att exkommunicera judarna från ett samhälle eller delar av ett samhälle.

Feins definition är utgångspunkten i flertalet arbeten på svensk botten som behandlar antisemitism.³⁸ Det mest tongivande i sammanhanget är Lars M Anderssons vars uttömmande avhandling *En jude är en jude är en jude... Representationer av ”juden” i svensk skämtpress omkring 1900–1930* följdriktigt blivit en utgångspunkt för dem som studerar antisemitism i Sverige, så även för mig. Antisemitismen i Sverige, som i tidigare forskning benämnts som svag, blev via Anderssons avhandling etiketterad och förklarad, med lån från Antonio Gramscis begreppsvärld, som en hegemonisk diskurs.³⁹ Från att ha uppfattats som ett randfenomen bland enstaka propagandistiska antisemiter blev det ställt utom tvivel att antisemitismen under 1900-talets tre första decennier i själva verket utgjorde ett självklart inslag i den svenska självförståelsen. Som Håkan Blomqvist framhåller grundade sig denna förändrade uppfattning – eller omorientering – om antisemitismens betydelse i Sverige på att analysperspektivet skiftat från studier av enstaka politiska grupperingar och individer till en studie av ett mer allmänt spritt tankemönster, illustrerat via den välspredda skämtpressen. Som Blomqvist mycket riktigt påpekar innebär dock den diskursiva

37. Helen Fein, ”Dimensions of Antisemitism. Attitudes, Collective Accusations, and Actions”, i Helen Fein (red.), *The Persisting Question. Sociological Perspectives and Social Contexts of Modern Antisemitism*, Berlin & New York 1987, s. 67.

38. Berggren 1999; Andersson 2001; Bachner 2004 (1999) samt Carlsson 2004.

39. Mattias Tydén, *Svensk antisemitism 1880–1930*, Uppsala 1986; Hugo Valentín, *Judarna i Sverige*, Stockholm 1964; Andersson 2001, s. 14 och Carlsson 2004, s. 40.

ansatsen, vilken Feins definition kan sägas veta mot, metodproblem. En diskurs kan ju i detta fall innehålla allt från vardagliga fördomar till aktiv diskriminering och förföljelse. Ett sätt att hantera detta är att tala om olika nivåer av antisemitism, såsom den brittiske forskaren John Röhl gjort. Röhl identifierar fem nivåer: salongsantisemitism, det vill säga antisemitism som en informell, individuell eller kollektiv diskriminering av judar baserad på fördomar; legal antisemitism, pogromantisemitism, fördrivningsantisemitism och förintelseantisemitism.⁴⁰ Min undersökning berör främst det som kan betecknas som salongsantisemitism. Emellertid riskerar begreppet salongsantisemitism att ge upphov till alltför begränsade associationer. Ordet "salong" kan tolkas som en borgerlig miljö och implicera att salongsantisemitismen endast förekom i en sådana. Grundförutsättningen är för mig att antisemitismen inte med nödvändighet är kopplad till en specifik ekonomisk, politisk eller kulturell sfär. Därför söker jag mig istället till Moshe Zimmermans begrepp "vardagsantisemitism" (*Alltagsantisemitismus*) vilket i min tolkning inbegriper det Röhl kallar salongsantisemitism, men med den skillnaden att begreppet ger en mer allmän association och betonar antisemitismen som ett vardagsfenomen, något som ingår i människors verklighetsuppfattning.⁴¹

Eftersom vi idag svårigen kan resonera kring antisemitism utan att relatera till Förintelsen blir vi möjligen blinda för gradskillnaden i den judefientlighet som uttrycktes i icke-nazistiska sammanhang.⁴² Alla varianter av antisemitism bar inte till Förintelsen.⁴³ Det är, med litteraturvetarens Bryan

40. John C.G. Röhl, *The Kaiser and his Court. Wilhelm II and the Government of Germany*, Cambridge 1994, s. 194f. Se även Kristian Gerner, "Antisemitism i Centraleuropa och Östeuropa vid två sekelskiften", i Kristian Gerner, Rune Johansson, Klas-Göran Karlsson, Kerstin Nyström & Kim Salomon (red.), *Stat, Nation, Konflikt. En festskrift tillägnad Sven Tägil*, Höganäs 1996, s. 92f.

41. Se Rosengren 2002. Zimmerman, Bachner och Andersson redogör alla för Röhl's kategorier. Bachner har inga invändningar mot begreppet salongsantisemitism (s. 27f.) medan Andersson anser att uttrycket är olyckligt då det dels implicerar att antisemitismen endast kommer till uttryck mellan "skäl och vägg", dels att det enbart förefaller handla om enskilda individers personliga idiosynkrasier. Dessutom menar han att begreppet missar den formella diskrimineringen av judar inom kultur och vetenskap. (s. 17). Detta hindrar dock inte honom från att använda det. Även Carlsson vänder sig mot uttrycket med samma argumentering och formulering som Andersson; Carlsson 2004, s. 37.

42. Blomqvist 2006, s. 254–259. Se även Klas Åmark som uppmärksammar vikten av att inte uppfatta alla uttryck och uppfattningar om judar som antisemitism. Klas Åmark, "Ansvar och moral. Flyktingforskningens problematik", *Arbetshistoria* 2006:2–3, s. 6f.

43. Uttrycket lyder i sitt svenska original: "alla vägar bär inte till Auschwitz" och används av Andersson 2000, s. 17. Ursprunget är från Colin Walker, "Nestroy's Judith and Holofernes and Antisemitism in Vienna", *Oxford German Studies* 1981:12, s. 108.

Cheyettes ord, nödvändigt att undvika en teleologisk syn på antisemitism med Förintelsen som oundviklig kulmen.⁴⁴

En diskursiv infallsvinkel innebär inte bara en risk att nyanserna uteblir utan kan också leda till att den undersökta uppfattningen om den utsatta gruppen, i detta fall föreställningar om judar, beskrivs som mer homogen än vad den egentligen var. Carl Henrik Carlssons undersökning av medborgarskapsansökningar från judar och andra minoritetsgrupper i Sverige 1860–1920 tar både avstamp i och komplicerar Anderssons till synes entydiga resultat. Till skillnad från Andersson, som intresserar sig för attityder, för Carlsson in ytterligare en analysaspekt – handlingskomponenten. I motsats till Andersson menar Carlsson att den antisemitiska diskursen också ledde till diskriminerande handlingar från de svenska myndigheterna i form av avslag på medborgarskapsansökningar. Vad viktigare är, dessa avslag drabbade en specifik kategori nämligen ”östjudar”, och inte de judar som kom från västra Europa. Carlsson visar också att denna, som han benämner, östjudefobi dock inte innebar att samtliga judar från östra Europa fick avslag på sina ansökningar. Istället tycks myndigheternas agerande ha styrts av viss pragmatism i uppfattningen att en viss mängd invandrare kunde gagna den svenska arbetsmarknaden.⁴⁵ Bilden av en förhärskande antisemitisk diskurs som drabbade samtliga judar i Sverige visar sig mot bakgrund av Carlssons resultat således ha en spricka. Genom att studera medborgarskapsansökningar från ”västjudar” skulle man aldrig upptäcka den antisemitiska diskurs Anderssons undersökning blottlägger.

För mitt vidkommande gäller det att ta fasta på den retorik, begreppsarsenal och föreställningsvärld som har uppkommit inom en antisemitisk tradition och som ventilerades i de offentliga och privata sammanhang i vilka Moses Pergament ingick. I vilken mån de individer som yttrade dem gjorde detta utifrån en antisemitisk övertygelse eller ej är egalt. I relation till Pergaments kulturella identifikation var dessa yttringar en bekräftelse på hans begränsade diskursutrymme.

Semitisk diskurs och allosemitism

I syfte att bredda förståelsen av synen på ”juden” vill jag till Carlssons och Anderssons diskussion om en antisemitisk hegemonisk diskurs och ”östjudefobi” tillföra en term lånad av den tidigare nämnde litteraturforskaren Bryan Cheyette. Cheyette, som hämtar sitt resonemang från Zygmunt Bauman, talar i sin analys av T.S. Elliots (1888–1965) förhållande till det

44. Bryan Cheyette, ”Eliot and anti-Semitism: the Ongoing debate II. Neither Excuse nor Accuse. T.S. Eliot’s Semitic Discourse”, *Modernism/modernity* 2003;3, s. 341.; <http://muse.jhu.edu/journals/modernism-modernity/v010/10.3cheyette.pdf>, 9/5 2007.

45. Carlsson 2004, s. 311f.

”judiska” om en semitisk, hellre än en filo- eller antisemitisk diskurs. Han vill därmed distansera sig från den moraliska aspekt som ligger i att forskaren etiketterar vem som var filo- eller antisemit, samt undvika att analysera förhållandet till ”juden” som något förutbestämt positivt eller negativt. Som kulturell ”signifikant” var den begreppslige juden mer komplicerad än så.⁴⁶ Med stöd av begreppet ”allosemitism”, från grekiskans *allos* som betyder annorlunda (otherness), menar Cheyette att det istället handlar om att Elliot lyfte fram det ”judiska” som något annorlunda och därför relevant att relatera till.⁴⁷ Cheyette vill också markera att bilden av ”juden” är en aspekt av en större dominerande diskurs som exempelvis rör rasföreställningar eller nationalism.⁴⁸ Med denna term kan jag förstå de uttalanden som i sitt mer avgränsade sammanhang används utan en explicit judefientlig attityd, men som ett sätt att markera ”judens” annorlunda visavi en nationell eller rasbaserad kategori. Bilden av ”juden” kan därmed nyanseras och förstås som inte enbart ett uttryck för en aversion. Även om det är sannolikt att den antisemitiska diskursen dominerade bilden av ”juden” finns det anledning att utmana och nyansera denna inom svensk antisemitismforskning förhärskande utgångspunkt. Detta har också påtalats av flera forskare.⁴⁹ Det bör påpekas att den kritik med semantisk bäring som kan riktas mot begreppet antisemitism, i bemärkelsen att det inte finns några ”semiter” att vara anti mot, också kan användas mot uttrycken semitisk diskurs och allosemitism. Men eftersom jag använder de sistnämnda uttrycken i relation till det etablerade ordet antisemitism finner jag det mest rimligt att inte konstruera nya begrepp.

Ett uttryck där ”juden” framställs som annorlunda i relation till det ”svenska” utan hierarkisering eller värdering är mot bakgrund av Chey-

46. Cheyette 2003, s. 433. Cheyette menar att en fördel med begreppet ”semitisk diskurs” är att det kan rymma en mängd varierande och motsägelsefulla hållningar gentemot ”juden”, något som är poängen även med Baumans ”den begreppslige juden”. Bryan Cheyette, *Construction of "The Jew" in English Literature and Society. Racial representations, 1875–1945*, Cambridge 1993, s. 1–12.

47. Zygmunt Bauman, ”Allosemitism: Premodern, Modern, Postmodern”, i Bryan Cheyette & Laura Marcus (red.), *Modernity, Culture and "the Jew"*, Cambridge 1998, s. 143–156. Enligt Bauman myntades uttrycket allosemitism av den polsk-judiske litteraturhistorikern och kritikern Artur Sandauer i mitten av 1980-talet.

48. Cheyette 2003, s. 433f.; Bryan Cheyette, *Between Race and Culture. Representations of "the Jew" in English and American Literature*, Stanford 1996, s. 14 och Bauman ibid.

49. Detta bland annat av Klas Åmark i Åmark 2006:2–3, s. 6f. och av Svante Hansson i hans recension av Anderssons avhandling. Hansson menar att det finns en mängd litteratur som påvisar objektiva eller positiva uppfattningar av det ”judiska”, uppfattningar vilka Andersson inte tar upp i sitt arbete men som också är relevanta inslag i bilden av ”juden”; Svante Hansson, ”Antisemitism i Sverige på 1900-talet. En samlingsrecension”, *Rambam. Tidskrift för jödisk kultur og forskning* 2000:9, s. 74.

ettes diskussion att betrakta som allosemitism, medan ”juden” uppfattad som ett nationellt hot är ett uttryck för en antisemitisk diskurs. På samma sätt kan synen på judarna filtreras genom rasdiskursen, antingen som en ”ras” som andra grupper (allosemitism), eller som en underlägsen eller samhällsomstörtande ”ras” (antisemitism). Allosemitism och semitisk diskurs har beröringspunkter med begreppet rasialism, men inte med rasism. Antisemitism förstås som negativa föreställningar om judar vilka bottnar i hierarkiserande rasföreställningar och som kan vara uttryck för rasism, enligt Langes definition.

Modernism

Modernism har traditionellt uppfattats vara liktydigt med ett bejakande av modernisering och modernitet, där moderniteten beskrivits i termer av teknisk utveckling, demokrati, framtidsvisioner, nyskapande, traditionsrevolt och framåtskridande.⁵⁰ Pergaments kulturkritik omfattade flera av dessa företeelser, men liknande framåtblickande ideal kunde också förfäktas av ”traditionella nationalromantiker”, som exempelvis av en av Pergaments ihärdigaste vedersakare, kritikern Curt Berg (1901–1971), som definierade romantiken i termer av ”expansion” och ”äventyrlängtan”.⁵¹ Det är således svårt att upprätthålla uppfattningen att de som betraktats som modernister hade ensamrätt på det framåtriktade idealet. Ser man till individer och grupper som etiketterats som modernister eller modernistiska inom den estetiska sfären finns det åtskilliga undantag. Den estetiska modernismen utgör ett belysande exempel på modernismens tvetydighet som enhetlig strömning. Den visar också, vilket Martin Wiklund framhåller, att det är väsentligt att tala om flera olika sorters moderniteter.⁵²

I motsats till bilden av modernismen som enbart framåtblickande påpekar

50. Wiklund 2006, s. 88. Modernitet kan som objekt kortfattat förstås som ett steg i den västerländska civilisationens framväxt där grunden är den vetenskapliga och teknologiska utvecklingen, den industriella revolutionen och de ekonomiska och politiska följderna av kapitalismen. Man kan vidare, likt Zygmunt Bauman, se moderniteten dels som ett kulturellt projekt med rötterna i upplysningen, dels som en social tillvaro i ett kapitalistiskt samhälle; Zygmunt Bauman *Modernity and ambivalence*, Cambridge 1995, s. 3f. Kristian Gerner presenterar en utförligare definition av moderniseringen där han i begreppet även innefattar den inneboende dualismen mellan upplysningens rationalitet och romantikens känslomhet och etnonationalism, demokratins och de mänskliga rättigheternas genombrott samt standardiseringen av kulturella koder och dessas spridning via moderna kommunikationsmedel. Inte minst det sistnämnda är av betydelse för att förklara den politiska och rasbaserade antisemitismens spridning under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. Gerner i Gerner et al. (red.) 1996, s. 93.

51. Curt Berg, ”Kommentar till ”Lycksalighetens ö””, *DN* 27/2 1945.

52. Wiklund 2006, s. 88.

idéhistorikern Staffan Källström hur medeltida ideal kunde fungera som inspirationskällor för Bauhausgruppen och konstnärliga expressionister som Wassily Kandinsky (1866–1944).⁵³ På svensk botten återfinns Pergaments vän, den Kandinskyinspirerade GAN, vars illustrationer till nytugåvan av Erik Gustaf Geijers (1783–1847) svenska folkvisor sökte sin förebild i medeltida katedralfönster.⁵⁴ T. S. Elliots dikt *The Waste Land* andas pessimism, inte tillförsikt, inför framtiden vilket är ytterligare ett talande exempel på svårigheten att enhetligt kategorisera modernismen utifrån ett antal givna premisser.⁵⁵

Att förändringsviljan föranledde en del så kallade modernister att under den politiskt turbulenta mellankrigstiden vända sig från demokratin komplicerar ytterligare betraktandet av modernismen som en homogen rörelse. Franska surrealisterna sökte sig till kommunismen, tyska avantgardister hylade Hitler och den amerikanske författaren Ezra Pound (1885–1972) lät sig bli politiskt förförd av Benito Mussolini (1883–1945). Vurmen för den allenastyrande diktatorn och dennes förmodade förmåga att förändra – den totalitära potentialen – var dock det som främst attraherade, snarare än ideologierna i sig.⁵⁶ Nazismens och den italienska fascismens klivna förhållande till modernismen, där modern teknik och vetenskap användes för att nå mål som folkgemenskap och tusenårsrike, kombinerat med exempelvis nazismens explicita avsky mot förment modernistisk konst och musik är talande för svårigheterna att fastställa en ”standardmodernism”.⁵⁷

Det sätt jag kommer att förstå modernismen är inspirerat av Martin Wiklunds och Richard Sheppards resonemang, i vilket modernismen ses som ett aktivt utslag av diagnos och respons på det samtida samhället.⁵⁸ Jag menar att modernismen bör uppfattas som en diskursiv strömning där divergerande uppfattningar och föreställningar kring modernisering och modernitet strider om utrymmet. Modernismen rymmer enligt denna förståelse inte bara ett bejakande av moderniteten, utan även ett motstånd.

I regel definieras estetisk modernism i relation till specifika konstnärliga

53. Staffan Källström, *Framtidens katedral. Medeltidsdröm och utopisk modernism*, Stockholm 2000. Särskilt s. 129–157 & 197–222.

54. Jan Torsten Ahlstrand, *Aspekter på modernismen*, Lund 1997, s. 106–112.

55. Wiklund 2006, s. 89.

56. Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm 2002, s. 202f.

57. Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984, s. 1f.; Lars M Andersson & Henrik Bachner, ”Nationalsocialism. En begreppsdiskussion”, i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 13f.

58. Wiklund 2006, s. 93f. Wiklund har hämtat sitt resonemang från Richard Sheppard, ”The Problematics of European modernism”, i Steve Giles (red.), *Theorizing modernism. Essays in critical theory*, London & New York, 1993, s. 1–51.

uttrycksätt och genrer, antingen som tillhörande en viss stil eller som en opposition mot vad som uppfattas som en förlegad och traditionell uttrycksform.⁵⁹ Dessa uttrycksätt knyts också vanligtvis till perioden runt förra sekelskiftet varför modernismen även kan betraktas som ett epokbegrepp.⁶⁰ Inom musikmodernismen talar man om fyra huvudinriktningar som utkrystalliserades under förra sekelskiftet: expressionism, nyklassicism, nysaklighet och fransk nyklassicism. Inriktningarnas tidsförankring, tonspråk samt till viss del företrädarnas vistelseorter bildar grund för kategoriseringarna.⁶¹ Det är dock svårt att entydigt placera in tonsättare enbart utifrån dessa kriterier, varför etiketter som ”modernist” eller ”expressionist” kan verka begränsande. Per-Olov Broman väljer exempelvis att undvika termen ”modernister” för Pergament, Hilding Rosenberg, Sten Broman (1902–1983), Gunnar Jeanson (1898–1939) och Julius Rabe (1890–1969) och kallar dem istället ”förespråkare av ny musik”. Detta gör Broman för att undvika värdeledning i begreppet modernist och för att slippa utgå från förutfattade meningar om deras musikåskådning. Dessutom tillhörde de inte någon specifik grupp. Broman hänvisar till uttrycket *Neue Musik* vilket fördes fram av den tyske musikteoretikern Paul Bekker (1882–1937) och som implicerade ett ”uppbrott från romantiken, men utan att innefatta någon värdering av vad som var den ’egentliga’ nya musiken.” Det som Broman vill ta fasta på med sitt begrepp är nämnda kompositörers öppna attityd till nya influenser från kontinenten samt deras strävan att föra fram nya estetiska ideal inom konstmusiken. Härigenom utgjorde de en minoritet i det samtida svenska musiklivet.⁶² Bromans begrepp ”förespråkare av ny musik” i relation till den dominerande romantiken är lämpligt för mitt förhållningssätt, då det ringar in centrala, empiriskt identifierbara aspekter av dessa tonsättares inställning till ny musik, men samtidigt inte låser dem vid det mångtydiga begreppet modernister.

I avhandlingen kommer begreppet modernism att behandlas ur två infallsvinklar. Den första gäller bilden av Pergament som modernismens banerförare. Traditionellt har Pergament tillsammans med Gösta Nystroem och Hilding Rosenberg etiketterats som den första generationens svenska musikmodernister. I Pergaments fall har detta avsett både hans publicistiska värv och hans tonsättargärning. Ur detta har konstruerats en ensidig bild

59. Wiklund 2006, s. 92.

60. Modernism betraktas av Bauman som en intellektuell trend inom filosofi, litteratur och artisteri (konst, musik, drama, dans) med höjdpunkten i början av 1900-talet; Bauman 1995, s. 3f.

61. Åstrand i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 311.

62. Broman 2000, s. 17f, citat s. 18.

av Pergaments inställning till företeelser som betraktats som moderna, exempelvis jazzmusiken. I konvoluttexten till den enda utgivna inspelningen av *Den judiska sången* framhålls exempelvis att han ”prisade [...] jazzens ankomst i Sverige”.⁶³ I Wiklunds efterföljd vill jag problematisera den för- enkla motsättningen mellan modernism och vad som brukar betecknas som traditionalism genom att lyfta fram Pergaments uppfattning om bland annat jazzmusiken.

För det andra vill jag analysera den samtida föreställningen om Pergament som ”modernist”, med särskild betoning på kopplingen mellan modernism, ”judiskhet” och den nationella diskursen. Även denna inriktning är en vidareutveckling av ansatser i tidigare forskning. Arkitekturhistorikern Fredric Bedoire har beskrivit hur en estetisk modernism mot bakgrund av sin gränsöverskridande inriktning på kontinenten konstruerades som något typiskt ”judiskt” och därigenom antinationellt. I Wien blev exempelvis den avantgardistiska krets som författaren Karl Kraus (1874–1936), arkitekten Adolf Loos (1870–1933) och tonsättaren Arnold Schönberg (1874–1951) tillhörde, 1919 anklagade för att representera en ”extremt judisk inriktning”. Det nationalistiskt och antisemitiskt präglade motståndet mot vad som uppfattades som modernism kompletterades med rädslan för den ryska revolutionen vilket illustreras av att den moderna konstinriktningen också gavs epitetet ”der Bolschewismus in der Kunst”.⁶⁴ I motståndet mot Kraus, Schönbergs och Loos estetik framskymtar en hotbild konstruerad av föreställningar kring treenigheten modernism, judiskhet och bolsjevism. Även Bauhusarkitekturen kom av högerradikaler och nazister att uppfattas som ett resultat av ”judar” och ”bolsjeviker”.⁶⁵ De nazistiska manifestationerna, *Entartete Kunst* och *Entartete Musik* 1937 respektive 1938, summerade den nazistiska antisemitiskt och antikommunistiskt präglade aversionen mot vad nazisterna uppfattade som modern konst.⁶⁶

Den samtida receptionen av ”modernisten” Pergament säger något om motsvarande tendenser i Sverige. Musikvetaren Hans Åstrand hävdar att skiljelinjen mellan ”modernister” som Pergament, Gösta Nystroem

63. Lars Silén, konvoluttext till LP-skivan *Den Judiska sången*, CAP 2003:1–2, Caprice/Rikskonserten, Stockholm 1976.

64. Fredric Bedoire, *Ett judiskt Europa. Kring uppkomsten av en modern arkitektur 1830–1930*, Stockholm 1998, s. 314 & 319. Citat s. 319. Se även Bauman 1998 vars utgångspunkt är modernitetens konsekvenser för rasismen och antisemitismen.

65. Källström 2000, s. 260.

66. Bo Cavefors, ”Wilhelm II och Hitler som konstpedagoger. Entartete ’Kunst’”, *Paletten* 87:4, s. 28–32; Albrecht Dümmling & Peter Girth, ”Entartete musik”. *Eine kommentierte Rekonstruktion zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, www.duemling.de/entart.htm, 9/5 2007.

(1890–1966) och Hilding Rosenberg och ”traditionalister” som Natanael Berg (1879–1957), Oskar Lindberg (1887–1955) och Kurt Atterberg låg i de förras ”utländska” och de senares svensknationella inspiration. Att retoriken från den förra gruppen också kunde genomsyras av antisemitism beaktats, som jag tidigare påpekat, inte av Åstrand.⁶⁷ Även om Åstrand berör de nationella aspekterna av modernismen gör han det högst flyktigt, vilket är symptomatiskt för hur flera svenska skribenter behandlat ämnet.⁶⁸ I så måtto skall föreliggande avhandling utgöra ett komplement till bilden av modernismen i Sverige genom att komplicera och problematisera föregivet självklara dikotomier.

Avhandlingens huvudfokus är de aspekter som går utöver de rent musikteoretiska inom den musikaliska modernismen. I vilken mån Pergament använde tolvtonsteknik, skiftande taktarter, verkligen kan etiketteras som expressionist eller bröt mot gängse harmoniska kompositionsregler är av underordnat intresse. Min utgångspunkt är istället att modernismen bör förstås ur fler synvinklar än de rent musikestetiska.⁶⁹ Även aspekter som är av filosofisk, politisk, nationell eller allmänestetisk art är betydelsefulla för att förstå Pergaments förhållande till modernismen och det samtida mottagandet av ”modernisten” Pergament.

67. Åstrand i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 312.

68. Wiklund 2006; Wallner 1968; Luthersson 2002.

69. Wiklund 2006, s. 92.

Judarnas emancipation och ambivalens i nationalstaten

”He is the stranger who does not wish to be a stranger”¹

Helt avgörande för förståelsen av Pergaments olika kulturella identifikationer och hur dessa uppfattades i samtiden är en inblick i de assimileringssträvande judarnas situation i den moderna nationalstaten. I relation till de europeiska judarna fick begreppet nationalism en särskild innebörd under slutet av 1800-talet då judarna tack vare emancipationen gavs rättslig och politisk möjlighet att inlemmas i de moderna nationalstaterna. Konstruktionen av ”juden” som ”den andre” hade hållits levande sedan antiken; den antisemitism som sedan tidig medeltid varit en del av den västerländska kristna kulturen och främst baserats på konfessionalism kom nu att i allt större utsträckning att förändras i analogi med nationalitetstankens och rasvetenskapens framväxt. Judefientlighetens förändrade legitimeringsgrund och uttryck skulle få avgörande betydelse för judarnas position i nationalstaten. Nationalstatens föreställda gemenskap blev normgivande och judarna kom, likt alla andra grupper, att definieras utifrån sin möjliga tillhörighet till denna gemenskap. Men rasantisemitismen och det faktum att judarnas utbredning var universell och deras identifikation kunde baseras på internationalism gjorde dem till nationens antites. De blev, för att tala med Bauman, nationalstatens ”inre fiende” och sinnebilden för ”främlingen”. De judar som mot bakgrund av sina internationella erfarenheter och traditioner förfäktade universalism framför nationella värden uppfattades som särskilt hotande då detta utmanade nationalstatens strävan mot konformism och homogenitet.² Den form av nationalism som byggde på härstammings- snarare än medborgarskapsprincipen kunde således svårligen förenas med det faktum att judar, och andra minoriteter, nu i emancipationens tidevarv kunde välja sin kulturella identifikation.³

1. Aaron Antonovsky, ”Like Everyone Else, Only More So. Identity, Anxiety and the Jew”, i Maurice R. Stein, Arthur J. Vidich & David Manning White (red.), *Identity and Anxiety. Survival of the Person in Mass Society*, Glencoe 1963 (1960), s. 428.
2. Bauman 1998, s. 86f. Se även Andersson 2000, s. 22f.
3. Bauman 1998, s. 89f.

Generellt kan sägas att den kulturella identifikationen ofta uttrycks då en grupp är utsatt för angrepp från majoritetssamhället eller från grupper med annan kulturell identifikation.⁴ För den judiska gruppen, och andra minoriteter som uppfattats som annorlunda visavi majoriteten, har inte sällan möjligheterna att manifesteras och få erkännande för en självvald identifikation begränsats av omgivningens tryck, ett tryck som ofta baserats på bilden av ”juden”, rasföreställningar och/eller nationalism. Identifikationsprocessen för de europeiska judarna kan särskilt efter emancipationen sägas ha ägt rum som en respons på dessa strömningar.⁵ Jean-Paul Sartre skrev 1948 att ”om juden inte existerade skulle antisemiten uppfinna honom” och satte därigenom fingret på den judiska identifikationens begränsade diskursutrymme.⁶ Vem som är jude bestäms alltså enligt Sartre inte av den enskilde juden utan av dennes belackare. Den av Sartre beskrivna situationen formulerades av Pergaments vän och uppdragsgivare Olof Aschberg, som alltid upplevt sig som svensk men vid nazisternas ockupation av Frankrike, där han vistades, ”åter [blev] en av det folk, som i tusentals år levat utan att kunna känna rotfasthet och trygghet”.⁷ I den internationella litteraturen citeras ofta ett uttalande av Karl Lueger (1844–1910), borgmästaren i Wien 1897–1910, som ett exempel på den judiska identifikationens kontextuella begränsningar. Luegers tid som borgmästare kännetecknades både av en hårt driven antisemitisk politik och vänskapligt samröre med enskilda judiska individer. Denna paradox kunde Lueger lösa genom att hävda: ”Vem som är jude bestämmer jag.”⁸

Bauman har lanserat begreppet ambivalens för att illustrera den konflikt de assimilerade västeuropeiska judarna under 1800-talets slut upplevde mellan å ena sidan sitt statsrättsliga medborgarskap och de tillhörande kraven och, å andra sidan sin judiska kulturella förankring. Assimileringen var en inbjudan till individer i stigmatiserade grupper, såsom den judiska, att utmana sin ursprungsgrupp för att acceptera majoritetsgruppens hållning. De betraktades initialt som progressiva om de lyckades imitera den dominanta gruppen och som bakåtsträvare om de behöll lojaliteten med

4. Kłoskowska 1994, s. 80.

5. Gilman 1991, s. 3f. & 6.

6. Jean-Paul Sartre, *Tänkar i judefrågan*, Stockholm 1948, s. 12.

7. Olof Aschberg, *En vandrande jude från Glasbruksgatan*, Stockholm 1946, s. 7. Aschbergs påstående kan ställas mot skämtpressens bild av honom som en ”judisk kapitalist”, vilken konstruerades redan under 1910-talet. Han betraktades alltså som ”typiskt judisk” långt före nazisternas maktövertagande. Se Andersson 2000, s. 329–352.

8. George L. Mosse, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, New York 1997, s. 141f.

de traditionella mönstren.⁹ Men inbjudan förlöpte allt annat än smärtfritt. Emancipation och antisemitism kom att följas åt såväl i Centraleuropa¹⁰ som i Sverige.¹¹ Två aspekter är av betydelse i Baumans resonemang kring ambivalensen. För det första handlar det om majoritetssamhällets grad av acceptans av den uttryckta identifikationen, där synen på ”juden” har en avgörande roll i analysen av Pergaments identifikation. För det andra handlar det om hur den enskilde assimilerade judiske individen uppfattade sin situation som klämd mellan den judiska kulturen och majoritetskulturen. Gunnar Broberg nämner konstnärerna Ernst Josephson (1851–1906) och Eva Bonnier (1857–1909) samt förlagsredaktören och författaren Philipp Joël Meyers (1826–1861) tragiska livsöden som exempel på vad dessa ”smärtsamma omorienteringar” mellan två kulturer kunde leda till. Alla tre led av själskonflikter och två av dem, Meyer och Bonnier, begick självmord.¹² Huruvida de nämnda individernas psykiska sjukdom har sin viktigaste förklaring i deras ambivalenta situation låter jag vara osagt, men deras utsatta position som svenska judar vid förra sekelskiftet illustrerar med all önskvärd tydlighet Baumans teorier om den ambivalenta situation assimileringsbenägna judar upplevde. Ett exempel på en möjlig strategi för en judisk individ att hantera den ambivalens som inskränkte utrymmet för en valfri identifikation pekar historikern Eva-Helen Ulvros på. Hon förklarar författarinnan Sophie Elkans (1853–1921) hantering av August Strindbergs (1849–1912) antisemitism utifrån begreppet kognitiv dissonans. Enligt dess upphovsman, socialpsykologen Leon Festinger, implicerar begreppet ett sätt för individen att hantera en situation präglad av dissonans, exempelvis två oförenliga attityder, genom att sträva mot dissonansens motsats, nämligen konsonans. Ett sätt att hantera dissonansen är att aktivt undvika situationer i vilken den uppkommer.¹³ Elkan, som högaktade Strindbergs författarskap och satte honom som den främste svenske författaren, valde enligt Ulvros att bortrationalisera den judeanimositet som manifesteras i verk som *Röda Rummet*, *Det Nya Riket* och *Svenska folket* för att undvika en dissonans mellan sina judiska och svenska identifikationer. Elkan såg sig primärt som svenska och inte som judinna och försökte utdefiniera sig själv från den

9. Bauman 1995, s. 106f.

10. Kristian Gerner, ”Ambivalence, Bivalence and Polyvalence. Historical Culture in the German-Polish Borderlands”, i Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Echoes of the Holocaust. Historical Cultures in Contemporary Europe*, Lund 2003, s. 133.

11. Mattias Tydén, ”Antisemitism i Sverige 1880–1930”, i Broberg et al. (red.) 1988, s. 260.

12. Gunnar Broberg, ”De judiska vännerna. Judiska bidrag till kulturlivet i sekelskiftets Sverige”, i Broberg et al. (red.) 1988, s. 237f.

13. Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Evanston & White Plains 1957, s. 2f.

”judiskhet” Strindberg vände sig emot.¹⁴ Men just därigenom kom hon att motsvara den stereotypa bilden av ”juden” som utger sig för att vara svensk, vilken gjorde henne till en möjligt måltavla för Strindbergs angrepp som primärt riktades mot judar som ville vara ”svenskare än Sverige kung”.

Ambivalensen skall således uppfattas som ett negativt tillstånd, en konfrontation mellan emancipation, assimilering och identifikation inom nationalstatens ram. Antonina Kłoskowska är enig med Bauman om att de assimileringbenägna judarnas situation vid förra sekelskiftet kan beskrivas utifrån begreppet ambivalens. Men hon är också kritisk och menar att detta visserligen kan vara ett tillstånd för en minoritet, men inte en lösning av en situation som inbegriper kontakt med två nationella kulturer. Det finns en väg bort från ambivalensen. För att kringgå de negativa implikationer som ambivalensen är behäftad med föreslår Kłoskowska istället begreppet ”bivalence” som betecknar en ”non-conflicting interlinking of elements selected from two cultures, possessed, approximately, in the same degree and accepted as close to one’s value system”.¹⁵ Kłoskowskas sätter med begreppet bivalens fokus på individens nationella identitetsformering utifrån förmågan att hantera och värdesätta mer än en nationell kultur. Mitt intresse vetter dessutom i hög grad mot hur bivalensen mottogs av omgivningen, det vill säga hur identifikationer med flera nationella kulturer recipierades. Kłoskowska använder visserligen inte begreppet bivalens i förhållande till en judisk identifikation per se utan i en analys av kulturmöten, uttryckt som ”psychological frontiers between the participants of mainstream and periphery national cultures”.¹⁶ För mitt vidkommande står emellertid den judiska identifikationen i blickfånget vilket gör Kłoskowskas bivalensbegrepp mer komplicerat. Det var, som Bauman visat, inte konfliktfritt att hävda bivalens, särskilt inte som jude i en situation där både nationalstatstanken och antisemitismen var självklara. Att som jude också kalla sig exempelvis svensk kunde under sådana förhållanden uppfattas som en provokation. Bivalens skall därför inte ses som någon konfliktfri situation, men inte heller som en omöjlighet. Däremot som en strävan hos individen att identifiera sig med två nationella kulturer, där majoritetskulturens acceptans av denna dubbla identifikation är fundamental för dess giltighet. Begreppen ambivalens och bivalens fungerar således kompletterande. För Pergament handlade det inte så mycket om assimilering i bemärkelsen att kväva sin judiska identifikation för att bli svensk som att integrera den med andra kulturella värden med nationell signifikans. Carl Henrik Carlssons betoning av skillnaden mellan

14. Ulvros 2001, s. 223.

15. Kłoskowska 1994, s. 90–96, citat s. 92.

16. Ibid., citat s. 82

assimilering och integrering äger här sin giltighet. Assimilering betyder att ”göra lika” och innebär i detta fall att individen i sin strävan att bli en del av den svenska kulturen lämnar sin judiska bakgrund. Integrering behöver däremot inte innebära att individen avsäger sig den judiska kulturen, trots att denne vill åberopa en ”svenskhets” och bli en del av det ”svenska”. Här ligger betoningen på interaktion snarare än på undanträngning av den ursprungliga identifikationen.¹⁷

Polyvalens, monovalens och nonvalens

I de fall influenser från fler än två nationella kulturer integreras är det i Kłoskowska terminologi att betrakta som polyvalens. Hon exemplifierar med den fransktalande och i Paris bosatte polske konstnären Józef Czapski (1896–1993) som trots den sovjetiska och nazistiska repressionen mot familjen kunde förena sin polska identifikation med en stark frändskap till både ”rysk” och ”tysk” kultur.¹⁸

Kłoskowska menar att polyvalens i sin förlängning kan leda till en ideal kosmopolitism, där begrepp som etnicitet och nationalism är underordnade.¹⁹ Polyvalens utgår alltså från mer eller mindre avgränsade nationella kulturer vilkas gränser överskrids medan begreppet kosmopolitism skulle innebära inte bara gränsöverskridande utan gränslöshet. I källmaterialet och i litteraturen förekommer termer som universalism, internationalism, kosmopolitism, icke-nationell och övernationell i syfte att manifesteras tillhörighet till eller illustrera det gränsöverskridande eller gränslösa. Det är sällan helt klart vad som avses med dessa begrepp och ofta förefaller de vara utbytbara. I källmaterialet används de mestadels för att markera avstånd till nationalismen. Uttrycket kosmopolitism har dock också en negativ klang i de fall den används med utgångspunkt i en antisemitisk tradition där det kosmopolitiska sågs som ett ”judiskt” hot mot det ”nationella”.²⁰ Ett avståndstagande från det ”nationella” skulle i analogi med Kłoskowskas terminologi kunna benämnas nonvalens (det ”nationella” saknar värde).²¹

17. Carlsson 2004, s. 71f.

18. Kłoskowska 1994, s. 94–96.

19. Kłoskowska 1994, s. 95.

20. Skiljelinjen mellan en empirisk iakttagelse av judiska individer med internationell erfarenhet och inspiration och den i källmaterialet förekommande rasuppfattningen om en förment judisk kosmopolitisk karaktär måste förstås upprätthållas.

21. ”Valens” kommer från latinets ”valeo” och betyder ”äga giltighet”, *Nationalencyklopedin* (NE), band 1, Höganäs 1989, s. 274. Kristan Gerner översätter, i analogi med Kłoskowska, ”bivalens” med ”tvåvärde” där jag uppfattar ”värde” som synonymt med ”äga giltighet”. Se Kristian Gerner, ”Det mångtydiga minnet. Preussens återkomst”, i Lars M Andersson, Fabian Persson, Peter Ullgren & Ulf Zander (red.), *På historiens slagfält. En festskrift tillägnad Sverker Oredsson*, Uppsala och Lund 2002, s. 261.

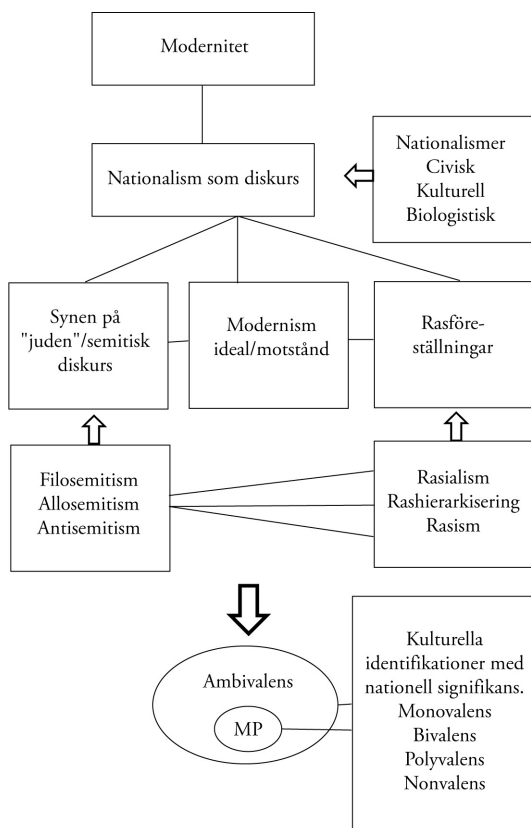
Nonvalens är, som kosmopolitism, liktydigt med gränslöshet och innebär att man relaterar till nationalismen som begreppsligt regelsystem, men motsätter sig dess normativa värde. Det nationella värdet ersätts här med universalism där termer som gränslöshet och mänsklighet blir betydelsebärande. Termen nonvalens kommer i avhandlingen att användas synonymt med universalism. Motsatsen till polyvalens är univalens eller monovalens. Monovalens innebär att endast en kultur med nationell signifikans åberopas. Förfäktat som ett ideal kan monovalens vara ett uttryck för den moderna nationalstatens strävan till inre kulturell konsolidering och homogenisering. Ett ifrågasättande av exempelvis en svensk-judisk bivalens kan sägas utgöra en beståndsdel i den ambivalenta situation som judiska individer kunde uppleva i emancipationens kölvatten.

En teoretisk sammanfattning

Med utgångspunkt i föregående kapitelns teoretiska diskussioner och nyss nämnda begreppsgenomgång och redogörelse för de emanciperade judarnas situation följer här en grafisk sammanställning av det teoretiska ramverket. Modellen är relaterad till avhandlingens tematik, tidsperiod och material och gör inga anspråk på att utgöra en fullständig bild av de valda begreppen och relationerna.

De aspekter av den nationella diskursen som jag utgår från betraktas som en funktion av moderniteten. Relationen mellan den nationella diskursen och synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningarna är dubbelriktad – påverkan sker i båda riktningarna. Nationalismen kan uttryckas statsrättsligt (civiskt), med termer som ”medborgare”. Den kan också uttryckas kulturellt, i betydelsen icke-essentiellt och då fokusera på exempelvis kulturarv eller traditioner. Den kan slutligen också förstås biologiskt, där framför allt den föregivna rasgemenskapen betonas och där den nationella tillhörigheten relateras till börd och biologiskt arv. Både den kulturella och den biologiska nationalismen är kopplad till etnosprincipen.

Utifrån avhandlingens tematik förstår jag nationalismen som ett fundament även i de tre underliggande diskursiva strömningarna: synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningarna. Detta innebär dock inte att alla uttryck för exempelvis antisemitism eller rasism var relaterade till ett nationellt tänkande, eller att all nationalism genomtygades av rasföreställningar och antisemitism. Med utgångspunkt i nationalismen som en hegemonisk diskurs uppfattar jag synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningarna som strömningar med otydliga gränser och ömsesidiga relationer. Uppfattningen att ”juden” var särskilt mottaglig för estetisk modernism kunde exempelvis präglas av rasföreställningar. Vidare har begrep-



pet allosemitism vissa beröringspunkter med rasialismbegreppet medan antisemitism är kopplat till en normerande hierarkisering med eller utan rasism. Filosemitism, det vill säga ett positivt omnämmande av det ”judiska” spelar mindre roll i analysen, även om det också tangeras.

Med utgångspunkt i moderniteten blev följden av nationalismen samt synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningarna den ambivalenta situation som Bauman beskrivit, och som utgjorde en kontext för Pergaments kulturella identifikationer och mottagandet av desamma. Identifikationerna och receptionerna av dem etiketteras i avhandlingen med termerna monovalens, bivalens, polyvalens och nonvalens. De konstruerades och manifesterades i relation till den ambivalenta identifikationssituationen. Ambivalens skall förstås som en situation där gränsöverskridandet mellan en judisk identifikation och en identifikation med majoritetskulturen

skedde men till priset av motstånd från omgivningen och inre konflikt hos den enskilde. Motståndet, i form av nationella föreställningar och rasföreställningar, antisemitism och uppfattningar om modernismen, som judiska individer mötte, var sprunget ur den situation som den judiska emancipationen och assimilationsprocessen frambringade. Monovalens innebär att tydliga gränser dras mellan kulturer med nationell signifikans. Acceptansen av kulturellt gränsöverskridande är obefintlig eller mycket låg. Monovalens står i opposition till bivalens, polyvalens och nonvalens. Hävdandet av monovalens utgör grunden för uppkomsten av ambivalensen. Gränsöverskridande bivalens och flergränsöverskridande polyvalens innebär en integrering av två respektive fler än två nationella kulturer. Nonvalens implicerar en kulturell gränslöshet och står i opposition till det ”nationella”. Samtliga varianter kan vara uttryck för empiriskt identifierbara förhållanden, exempelvis i en specifik geografisk region under en viss tidsperiod. I min analys utgör de också, med undantag av ambivalensförhållandet, värden eller ideal relaterade till nationella kulturer vilka individer uttrycker.²²

22. För ett exempel på hur Kłoskowskas terminologi kan användas i relation till geografiska territorier och begreppet historiekultur, se Kristian Gerner, i Karlsson & Zander (red.) 2003, s. 115–140.

Material, etik och metodaspekter

Materialets karaktär och placering

Avhandlingens källmaterial är hämtat från en rad arkiv. Vad jag uppfattar som Pergaments i princip samtliga dagspressartiklar åren 1923–1964, det vill säga musikkritik, essäer och debattartiklar, finns deponerade på Statens musikbibliotek (SMB) i Stockholm. Materialet är samlat av Pergament och i stor utsträckning kronologiskt ordnat i klippböcker, med undantag av några boxar som innehåller osorterade längre artiklar.¹ Detta material, tillsammans med Pergaments arkiv på Musikmuseet (MM), vilket består av 31 arkivvolymerna inkluderande dagböcker, kontrakt, urklipp, artikel- och manusutkast samt brevkorrespondens, har utgjort avhandlingens huvudkällor. På Sigtunastiftelsens klipparkiv finns också klippböcker med Pergaments musikkritik under tiden på *Svenska Dagbladet* 1932–1933 och 1935–1937, artiklar som alltså också återfinns i SMB:s samlingar. På Sigtunastiftelsen har jag även gått igenom 23 volymer ur arkivets övriga klippssamling.² Jag har läst ungefär 4 000 musikrecensioner av Pergament och cirka 200 längre artiklar av essä-, debatt-, eller ledartyp. Via de längre artiklarna har det varit möjligt att dra slutsatser i relation till identifikationernas tidsmässiga variationer, såsom de uttrycktes i dagspressen. Detta framkommer särskilt i det tionde kapitlet ”främmande inför den svenska musikens sanna väsen”. Flertalet av Pergaments understreckare och essäer är publicerade i *Vandring med Fru Musica* (Stockholm 1943), *Ny vandring med Fru Musica* (Stockholm 1944) samt *Svenska tonsättare* (Stockholm 1943). Pergament skrev också en biografi över Jenny Lind vilken gavs ut 1945 (Stockholm). Till detta kan

-
1. Moses Pergaments arkiv, Statens Musikbibliotek (SMB), Stockholm.
 2. Klippen på Sigtunastiftelsens klipparkiv är bland annat ordnade efter tematik och de teman som genomgått är ”Musik i allmänhet 1919–52”; ”Grammonfonmusik –1953”; ”Konserter –1950”; ”Konsertföreningar –1950”; ”Modern musik –1959”; ”Musikerfrågor –1956”; ”Musikfester, internationella –1952”; ”Musikfester, nordiska –1959”; ”Musiklitteratur, rec –1959” (samtliga signum 14a); ”Ture Rangström”; ”Kurt Atterberg”; ”Erik Westerberg” (Signum L2b) samt ”Jö-JÖM” (signum L2a).

även läggas de sammanfattningar över det svenska musiklivet som Pergament skrev i *Svenska Dagbladets Årsbok* 1926–1937, en artikel omfattande 2 till 4 sidor per årsbok.

På Riksarkivet finns Svenska Dagbladets arkiv, där särskilt medarbetarregistret fungerat som en källa för att identifiera anonyma artiklar av Pergament. Medarbetarregistret förtecknar Pergaments samtliga artiklar i *Svenska Dagbladet* från 18 oktober 1923 till 31 december 1935 (cirka 2 500 artiklar).³ Jag har även gjort nedslag i Nya Dagligt Allehandas, Aftontidningens samt Judiska församlingens arkiv.⁴

När jag studerat mottagandet av Pergaments kulturella identifikationer, exempelvis via musikframträdanden, har urvalet av vilka tidningar som undersökts av arbetstekniska skäl i princip styrs av Pergaments egna recensionssamlingar. I vissa fall har kompletteringar gjorts då relevanta tidningar saknats, eller då datum eller tidningsnamn ej framgått av Pergaments klipp.

Ytterligare genomgångar har gjorts främst i brevsamlingar från handskrifts-avdelningarna på Kungliga biblioteket (KB), Uppsala universitetsbibliotek (UUB), Lunds universitetsbibliotek (LUB), Göteborgs universitetsbibliotek (GUB), Åbo Akademis bibliotek, finska Riksarkivet i Helsingfors, Bundesarchiv och Deutsche Dienststelle i Berlin.⁵

3. Svenska Dagbladets arkiv, medarbetarregistret, D3, vol. 194, 206, 217, 228, 239, 253, 266, 284, 303, 326. Riksarkivet (RA), Stockholm.
4. Nya Dagligt Allehandas arkiv, allmän korrespondens, EIII, vol. 1 (1938), korrespondens angående artiklar och fotografier, E IVb, vol. 1 (1938), RA, Stockholm; Aftontidningens arkiv, vol 2 och 5, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), Stockholm; Huvudarkivet, Judiska (Mosaiska) församlingen i Stockholm, Inkomna brev E1, vol. 1–5, Korrespondens E2, vol. 1–3, Diarier över inkomna skrivelser C1, vol. 6 & 7, Röstlängd D, vol. 2 1938–1943, Protokoll A1A 1929 och 1933–1945, Register till protokoll Arb v.2 1916–1944, Handlingar rörande fallet Felix Saul F., vol. 1, Stipendieansökningshandlingar F., vol. 16 1936–1965, N-P, Marcus Ehrenpreis arkiv E1, vol. 2–4 och 13–15, RA, depå Arninge.
5. Enstaka brev från Moses Pergament som genomgått finns i Natanael Bergs, Stig Carlsons, Eyvind Johnsons, Otto Järtes, Ellen Keys, Lars Levertins, Erik Lindegrens, Arne Lindenbaums, Märta Lindqvists, Bo Nilssons, Sigfrid Siwertz, David Sprengels samt Nelly Sachs arkiv. Brev till Pergament finns i NS 1970/107:1 och till Walter Arthur Berendsohn, Pelle Brunius, Ulrich Dähnert, Johannes Edfelt, Julius Hepner, Erwin Leiser, Hilding Rosenberg, Nelly Sachs, Süddeutscher Rundfunk samt Hugo Valentin, handskriftsenheten, Kungliga biblioteket (KB), Stockholm; Brev från Moses Pergament i Hugo Alfvéns, Josef Erikssons, Ingemar Hedenius, Gregor Paulssons, Sven E. Svenssons samt i Harry Martinsons samlingar. Brev till Moses Pergament i Hugo Alfvéns samling och Sven E. Svenssons samling, handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala; Sten Bromans efterlämnade papper, brev; enstaka brev till och från Pergament i Gösta Adrian-Nilssons, Gregor Paulssons, Anna Flygare-Stenhammars samt P.A. Lindbergs samlingar, handskriftssektionen, Lunds universitetsbibliotek, Lund; ”Brev till Nils Ferlin”, Göteborgs universitetsbibliotek, Göteborg; Otto Anderssons samling och Hagar Olssons samling, handskrifts-avdelningen, Åbo Akademis bibliotek, Åbo. I finska Riksarkivet finns uppgifter om släkten

Pergaments arkiv på Musikmuseet är gallrat och en del av detta ickeofentliga material har återfunnits i privata arkiv, huvudsakligen hos sonen Leo Pergament samt hos sonens svägerska Ann-Charlotte Pergament. Dessa båda personers muntliga uppgifter har också fungerat som viktiga källor för att komplettera och lokalisera material. Några regelrätta intervjuer har det dock inte varit fråga om. En del samtal har också förts med andra personer som mött och samarbetat med Pergament.⁶ Slutligen har också radioprogram och musikutsändningar där Pergament eller hans musik förekommer genomgått via det material som tillhandahålls av Statens ljud- och bildarkiv (SLBA).⁷

En viktig avgränsning som rör källmaterialet är den omfattande brevsamling som innefattar Pergaments kontakt med författarinnan och nobelpristagaren Nelly Sachs och som huvudsakligen återfinns på KB. Jag har valt att inte behandla detta material då det främst rör perioden efter 1950. Brevan har däremot behandlats av den danska germanisten Ruth Dinesen i hennes biografi över Sachs.⁸

Pergament i Polisinspektionens i Helsingfors arkiv, passavdelningen (Bk 1–2); senatens civil-expeditioners arkiv, handlingar rörande judarnas vistelse i landet (He 1); senatens ekonomidepartementets arkiv, akt rörande Abraham Rungs och Josel Pergaments anhållan för fortsatt vistelse i landet (STO 19/76 BD 1888, Ea 3549) samt (Ca 388, på mikrofilm Sen 520), Riksarkivet, Helsingfors. De tyska arkiven, Bundesarchiv och Deutsche Dienststelle (WASt) samt Die Auskunftsstelle für Wehrmachtsnachweise har använts för att söka uppgifter om Moses Pergament och hans svärfar Leopold Kutzleb. Inget av arkiven hade någon uppgift om Pergament, däremot kortfattade uppgifter om Kutzleb som tjänstgjorde i Luftwaffe.

6. Dessa är musikvetaren Bo Wallner, operasångerskan Birgit Nilsson och violinisten Josef Grünfarb.
7. Det behandlade materialet från Statens ljud- och bildarkiv rör radio- och tv-sändningar och finns tillgängliga på följande studiekopior. Beteckningen avser studiekopier, ej arkivförteckning. L står för radioinspelningar och B för tv-inspelningar; Moses Pergament *Idrottssånger*, 18/4 1936, L 6660:001; Moses Pergament *Svensk rapsodi för orkester*, 9/4 1968, L 6660:002; *Gammal och nytt i musiken* (Pergament och Eric Westberg debatterar modern musik) 4/3 1937, L 6661:001; *Månadens magasin, februarinumret nr 2. Moa Martinson och Moses Pergament*, 23/2 1946, L 6661:002; intervju med Moses Pergament, *Dagens eko*, (om "musikens vecka") 10/10 1948, L6661:003; Moses Pergament, *Vision* (musikutsändning 1980 eller 1981), 6662:001; *Möte med tonsättare* (intervju med de så kallade fyrtiotalisterna, Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm med flera, okänt årtal), L 6662:002; Moses Pergament, *Råmaterial till Musikalisk vernissage* (Berit Berling intervjuar Pergament 1970), L 6663; *Intervju med Pergament* 28/4 1964, L 6664:001; *Intervju med Pergament* (1973 eller 1974), 5462-73/22 565; Moses Pergament, *Konsert för piano och orkester*, 23/10 1974, L 6665:001; Moses Pergament, *Konsert för violin och orkester* (okänt årtal), L 6665:002; *Musik mellan sekelskiftet. Hur låter Sverige? 20/9 1999*, B 18312; *En vår gick jag ut i världen...* B 7887:001; *Ton och tanke*, 5/10 1970, B 7887:002; *Gösta Nyström, Hilding Rosenberg och Moses Pergament berättar minnen* (troligen inspelat 1964 eller 1965), L3326, L3327, L3328; *Musik mellan sekelskiftet – Gösta Nyström och havet*, 13/11 1999, B 11626.
8. Dinesen 1992.

Etiskt ansvar kontra subjektutmaning

En del av det källmaterial jag använt, företrädesvis brev och dagböcker, är av personlig karaktär och innehåller stundtals högst privata detaljer om Pergament och hans familjs angelägenheter. Detta material är dessutom i vissa fall icke-officiellt material som inte är inlämnat till något arkiv. Analyser av och referenser till en del privata förhållanden skulle kunna ge en mer märgfull bild av individen Pergament. Jag har emellertid valt att inte redogöra för detaljer kring ohälsa, sexualitet, kärleksbekymmer och familjerelationer, då jag inte funnit dessa relevanta för mina perspektiv. Det finns ändå anledning att uppmärksamma biografiskrivandets etiska aspekter.⁹ Den mest uppenbara reflektionen är att omedvetenhet och oaktsamhet beträffande etiska frågor kan medföra att efterlevande anhöriga kränks. Men dessutom innebär försämrade relationer med anhöriga att man kan gå miste om viktigt källmaterial som inte kommit de officiella arkiven till del. I relationen mellan forskare och anhöriga ställs förhållandet mellan etik och vetenskap därför på sin spets. Något av en moment 22-situation kan uppstå då en forcerande, etiskt döv vetenskap i sin hängivna föreställning om en oberoende forskning försämrar relationen till de anhöriga och därigenom stänger dörrar till nytt källmaterial som skulle kunna gagna analysen. Den etiska lyhördheten motiveras alltså inte enbart av hänsyn utan även av möjligheten till ett fullödigare vetenskapligt resultat.

Det etiska ansvaret bör inte bara vara relaterat till efterlevande utan även till subjektet i fråga. I syfte att få distans till sina tolkningar och öppna för en etisk medvetenhet kan forskaren i den biografiska tolkningsprocessen föreställa sig ett fiktivt samtal med den biografierade. Hur hade Moses Pergament uppfattat mina tolkningar? Hur försökte han själv forma sitt eftermäle? Vad lyftes fram och vad placerades i kulisserna? Det etiska ansvaret är visserligen mer prekärt i en biografisituation än i många andra historievetenskapliga sammanhang, men får samtidigt inte hämma forskningsprocessen. Om forskaren exempelvis förbehållslöst accepterar subjektets version av sina livserfarenheter är risken att den vetenskapliga bärigheten blir lidande. Biografiförfattaren måste därför våga utmana subjektet. En utmaning av subjektets berättelse bör dock alltid föregås av en etisk reflektion från biografens sida. Inte sällan har subjektet försökt påverka sitt eftermäle, företrädesvis genom att gallra i det presumtiva källmaterialet.

9. I följande biografiantologier som givits ut på svenska förekommer inte någon diskussion kring den etiska aspekten. Se *Liv, verk, tid* 1995; Ambjörnsson et al. (red.) 1997 samt Baudou (red.) 1998. Exempel på etiska resonemang i biografisammanhang återfinns däremot i Rosengren & Östling (red.) 2007 och Bokholm 2001, s. 20ff. Se även Miranda Seymour, "Shaping the Truth", i France & St Clair (red.) 2002, s. 253–266.

Biografen måste vara medveten om att den berättelse som subjektet vill att källmaterialet skall visa inte är den enda tänkbara eller ens rimligaste.

Att fånga det outtalade

Avhandlingen utgår från en studie av texter och i viss mån karikatyrer. Karikatyranalysen är baserad på uppfattningen om bildens meningsbärande funktion och dess värde som visuell kommunikationsform. Karikatyrmaterialet fungerar inte så mycket som källor för ett skeende utan som uttryck för föreställningar kring den valda tematiken.¹⁰ Jag har vid analysen av källmaterialet sökt identifiera markörer eller koder som jag tolkar som uttryck för kulturella identifikationer och föreställningar om "juden", det "nationella", "raser" och modernismen. Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips talar, med inspiration från George Lakoff och Mark Johnson, om begreppsmetaforer som en typ av metodredskap för diskursanalys. Deras exempel rör nationella föreställningar och de pekar på tre typer av metaforer: nationen som släkt (ex. "vår svenska musiktradition", "fosterland"), nationen som träd ("svenska folkets rötter") och nationen som individ ("det unga Sverige").¹¹ Samma typ av begreppsmetaforer förekommer även i det material jag undersökt. Vad som också bör framhållas är att metaforerna och koderna ofta används med olika laddning och varierande nyanser, något som får konsekvenser inte minst för analysen av bilden av "juden". Detta ger en föräning om diskursernas komplexitet och föränderligheten. Jag återkommer till en diskussion om koderna för "judiskhet" i nästa delkapitel.

I undersökningen av Pergaments egna explicita uttalanden, handlingar och estetiska uttryck som rört nationella aspekter och kulturella identifikationer har det väsentliga inte enbart varit att analysera vad Pergament sade eller skrev. Lika relevant har det varit att fråga sig när, var och i vilket sammanhang kommunikationen skedde och hur den i förekommande fall togs emot. Jag har sökt identifiera brytpunkter i källmaterialet där identifikationer utmanades och därigenom uttrycktes. Sådana brytpunkter är exempelvis Pergaments relation till Wagner, ifrågasättandet av Pergaments svenska identifikation samt estetiska och kulturpolitiska ställningstaganden och värdeomdömen av Pergament som uppfattats som provocerande.

Den kulturella identifikationen kan vara mer eller mindre explicit, och

10. För en mer djuplodande diskussion kring bilden som historisk källa, se Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red.), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund 2001, särskilt Lena Liepes text, "Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemologi", s. 19–36. Jämför även Andersson 2000, s. 80–85 och Törnbjerg 2002, s. 56f.

11. Winther Jørgensen & Phillips 1999, s. 164–168. Jämför George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, särskilt s. 3–7.

även innehålla en skillnad i djup. Antonina Kłoskowska har pekat på ett möjligt förhållningssätt i relation till tolkningen av kulturella identifikationer hos individer. Hon lyfter upp två faser i analysprocessen, vilka hon med inspiration från socialantropologin benämner *emic* respektive *etic*.¹² Begreppet *emic*, eller emisk, rör i min analys tolkningen av subjektets explicita utsagor av typen ”jag är jude”, ”vårt folk”, ”vår svenska musik” och så vidare. Dessa formuleringar uttrycker en samhörighet med en svensk och judisk kulturell gemenskap. Som jag tidigare nämnt har jag valt att använda begreppet kulturell identifikation för att fånga bredare aspekter av Pergaments identifikationer. Kulturell identifikation relaterar inte bara till hans svenska och judiska identifikation utan inkluderar även hans förhållande till den tyskspråkiga kulturen och i viss mån modernismen som i avhandlingen studeras utifrån dess nationella signifikans. När Pergament ser sig som ”modernist” och utifrån denna självbild säger sig vilja göra upp med en överdriven nationalism, ser jag detta som ett uttryck för en kulturell identifikation med en nationellt gränsöverskridande modernism. Pergament kallade sig aldrig tysk eller beskrev sig som tillhörande ett tyskt folk eller en tysk kultur. Hans relation till den tyskspråkiga kulturen kan därför inte uppfattas som en manifesterad nationell identifikation, däremot som en manifesterad kulturell tillhörighet till ett tyskt alternativt tyskt-judiskt kulturarv.

I regel är självbiografiskt material och korrespondens av mer personlig art de källor som ger bäst information beträffande subjektets utsagor. I Pergaments fall har även hans offentliga skribentgärning lämnat spår som gör det möjligt att komma åt en emisk dimension. Här är alltså den uttryckta tillhörigheten tydligt formulerad.¹³ Men även om identifikationen är verbaliserad explicit är det dock fortfarande fråga om en tolkning, där även kringliggande aspekter måste vägas in, exempelvis i vilket sammanhang identifikationen uttrycks, varför den uttrycks och mot vem eller vilka den är riktad.

Begreppet *etic*, etisk, vetter mot en hermeneutisk tolkning av de situationer där identifikationen inte uttrycks explicit i källmaterialet men ändå kan

12. Kłoskowska 1994, s. 83. Inom socialantropologin syftar begreppet emisk på ”den inföddes perspektiv” medan ”etisk” rör forskarens infallsvinkel, Hylland Eriksen 2002, s. 21. Lange berör begreppens komplexitet och spridda användningar inom en mängd olika vetenskapliga discipliner; Lange 1994, s. 65–70.

13. I sin biografi över Sartre berör Dag Østerberg distinktionen mellan vad han kallar det offentligt privata och det helt privata. Det offentligt privata är åtkomligt för personer utanför den biograferades krets, medan det helt privata lättast gör sig tolkningsbart för dem som levde i mer förtroliga förhållande med subjektet; Dag Østerberg, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, konst, politik, privatliv*, Göteborg 1995, s. 220–222.

uppfattas ligga under ytan. Tolkningen sker här utifrån en bredare förståelse vilken tar avstamp i forskarens insikt i kontexten, dennes överblick över källmaterialet och kunskaper om övergripande teoretiska system.¹⁴ I en så kallad etisk analys (som alltså inte har att göra med vardagsbetydelsen av begreppet etisk som en fråga om gott och ont) är det i större utsträckning forskaren som tar kommandot över subjektets utsagor, handlingar och intentioner. Med avseende på min studie av Pergament kan exempelvis uttalanden som idealiserar eller propagerar för ”svensk tonkonst” tolkas som uttryck för en tillhörighet till det ”svenska”. Det kan också röra sig om mer subtila referenser till delar eller värden inom en nationell kultur, som handlingar, bruk av traditioner, estetiska uttryck, språkanvändning, etcetera. Detta är uttryck som var för sig inte alltid kan definieras som kulturella identifikationer men väl som uttryck för kulturella värden, det vill säga element inom en nationell kultur, exempelvis språk och beteendekoder, vilka individen uppfattar som en del av sin egen identitet.¹⁵ Tolkningen görs här utifrån en förståelse av en mängd aspekter rörande i vilket sammanhang och när uttrycken sker, vem som är den tänkta mottagaren, receptionen av uttrycken och så vidare. Syftet är att fånga det dunkelt sagda, det som döljer sig mellan raderna och därigenom plocka upp de kärvor som kan bidra till att skapa sammanhang. Denna process måste givetvis åtföljas av en kontinuerligt hissad varningsflagg för lockelsen till övertolkningar. Genom den rikliga mängd citat som medföljer analysen bjuds läsaren in att pröva tolkningarna samtidigt som citaten i sig kan förmedla ett språkbruk och en stämning som jag inte alltid som historiker kan vidareförmedla. En lyckad kombination av den emiska och etiska analysen kan resultera i att Pergaments horisont förenas med min och att jag därmed närmar mig en förståelse av hans agerande.¹⁶

Antisemitism och allosemitism – en tolkningsdiskussion

Något ord bör sägas om tolkningsmetoden beträffande uttryck som är kopplade till bilden av ”juden”, det vill säga angående vad som skall betraktas som antisemitism eller allosemitism.

Gränsen kan stundtals vara svår att dra. I båda fallen kan det handla om att Pergaments påstådda annorlundahet framhävs utifrån en nationell eller

14. Kloskowska 1994, s. 83.

15. För distinktionen mellan kulturella värden (cultural valence) och nationell identifikation, se Kloskowska 2001, s. 99f samt Törnquist-Plewas kritik av Kloskowskas modell i Karlsson et al. (red.) 1998, s. 86–93.

16. Begreppen horisont och horisontsammansmältning är hämtade från Hans-Georg Gadamer. Problemet med hur historikern skall nå förståelse av en svunnen tid eller person är ett klassiskt problem inom den hermeneutiska traditionen. Se Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London 1988 samt Bak 2004, s. 46f.

rasbaserad terminologi. Kännetecknande för båda kategorierna är också att utmärkandet av det ”judiska” eller det förment nationellt eller rasbaserat avvikande görs utan relevans för sammanhanget i övrigt samt att Pergaments judiska tillhörighet kan anses vara känd av den som faller uttalandet.

De antisemitiska uttrycken är påvisbara då negativa föreställningar om judar används eller via språkliga och visuella koder som utifrån en antisemitisk tradition markerar det ”judiska”. Utsagorna behöver inte innehålla ord som ”jude” eller ”semit” för att betraktas som antisemitism. Istället handlar det om att identifiera koder vilka skapar associationsmönster som framställer ”judiskheten” i negativ dager. Centrala inom den antisemitiska diskursen är de seglivade antisemitiska stereotyperna som allt sedan medeltiden präglat bilden av ”juden”. ”Juden” som förrädare, utsugare, revolutionär, förförare och ”demon” är återkommande kännetecken för antisemitism, både ikonografiskt och i textsammanhang.¹⁷ Faktorer som i vilket sammanhang ett uttalande fällt, vilket tonläge det uttrycks i samt vilken begreppsarsenal som används spelar roll för särskiljandet av antisemitiska uttalanden från allosemitiska. Det avgörande för att klassificera ett uttryck som allosemitiskt är emellertid att det ”judiska” märks ut som något nationellt eller ”rasmässigt” annorlunda, exempelvis via kommentarer om börd, namn, ”exotiskhet” och egenskaper men att utsagan inte kan sägas utgå från en hierkisering eller ett värdeomdöme. Moses Pergament utgör ett illustrativt exempel på hur synen på ”juden” både innehöll antisemitiska utfall och allosemitiska markeringar det vill säga beskrivningar som tog fasta på det ”judiska” utan hierarkiserande undertoner.

Efter dessa teoretiska och metodmässiga ställningstaganden är det så hög tid att gripa sig an Pergaments förhållande till Richard Wagner.

17. Fein 1987, s. 72 & Andersson 2000, s. 84f.

”Judarnas Wagner”

Den kulturella identifikationens dilemma

Som sin ungdomsdröm framhöll Pergament vid en intervju 1968 sin önskan att bli ”en judarnas Wagner”. Han sade sig ha dyrkat Wagner och läst allt av och om honom. Denna dröm hade Pergament, enligt egen uppgift, inte kompromissat med under sitt yrkesverksamma liv. Wagners betydelse för Pergaments identifikation som konstnär intygades också av vännen Martin Martelius, som i ett tal i samband med Pergaments 50-årsdag refererade till dennes Wagnerbeundran.¹ Wagners funktion som inspiratör för inte bara estetiska uttryck generellt utan även för samhällspolitiska visioner kan inte överskattas. Mot bakgrund av den roll han tilldelades som tyskheten inkarnerad, inte minst av Bayreuthcirkeln som förvaltade det kulturella arvet efter honom, är det mindre ägnat att förvåna att Adolf Hitler i sin strävan att identifiera sig som tyskhetens revolutionär också hämtade näring ur den wagnerska myllan. Enligt Ian Kershaw aspirerade även Hitler på rollen som en ny Wagner.² Ställt mot detta reser Pergaments relation till Wagner frågor om hur hans judiska identifikation kunde vara förenlig med en beundran för en av de mer inflytelserika gestalterna inom den antisemitiska traditionen. Utifrån antagandet att Pergament var medveten om Wagners aversion mot judar – något annat är otänkbart – skulle relationen till Wagner kunna fungera som fond mot vilken Pergament – i form av en kritik av det antisemitiska budskapet – manifesterade en judisk identifikation. Denna funktion hade Wagner exempelvis i en osignerad artikel i *Judisk krönika* där han betecknades som antisemit.³ Men Pergaments uttalande om att han dyrkade Wagner leder till något annat.

I detta kapitel analyseras Pergaments kulturella identifikationer som jude och svensk via hans relation till Wagners kulturfilosofi, särskilt anti-

1. G.H. 1968:7, s. 239. Talet återfinns i den vänbok som jubilaren Pergament erhöll i samband med firandet; i privat ägo.

2. Kershaw 1998, s. 43.

3. Osignerad, ”De tyska judarna och den tyska konsten”, *JK* 1933:2, s. 6.

semitismen och huvudsakligen sådan den uttrycks i Wagners artikel ”Das Judentum in der Musik” från 1850. Dessutom ämnar jag ge exempel på hur antisemitiska tankegångar, vilka bland annat kan härledas till Wagner, utövade inflytande på Pergaments möjlighet att uttrycka denna bivalens. Tematiken har också bärighet för avhandlingen i övrigt. Vad jag däremot inte undersöker är i vilken mån Wagner influerade Pergaments kompositionsstil.⁴

Jag vill här, i enlighet med mina teoretiska referenser till Bauman, fästa uppmärksamheten på den betydelse omgivningens tryck hade för Pergaments möjlighet att uttrycka en valfri kulturell identifikation. Beträffande judiska individer har inte sällan antisemitismen utövat ett stort inflytande på i vilken utsträckning omgivningen accepterat en uttryckt tillhörighet till majoritetskulturen. Richard Wagner gav i ”Das Judentum in der Musik” uttryck för ett särskilt starkt motstånd mot de judar som anammat majoritetsvärderingarna och strävat mot integrering. Wagner talade om ”der gebildete Jude”, en beteckning på de judar som enligt honom på alla sätt försökte ”dölja” sin judiska börd genom att utge sig för att vara tyskar.⁵

Pergament, som behöll sitt judiska arv samtidigt som han strävade efter att inlemmas i och accepteras av en svensk nationell gemenskap, utgjorde en enkel måltavla för den typ av argumentation som Wagner förfäktat. På kontinenten var exemplet legio. Så konstnärligt disparata tonsättare som Gustav Mahler, Jacques Offenbach (1819–1880), Kurt Weill (1900–1950) och Franz Schreker (1878–1934) blev föremål för den stereotypa bild av ”den judiske musikern” som Wagner förfäktat.⁶

Wagner, antisemitismen och Sverige

”Das Judentum in der Musik”, Wagners famösa artikel, publicerades för första gången i *Neue Zeitschrift für Musik* 1850 under den talande signaturen K. Freigedank. År 1869 utkom en reviderad och utökad fristående version under Wagners eget namn.⁷ Åtskilliga forskare har utifrån ett verkningshistoriskt perspektiv noterat textens inflytande på den antisemitiska diskursen. Jens Malte Fischer skriver exempelvis att ”Das Judentum in der Musik”

4. Delar av detta kapitel har tidigare publicerats i Rosengren i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 117–144.
5. Richard Wagner, ”Das Judentum in der Musik”, i *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtung*, Fünfter Band, Leipzig 1871–1911, s. 73f.
6. Joachim Fest, ”Richard Wagner – Das Werk neben dem Werk. Zur ausstehenden Wirkungsgeschichte eines Großideologen”, i Saul Friedländer & Jörn Rüsen (red.), *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, München 2000, s. 37.
7. Jens Malte Fischer, *Richard Wagners ”Das Judentum in der Musik”. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main & Leipzig 2000, s. 14.

gjorde antisemitismen salongsförmig i 1800-talets Tyskland.⁸ Jacob Katz menar att skriften kan räknas till de antisemitiska klassikerna och pekar på att antisemiter som Houston Stewart Chamberlain (1855–1927), Alfred Rosenberg (1893–1946) och Adolf Hitler fann en förebild i Wagner för sina egna antijudiska uppfattningar.⁹ Paul Lawrence Rose går längre än Katz och Fischer och hävdar att Wagners text har varit avgörande för den moderna tyska antisemitismens utveckling.¹⁰ ”Das Judentum in der Musik” är otve tydigt en central text inom den antisemitiska diskursen och det förefaller rimligt att hänföra den till gruppen kanoniserade antisemitiska texter där exempelvis Chamberlains *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (1899) och Wilhelm Marrs *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum* (1880) ingår.¹¹ Förutom att Wagners text sammanfattar allmänna och traditionella antisemitiska uppfattningar klädda i nationalismens, antikapitalismens och antimodernitetens språkdräkt, innehåller den även något relativt nytt i antisemitismens *longue durée*, nämligen uppfattningen om judarnas menliga inverkan på konst- och musiklivet. Temat ”judendomen i musiken” var inte något Wagner konstruerat, även om han själv i efterhand försökte framställa sina tankar som revolutionerande. Hans text från 1850 var ett inlägg i en debatt som förts i *Neue Zeitschrift für Musik* ett antal månader, där särskilt tonsättarna Giacomo Meyerbeers (1791–1864) och Felix Mendelssohn-Bartholdys (1809–1847) diskuterats utifrån irrelevanta kopplingar till deras judiska bakgrund.¹² I Wagners text fick dessa tonsättare representera judarna generellt och klä skott för hans vrede. Wagners uppfattning om ”judendomen i musiken” som ett problem sammanfattas i följande mening:

Juden som är oförmögen att, varken via sin yttre apparition eller sitt språk, och allra minst via sin sång, meddela sig konstnärligt till oss, har icke desto mindre lyckats bemäktiga sig den offentliga smaken inom den mest utbredda av de moderna konstarterna, musiken.¹³

8. Fischer 2000, s. 16.

9. Jacob Katz, *Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus*, Königstein/Taunus 1985, s. 10 & 40.

10. Paul Lawrence Rose, *Wagner. Race and Revolution*, London & Boston 1992, s. 4.

11. Lars M Andersson för i sin avhandling ett resonemang om olika texters och dramers inflytande över den antisemitiska diskursen. Han skriver att diskursen ”blir ett självrefererande system där vissa texter får en närmast kanonisk status.” Han nämner Chamberlains och Marrs verk men även Shakespeares *The Merchant of Venice*, Martin Luthers *Om judarna och deras lögn* samt Werner Sombarts *Die Juden und das Wirtschaftsleben* med flera. Wagners text nämns dock inte i Anderssons uppräknning vilket den borde göra; Andersson 2000, s. 20.

12. Fischer 2000, s. 28.

13. Wagner 1871–1911, s. 73: ”Der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äussere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, hat nichtsdestoweniger es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen.”

I förlängningen av detta resonemang följer uppfattningen att ”juden” utgör ett hot mot den nationella konsten och kulturen, särskilt om denne skaffat sig en bemärkt position, exempelvis som musikkritiker. Wagner menade att judarna saknade förmåga att förstå den ”sanna” konsten, vilken definierades som sprungen ur den ”nationella folksjälen” och som förklarades vara helt väsensskild från det ”judiska”. Wagner skriver att ”hela vår europeiska civilisation och konst har fortsatt vara ett främmande språk för juden” och hävdar att ”juden” endast kan ägna sig åt imitation och efterapning, det Wagner kallar *Nachkünsteln*.¹⁴

Den av Wagner förfäktade uppfattningen att ”juden” saknade förmåga att förstå vad som uppfattades som nationell kultur levde kvar även efter hans död och den kom att spridas via den antisemitiska völkischrörelsen i Tyskland, särskilt via Bayreuthcirkeln, vilken under ledning av änkan Cosima Wagner (1837–1930) odlade de nationella och antisemitiska kulturideal som Wagner hävdade. En centralfigur i den rasistiskt antisemitiska rörelsen blev Houston Stewart Chamberlain – sedermera svärson till Wagner – som i sin *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (1899) uttryckte vad som uppfattades som den officiella Bayreuthfilosofin.¹⁵ Enligt idéhistorikern Lena Berggren var bland andra Wagner, Chamberlain och till viss del även kulturfilosofen Julius Langbehn (1851–1907) de mest framträdande företrädarna för den antisemitiska rasmystiken vid förra sekelskiftet.¹⁶ Kulturutbytet mellan Sverige och Tyskland gjorde att denna filosofi även överfördes till svenska förhållanden. Chamberlain inspirerade särskilt socialisten och Lundabotanikern Bengt Lidforss (1868–1913). Även den socialpolitiskt engagerade generaldirektören för Fångvårstyrelsen och riksdagsledamoten för 1800-talets centerparti, Sigfrid Wieselgren (1843–1910), refererade till Chamberlain och dennes rasteorier. Författaren Ola Hanson (1860–1925) blev den som lanserade Langbehns rasmystiska verk *Rembrandt als Erzieher* (1890).¹⁷ Även August Strindberg bör nämnas i detta sammanhang, som en av företrädarna för den typ av antisemitism som manifesterades i kölvattnet av Wagners och Bayreuths kulturfilosofi. Strindberg hämtade sitt judefientliga tankegeds från främst Wilhelm Marrs *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum* (1880).¹⁸ Marr beundrade Wagner och överförde den bärande tanken

14. Wagner 1871–1911, s. 71: ”unsre ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben”.

15. Mosse 1997, s. 104f.

16. Berggren 1999, s. 69f.

17. Sverker Oredsson, *Svensk rädsla. Offentlig fruktan i Sverige under 1900-talets första hälft*, Lund 2001, s. 76; Berggren 1999, s. 89f.

18. Wulff Fürstenberg, ”Strindberg och antisemitismen”, i Olle Holmberg (red.), *Svensk Litteraturtidsskrift*, Lund 1942, s. 167f. För en diskussion kring Strindbergs antisemitism se Nina

i ovannämnda bok – ”judifieringen” (”Verjudung”) av det tyska samhället – från Wagners ”Das Judentum in der Musik”.¹⁹ Gemensamt för dessa svenska skriftställare var att de alla gav röst åt föreställningen att ”juden” stod främmande för det ”svenska”.

Redan 1901 konstaterade Peterson-Berger, den troligtvis mest inflytelserika Wagnerförkunnaren i Sverige, att Wagners antisemitism var ”allbekanta drag i Wagners karaktär”.²⁰ Själv lät sig Peterson-Berger villigt förföras av det wagnerska tankegodset. De judefientliga invektiv som han stundom utslungade i sina musikrecensioner liknade inte sällan Wagners formuleringar i ”Das Judentum in der Musik”.²¹

Uppfattningen om judarnas förment bristande förmåga att förstå så kallad nationell konst och deras påstått skadliga inflytande slog således rot även i Sverige. I samband med Strindbergsfejden drabbades författaren, kritikern och litteraturhistorikern Oscar Levertin (1862–1906) av anklagelser från Bengt Lidforss om bristande förståelse inför mästarens diktning, en brist som förklarades av hans judiska påbrå.²² Argumentationen om påstådd judisk icke-kreativitet och exploateringsmakt känns även igen hos Arthur Engberg, från dennes tid som chefredaktör för socialdemokratiska *Arbetet*. Engberg skrev den 12 mars 1921 att

[...] i hela judens väsen ligger förborgad en nästan magisk kraft att uppsuga och för sina syften utforma de övriga rasernas resultat. Juden nyskapar i regeln icke. Han omskapar, utnyttjar och exploaterar, vad andra frambragt. I den meningen är han liksom sin gud skapare av intet [...] Storfinsans är hans domän, men även vetenskapen, litteraturen och konsten.²³

Solomin, ”Strindbergs judefientlighet fram till 1882”, *Strindbergiana*, Stockholm 1996. Solomin menar att Strindbergs synpunkter om judar var inkonsekventa. 1882 utkom Strindberg med *Svenska folket* i vilken det klart antisemitiska kapitlet ”Judarne” återfinnes. 1884 tog Strindberg avstånd från sitt judehat, men kunde trots detta, tre år senare, referera till Édouard Drumonts antisemitiska klassiker *La France juive*, s. 9f. Jan Myrdal vill nyanse-
ra bilden av Strindbergs antisemitism och menar att han inte personligen var judehatare, inte ansåg att judarna skulle hållas socialt åtskilda och inte skulle ha stött Hitlers judepolitik. Däremot skriver Myrdal att Strindberg var antisemit på 1880-talet i den bemärkelsen att han ställde sig fientlig till judarnas ekonomiska, kulturella och politiska inflytande; Jan Myrdal, *Johan August Strindberg*, Stockholm 2000, s. 143–173.

19. Rose 1992, s. 132.

20. Wilhelm Peterson-Berger, *Richard Wagners skrifter i urval*, Stockholm 1901, s. 333.

21. Karlsson 2005, s. 56.

22. Nathan Shachar, *Blodseld och nordisk längtan. Oscar Levertin och hans tid*, Stockholm 2006, s. 235f. Se även Håkan Blomqvist, ”Arthur Engberg och ’vår andes urgrund’”, i Alf W Johansson (red.), *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm 2001, s. 256f och samme, *Socialdemokrat och antisemit? Den dolda historien om Arthur Engberg*, Stockholm 2001.

23. Arthur Engberg, ”Judarna. Självhävdelse eller självuppgivelse”, *Arbetet* 12/3 1921.



Pergament första månaden på *Svenska Dagbladet*, 1923. I privat ägo.

Den antisemitiska manegen var således krattad i delar av det svenska kulturlivet lagom till Pergaments ankomst till Sverige 1915. Detta blev särskilt märkbart då han tog steget ut i offentligheten via sin anställning på *Svenska Dagbladet*. Inför tjänsten som musikkritiker, som föregicks av en provanställning, hade vännen och sedermera journalistkollegan Martin Martelius påtalat hur omstridd hans kandidatur som musiksribent varit. Även om chefredaktören Helmer Key (1864–1939) stod på Pergaments sida menade Martelius att Pergament skulle vara beredd på starkt motstånd: "[...] bered dig för fan på saker och ting gosse!", skrev Martelius i en spegling av den antisemitiskt färgade oförståelsen bland vissa medarbetare inför Pergaments anställning.²⁴

Pergament skrev vid tiden fram till nazisternas maktövertagande fem längre essäer om Wagner och hans musikdramer: "Operan och Wagner" (1923), "Operan i Tyskland efter Wagner" (1924), "Nibelungens Ring" (1933), "Konstnären och odjuret" (1933) samt "Wagner och vår tid" (1933), samtliga i *Svenska Dagbladet*. Dessa publicerades även samlade i bokform 1943 under titeln *Vandring med Fru Musica*. 1933 innebar inte bara året för nazisternas maktövertagande utan även 50-årsminnet av Wagners död 1883 vilket förklarar mängden artiklar detta år. Med undantag av Pergaments anmälan av Folke H. Törnbloms (1908–2001) Wagnerbiografi från 1942,

24. Martin Martelius till MP, 28/9 1923, MP-arkiv, vol. 31, MM. Se även Hellqvist redogörelse för turerna kring Pergaments anställning; Hellqvist 1965, s. 224.

författade han inte under åren 1933–1950 några fler längre artiklar om Wagner likt de i samband med jubileumsåret 1933.²⁵ Däremot recenserade han otaliga Wagnerframföranden både i Sverige och i Tyskland. Wagners verk, terminologi och i viss mån även hans musikdramatiska föreställningsvärld, fungerade också som en sorts referensbibliotek i Pergaments skribentgörning. Ur detta bibliotek citerade han friskt, även då texterna behandlade annat än Wagner.

Den tidlöse Wagner som ”konstnär och odjur”

Sommaren 1922 befann sig Pergament i Berlin för att studera operadiregering. Han skriver den 20 augusti till sin tonsättarkollega och vän Viking Dahl (1895–1945) och beskriver det kosmopolitiska, farliga och inspirerande Berlin: ”Det jäser i massorna och samhällsgrundvalarna är i vaggning. – Retande rytmer, farliga fester – frestande färger i rött och – rått. Men Berlin dansar och dansar.”²⁶ På sin väg genom Tiergarten, inte långt från ”lindarna kring Wagners staty” hör Pergament ett positivt vevande på

[J]a, va tror du? – förspelet till Tristan! Kring Richards munvinklar smyger ett omärkligt leende –: den sluge försakaren, han förstod också konsten att dra växlar på ’Jenseits’. – Han visste skilja på filosofi och Sofi, nej fan hon hette ju Mathilde! Ja i alla fall har berlinarna, liksom R.W-r, insett att liv och lära är två skilda ting.²⁷

Mitt i det revolutionära Berlin noterar Pergament en kontrast – den odödliga musiken från mästaren Wagner. I brevet till Dahl uttrycker Pergament att Wagner visste att dra växlar på ”Jenseits”, det vill säga ”livet efter detta”. Pergament betonar alltså det icke tidsbundna i Wagners verk. De kulturfilosofiska landvinningar Wagner gjorde förefaller för Pergament ha varit giltiga för all framtid.

Pergament har också fastnat för förföraren Wagner vars otaliga kvinnoaffärer stundtals resulterade i själskriser vilka, enligt Wagnerbiografen Folke H. Törnblom, kom att fungera som en konstnärlig drivkraft i hans revolutionära tänkande.²⁸ Liderligheten och det erotiska ”odjuret” hos Wagner var också temat för Pergaments Wagneressä ”Konstnären och odjuret” från 1933. Essän relaterar till en svensk översättning av Guy de Pourtalès Wagnerbok. Pergament upprörs här föga av Wagners amorösa eskapader utan hånar snarare ”pappersmoralens upprörda predikanter” som söker sig

25. Moses Pergament, ”Wagner – en än gång”, *AT* 15/8 1942.

26. Brev MP till Viking Dahl (kopia), 20/8 1922, MP-arkiv, vol. 20, MM.

27. *Ibid.*

28. Folke H. Törnblom, *Wagner*, Stockholm 1942, s. 75.

”genom nyckelhålen till hans hemligaste kärleksnästen”.²⁹ Andemeningen i Pergaments artikel är att Wagner inte skall analyseras utifrån sina erotiska snedsprång.

I det ovan citerade brevet kan man skönja ett möjligt förhållningssätt till Wagners påstådda dubbelnatur som konstnärligt geni och ”erotiskt odjur”. Pergament tycks här mena att Wagner skall förstås som åtminstone två personligheter. Mot bakgrund av detta förhållningssätt kan hans konstnärliga gärning isoleras från det amorösa liv han sägs ha levt. I ovannämnda essä berör Pergament visserligen den samtida psykologiska debatten angående huruvida människans liv och gärning utgör en enhet, dock utan att själv ta ställning.³⁰ Troligtvis såg Pergament här Wagners antisemitism som en del i hans liv och som något personligt, ett medel för att stilla den makthunger Pergament omtalar att Wagner drevs av.³¹ Antisemiten Wagner kunde därmed hållas åtskild från konstnären Wagner, och betraktas som mindre intressant. På samma sätt kunde Pergament skilja ”det erotiska odjuret” från tonsättaren och dramatikern. Om Pergament såg Wagners antisemitism utifrån nämnda aspekt skapade det en möjlighet för honom att enbart analysera Wagner utifrån dennes musikdramatik. Analysen kunde då göras mot bakgrund av Pergaments identifikation som svensk musikskriftställare, inte som en representant för de av Wagner begabbade judarna. Härigenom undvek han den kognitiva dissonans Wagners antisemitism och konstnärliga genialitet utgjorde för honom. Samma mönster återfinns, som konstaterats, i Sophie Elkans hantering av Strindbergs antisemitism.

I sin Wagnerbok ger Peterson-Berger uttryck för vad jag uppfattar som den gängse samtida receptionen av Wagners antisemitism, då han skriver att denna ansågs stå utanför ”Wagners egentliga verksamhetsfält, diktarens och musikerns”.³² Att inte beröra Wagners antijudiska uttalanden utan analysera honom som musiker och musikdramatiker var ett sätt för Pergament att inlemmas i det svenska konstmusikfältet. Det var implicit ett uttryck för en svensk tillhörighet då det harmoniserade med hur receptionen av Wag-

29. Moses Pergament, ”Konstnären och odjuret”, i Moses Pergament, *Vandring med Fru Musica*, Stockholm 1943, s. 89f. Ursprungligen publicerad i *SvD* 24/3 1933.

30. I recensionen av Törnbloms Wagnerbiografi 1942 tycks dock Pergament instämma i uppfattningen om ett manifest samband mellan liv och verk hos Wagner. Samtidigt betonar han Wagners ytterst sammansatta personlighet, dock utan referens till hans antisemitism; Pergament 15/8 1942.

31. Pergament 1943 (*SvD* 24/3 1933), s. 94; Moses Pergament, ”Wagner och vår tid”, i Pergament 1943, s. 99 (*SvD* 13/2 1933). I en *NDA*-artikel från 1938 skrev Pergament om hur konstnärers storhet inte alltid motsvaras av moraliska värden och att en ”karaktär av Wagners art” nästan är ”outhärdlig”. Pergament, ”Wilhelm Stenhammar”, *NDA* 31/8 1938.

32. Peterson-Berger 1901, s. 333.

ner sannolikt förväntades te sig. Om Pergament valt att diskutera Wagners antisemitism offentligt, och därigenom avvikit från normen, skulle detta ha inneburit en risk att hans svenska identifikation ifrågasatts. I egenskap av svenskfödd, icke-judisk kulturdebattör löpte inte Peterson-Berger den risken.

Wagners ”kosmopolitiska cachet”

Den första längre artikeln om Wagner författades tidigt i Pergaments karriär på *Svenska Dagbladet*. Han anställdes i augusti 1923 och den 5 oktober samma år publicerades understreckaren ”Operan och Wagner”. Mot bakgrund av Wagners enorma inflytande i musiklivet var han sannolikt ett givet tema för Pergament i dennes strävan att bli en del av den svenska musikparnassen. Ämnet för artikeln är Wagners roll som förnyare av operan. I artikeln liknar Pergament Wagners ambition att föra samman de olika konstgrenarna i ett ”allkonstverk” vid Napoleons ”syfte att låta de splittrade nationalpolitiska intressena uppgå i ett alleuropeiskt livsmål”. Wagners mål var enligt Pergament inte minst att sammanfläta musiken med dramatiken, det vill säga känslan med förnuftet, för att kunna uttrycka ”det mänskliga själslivet”.³³

Jämförelsen med Napoleons paneuropeiska mål är belysande. Den tyder på att Pergament tolkade Wagner som inte enbart en nationell tysk revolutionär utan som en filosof som inte främst utgick från att ”der Volksgeist” var en specifikt tysk företeelse, utan allmänmänsklig. Vad var då kännetecknande för denna allmänmäsklighet som Wagner sadades appellera till? I artikeln ”Nibelungens ring” 1933 skriver Pergament att det är romantiken, alltså inte den tidsbetonade kulturyttringen utan romantiken som ”en evig, oundgänglig beståndsdel i den mänskliga själsvävnaden, som utgör det tid- och gränslösa temat i Wagners verk [...] Det är som manifestationer av en väldig och djup andes själsstrider och världsförklaringsbehov Wagners verk har gripit mäskligheten”.³⁴ Romantiken, i betydelsen människans grubbel över livet och sig själv, utgör grunden för den wagnerska musikdramatikens allmänmäskliga potential – menar Pergament – och som sådan överskrider den alla nationella gränser. Så uppfattades den däremot inte av Pergaments tonsättarkollega Kurt Atterberg som i ett brev till Pergament skrev att ”det enda riktigt typiska draget i svenskt musikkyne det är det romantiska, och så vitt jag har uppfattat dig rätt, förnekar du dettas existensberättigande nu för tiden. Så tillvida är du ju principiellt judisk tonsättare till gagnet – varför då ej till namnet också?”.³⁵ I Atterbergs citat ställs det ”svenska”

33. Moses Pergament, ”Operan och Wagner”, i Pergament 1943, s. 58f. (*SvD* 5/10 1923).

34. Moses Pergament, ”Nibelungens ring”, i Pergament 1943, s. 67 (*SvD* 17/1 1933).

35. Brev Kurt Atterberg till MP, 11/3 1926, MP-arkiv, vol. 19, MM.

mot det ”judiska”. Eftersom Pergament enligt Atterberg ställer sig avvisande till romantiken är han enligt denne per definition judisk tonsättare. I Atterbergs resonemang förstås romantiken som något genuint ”svenskt”; det estetiska kopplas i wagnersk anda samman med uppfattningen om vad som utgör det nationella. Enligt Atterberg är romantiken den ”sanna” konsten, härledd ur den svenska ”folksjälen”.

Pergament vänder sig mot detta påstående då han svarar Atterberg dagen efter: ”[D]in ståndpunkt gentemot romantiken är byggd på ett barnsligt begrepp om romantiken som elementärföreteelse. Den ’romantiska skolan’ och romantiken som psykologisk grundval i det mänskliga själslivet – det är två helt skilda ting!”³⁶ Det är alltså fråga om två företeelser; dels romantiken som tidsbunden estetisk inriktning – den så kallade ”romantiska skolan” – dels romantik som en sinnlig drivkraft i den mänskliga psykologin. Det är utifrån romantiken som ett allmänmänskligt psykologiskt fenomen Pergament kan känna frändskap med Wagners musikdramatik. Enligt Pergaments uppfattning har den ”romantiska skolan” inget med ”svenskt musikkynne” att göra och i förlängningen av denna hållning anser sig Pergament berättigad att kritisera den romantiska skolan utan att göra avkall på sin svenska identifikation. Medan Atterberg definierade romantiken utifrån en monovalent uppfattning vette Pergaments förståelse av romantikens gränslöshet mot nonvalens.

För Pergament tycks alltså Wagners musikdramatiska ambitioner ha representerat något kosmopolitiskt han som kulturpersonlighet kunde identifiera sig med. Härvidlag skrev han in sig i en icke-nationell tolknings-tradition bland wagnerianerna. Författaren Thomas Mann (1875–1955) lyfte i en av sina essäer från 1918 fram just den wagnerska musikens särpräglade nonvalens: ”Wagners musik är mer nationell än folklig, den har visserligen många drag som *särskilt utlänningar* uppfattar som tyska, men den har därjämte en omisskänneligt kosmopolitisk cachet [särprägel].”³⁷ Våren 1933 höll Mann ett föredrag med en liknande tematik där han propagerade för en icke-nationalistisk tolkning av Wagner, utan att rikta kritik mot nazismen. Föredraget, som den 10 april publicerades i *Neue Rundschau*, föranledde dock så häftiga reaktioner att han tvingades lämna Tyskland.³⁸ Också Peterson-Berger poängterade den kosmopolitiska estetikern Wagner, särskilt i samband med sin kritik av den nazistiska wagnerreceptionen och i sitt försvar av Manns ovannämnda hållning.³⁹

36. Brev MP till Kurt Atterberg (KA), 12/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

37. Thomas Mann, *Wagner och vår tid. Essäer–Betraktelser–Brev*, Stockholm 1968, s. 28.

38. Karlsson 2005, s. III.

39. Se Wilhelm Peterson-Berger, ”Johannes Brahms och det nya Tyskland. Tankar till 100-årsdagen”, *DN* 7/5 1933 samt Karlsson 2005, s. III–II4, särskilt s. II4.

Även Wagners formspråk tolkades av Pergament som något universellt. En viktig ingrediens i Wagners allkonstverk, mest framträdande i *Nibelungens ring*, är att handlingen försiggår i en ideal värld, guda- och hjältesagornas, i mångt och mycket hämtad från de nordiska och germanska sagorna *Nibelungen*, *Völsunga* och *Den prosaiska respektive poetiska Eddan*.⁴⁰ Pergaments inledande citat om sin ungdomsdröm visar att hans tolkning och uppskattning av Wagner rör dennes nyskapande musikedramatiska form vilken i princip skulle kunna fyllas med andra mytiska världar än de germanska/nordiska. För Pergament var Wagners formspråk även möjligt att tillämpa på bibeltexternas berättelser om det judiska folket.⁴¹ Genom att fokusera på en konstform där mytologin är det centrala kunde Pergament undvika att konfronteras med de antisemitiska dragen i Wagners alster.

För Pergament framstod det wagnerska formspråket således som universellt, liksom Wagners musikedramatiska ambitioner, och de stod därigenom över de begränsande kulturella nationalstatsgränserna. Sätillvida finns även en parallell till hur Pergament betraktade den judiska kulturen, vars styrka enligt honom låg i dess övernationella karaktär.⁴² Även Pergaments uppfattning om modernismen, kunde uttryckas utifrån dess potential som nationellt gränsöverskridande strömning.⁴³ Samma ideal skulle således kunna ge näring åt tolkningen av Wagner som en företrädare för något universellt. Därigenom kunde Pergaments judiska tillhörighet förenas med hans dyrkan av Wagner.

Beckmesser – den ”judiske kritikern”

För Wagner utgjorde de judar som innehade centrala positioner i musiklivet ett särskilt hot. I den tidigare nämnda essän ”Operan och Wagner” berör Pergament ett fall där Wagners upplevelser anses ha fått gestaltning i hans musikdramer. Pergament inleder artikeln med att beskriva den enorma uppmärksamheten kring Wagners verk i slutet av 1800-talet. En ”wagnerepidemi” utbröt och lockade den europeiska eliten till Bayreuth. Men Wagner var inte utan samtida kritiker:

Bayreuth-kultens fanatism berövade dem luften, som höjde sin röst till opposition. Den som vågade uppvisa den nya konstlärans brister blev i det allmänna medvetandet identifierad med Hanslick, och då denne prototyp

40. Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln & London 1997, s. 93.

41. G.H. 1968, s. 239.

42. Se analysen av brevväxlingen med Atterberg i kapitlet ”Jag är jude i själ och hjärta”.

43. Se kapitel 8.

med karikatyrns verksamma vapen av mästaren personligen – en för alla – smädligt avrättats i Beckmesserfiguren, var varje nytt försök till motsägelse på förhand dömt att misslyckas och begabbas.⁴⁴

Citatet är intressant på flera plan. Förutom att det antyder wagnerismens – i Pergaments ögon överdrivna – genomslag lyfter det också fram hans syn på Wagners maktmöjligheter att genom sina populära verk i karikerad form hänga ut sina kritiker. På ett djupare plan gäller det hur man skall tolka Pergaments sätt att återge de faktiska händelser som refereras här, det vill säga Eduard Hanslicks kritik av den wagnerska konstlärans brister och särskilt Wagners hämnd för kritiken. Eduard Hanslick (1825–1904) var en musikteoretiker och skriftställare från Wien, som under lång tid följde och uppskattade Wagners verk men efter hand utvecklades till en av Wagners kraftfullaste vedersakare. Antagonismen dem emellan tog formen av en bitter fejd, där Wagner förklarade Hanslicks kritik med dennes påstådda judiska bakgrund och därigenom ogiltigförklarade den.⁴⁵ Wagner fick utlopp för sin förtrytelse genom att skapa en karikatyr av Hanslick i musikdramat *Mästersångarna från Nürnberg*. Enligt germanisten och litteraturvetaren Marc A. Weiner är *Mästersångarna* tillsammans med *Siegfried* de mest antisemitiska scenverken i Wagners produktion.⁴⁶ Beckmesser personifierar den judiska stereotyp som Wagner tecknade i ”Das Judentum in der Musik”. Paul Lawrence Rose beskriver Beckmesser som ”outsidern” vilken gör desperata försök att accepteras av det tyska samhället men som är oförmögen att uttrycka sig på det tyska språket och inte heller kan tolka den tyska musiken utan att det ”judiska” lyser igenom. Dikotomin tyskt – judiskt illustreras enligt Rose även via musiken då Beckmesser träder fram på scenen. Den judiska kantillationen, det vill säga den halvt deklamatoriska och recitativa sångstil som kan brukas vid läsning av bibeltexter i synagogor, parodieras med hjälp av en närmast falsettsjungande Beckmesser.⁴⁷ Det parodiska illustreras också av att Beckmessers uppgift i föreställningen är att som stadsskrivare påtala de fel de provsjungande gör inför en sångartävling.⁴⁸ I en antisemitisk kontext där ”juden” i wagnersk mening inte anses kunna förstå icke-judisk musik blir ironin uppenbar.

Att Beckmesserfiguren kunde uppfattas som en antisemitisk karikatyr

44. Pergament 1943 (*SvD* 5/10 1923), s. 63.

45. Rose 1992, s. 111; Jacob Katz, *The darker side of genius. Richard Wagner's anti-Semitism*, Hannover 1986, s. 62f. & 66.

46. Weiner 1997, s. 117.

47. Rose 1992, s. 112; Leo Rosenblüth, ”Judisk musik - kantillation”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 3, Stockholm 1976, s. 728.

48. Törnblom 1942, s. 165.

och användas som en sådan även i en svensk kontext framgår av en Peterson-Bergerrecension av den franske tonsättaren Camille Saint-Saëns (1835–1921) musik, där Peterson-Berger refererar till en av ”de båda herrarna Beckmesser i vår presskritik”, nämligen Karl Valentin (1853–1918), tonsättare och dåvarande musikkritiker på *Svenska Dagbladet* och senare sekreterare i Musikaliska Akademien och professor vid musikkonservatoriet.⁴⁹ Peterson-Berger använder Beckmesserfiguren för att ge ett tjuvnyp åt Valentin både för dennes judiska börd och hans roll som kritiker. Hans grepp är helt klart wagnerskt. Det visar inte endast att Peterson-Berger influerades av Wagners antisemitism utan även att hans läsekrets förväntades förstå kopplingen mellan Beckmesserfiguren och den ”judiske” kritikern Valentin. Fanns inte förförståelsen skulle Peterson-Bergers anspelning bli ett slag i luften.

Pergament gör inte i ”Operan och Wagner” någon koppling till Beckmesser som en antisemitisk stereotyp, ej heller i essän ”Musikens makt” från 1940, där konfrontationen mellan Wagner och Hanslick berörs.⁵⁰ Törnblom, som i sin Wagnerbiografi från 1942 skriver att Beckmesser är en ”karikatyrartad personifikation av den inskränkta kritik som i många fall kom Wagners verk till del”, nämner inte heller något om antisemitism.⁵¹ Medan Pergament lägger tonvikten vid smädelsen av Hanslick, vilket skulle kunna tyda på en identifikation med Beckmesser som utsatt kritiker, ser Törnblom denne som en representant för en oförstående kritikerkår. Det förefaller inte vara en orimlig slutsats att Pergament även var medveten om det ”judiska” i Beckmessers karaktär. I sin offentliga gärning som skribent i *Svenska Dagbladet* väljer han dock att inte explicit reflektera över antisemitismen. Däremot dryftades ämnet i privata sammanhang, till exempel i brev och i möten mellan skål och vägg.⁵² Anklagelser om antisemitiska utfall mot Pergament riktades av honom mot en mängd av de personer han kom i kontakt med i sin yrkesgärning. I de flesta fall förklarade dock de anklagade att deras kritik av honom inte handlade om hans börd. I vilken mån så

49. Wilhelm Peterson-Berger, *Peterson-Berger recensioner. Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923. Första avdelningen 1896–1908*, Stockholm 1923, s. 63; Hellquist i Andersson (red.), 1965, s. 212. Se även Andersson 2000, s. 31.

50. Moses Pergament, ”Musikens makt”, i Moses Pergament, *Ny vandring med Fru Musica*, Stockholm 1944, s. 40f. (Ursprungligen publicerad i *SvD* 10/10 1940).

51. Törnblom 1942, s. 170f.

52. Exempel på fall där Pergament diskuterar antisemitismen inom en privat sfär finns i brev MP till Lars Levertin 26/3 1928, Ester Levertins papper, KB; brev MP till GAN, 21/3 1928, saml. Adrian-Nilsson, G vol. 8, LUB; brev MP till Sten Broman, 13/3 1935, Sten Bromans efterlämnade papper, LUB; brev MP till Julius Rabe, 29/9 1945, saml. Rabe, SMB. Se även Per I. Gedin, *Litteraturens örtagårdsmästare. Karl Otto Bonnier och hans tid*, Stockholm 2003, s. 423.

var fallet går inte att fastställa utifrån det genomgångna källmaterialet.⁵³ En stark känslighet för antisemitiska yttringar var sannolikt *comme il faut* bland majoriteten av svenska judar under 1920- och 1930-talen menar Bertil Neuman som i sina memoarer vittnar om självklarheten i att identifiera vem som var ”för” och vem som var ”mot”.⁵⁴ Samtidigt visar fallet Pergament, exempelvis i hans relation till Wagner, att viss antisemitism kunde filtreras bort. Det är centralt att peka på att Pergament ofta utgick från positionen som angripen jude och hur denna hans uppfattning bildar en viktig länk i förståelsen av hans kulturella identifikationer. Antisemitismen uppmärksammades men fördes inte gärna upp på det offentliga arena.

Två undantag bekräftar regeln om att en viss typ av antisemitism inte borde omnämnas offentligt. För det första en recension av Maurice Ravels (1875–1937) komiska opera *Spanska timmen* från 1925, där skådespelaren och sångaren Emile Stiebels (1876–1950) karaktär irriterade Pergament. Om denne skrev Pergament: ”Hr Stiebels bankir hade onödigtvis lagt sig till med en judisk karikatyrjargong. Rollen blir varken lustigare eller smakligare därigenom.”⁵⁵ Den för övrigt av Pergament uppskattade Stiebel återkom som exempel på en icke önskad antisemitiskt färgad rolltolkning då hans gestaltning av Henri Rabauds (1873–1949) sagoopera *Marouf* återigen ifrågasattes av Pergament 1929: ”[E]n bekräftelse på Stiebels svaghet för att på ett karikatyrmissigt sätt förvrida honom anförtrödda roller, hos vilka han spårar en möjlighet till komik, även där komiken alls icke är avsedd. Vad i Herrans namn hade den halvfnoskige (eller kanske något påstrukne) judegubben med hårkorksskruvar på kinderna att gör med sultanens av Kaitan visir?”⁵⁶

Med undantag för dessa båda exempel fanns det en tydlig skiljelinje i hur Pergament behandlade ämnet antisemitism i den svenska offentligheten visavi den privata sfären. Detta kan förstås som ett utslag av omgivningens påverkan på hans möjlighet att uttrycka en valfri identifikation. Då Pergaments strävan var att accepteras av majoritetssamhället var det, i linje med Baumans resonemang, mest rationellt för honom att inte beröra de antisemitiska aspekterna, vare sig med anledning av Beckmesserkaraktären eller mer generellt utifrån Wagners antisemitiska gärning. Det är inte osannolikt att Wagners antisemitism vid denna tid betraktades som något oväsentligt,

53. Se exempelvis MP till Ragnar Hyltén Cavallius, 9/3 1926 eller 1930, MP-arkiv, vol. 22, MM; odaterat brev (sannolikt runt 1944) med rubriken ”Lorens Marmstedt och Sanningen”, MP-arkiv, vol. 5, MM & MP till Carl Trygger (kopia), 16/8 1937, MP-arkiv, vol. 6, MM.

54. Bertil Neuman, *Något försvann på vägen. En svensk judisk familj – historia, humor och kultur*, Stockholm 1989, s. 108.

55. Moses Pergament, ”Operapremiären igår”, *SvD* 25/9 1925.

56. Moses Pergament, ”Maroufpreisen”, *SvD* 9/1 1929.



Den "judiska gesten" var en återkommande kod i skämtpressen, på teaterscenen och i filmens värld för att betona det "judiska" hos en karaktär, en kod som också användes av Pergament. Här illustreras den tydligt i en bild från Gustaf Bergmans uppsättning av Henri Rabauds opera "Marouf". Fr. vänster Henning Malm, Conny Molin och Emile Stiebel. *Svenska Dagbladet* 9/1 1929.

kanske salongsfärdigt, och något man som svenskjudisk kulturpersonlighet helt enkelt fick acceptera, åtminstone om man ville bli en del av den svenska parnassen. Den kan förstås som en komponent i vardagsantisemitismen. Som Willmar Sauter har visat kunde tydligt antisemitiska judekarikatyrer, exempelvis bankiren Philip Rosenberg i Sigfrid Siwertz (1882–1970) *Spel på havet*, spelad av Ivar Kåge (1882–1951), lämnas utan kommentar i dagspressens recensioner även under andra hälften av 1930-talet. I Rosenbergkaraktären återfinns flera av de klassiska antisemitiska koder som Lars M Andersson har identifierat i skämtpressen och som Sauter påpekar också var en tradition inom scenvärlden. I Rosenbergkaraktären återfinns inte bara "judens" koppling till penningen. Även förment fysiska kännetecken lyftes fram. Via smink fick skådepelaren Kåge förstordad näsa, buskiga ögonbryn, mörka ögonhålor, förstordad underläpp och lockigt hår – allt för att förstärka de "judiska dragen". Inget av detta påpekades dock i pressen. Snarare gavs en eloge åt att karaktären framställdes trovärdigt. Enligt Sauter skrev *Dagens Nyheter*s kritiker att Rosenberg var den bästa "judekaraktär" han sett på en svensk scen. Rosenberg uppfattades vidare mycket trovärdig som

”internationell judebankir, som spekulerar i andras olycka”, referar Sauter *Iduns* skribent.⁵⁷

Att antisemitismen generellt var en del av samtidens nationella kultur och något assimileringsbenägna svenska judar både tvingades acceptera och undvika att dryfta i offentliga sammanhang är tydligt till exempel vad gäller förläggarfamiljen Bonnier.⁵⁸ Pergament kunde genom ett resonemang kring Wagners antisemitism ha uttryckt en judisk identifikation. Han gjorde det inte. Avsaknaden av denna manifestation kan tolkas som en anpassning till rådande normer inom majoritetskulturen. Det kan ses som ett uttryck för hans integreringssträvan och en tillhörighet till en svensk debattkultur.

Pergament och ”Das Judentum in der Musik”

Den 11 februari 1928 skriver Pergament i *Svenska Dagbladet* om Giacomo Meyerbeer och nämner i sammanhanget Wagners ”beryktade stridskrift ’Das Judentum [sic] in der Musik’” i vilken Wagner ”avrättar” Felix Mendelssohn-Bartholdy på ”ett par otroligt giftiga, sanningslösa sidor”. Pergament citerar en passage i Wagners skrift där denne hävdar att ”den bedräglige tonsättaren Meyerbeer” saknade förmåga att skapa konstverk, men samtidigt agerade som om han själv hade denna talang.⁵⁹ Att Wagner förklarade detta utifrån Meyerbeers judiska bakgrund och att hans resonemang fördes utifrån en antisemitisk kontext lämnas helt därhän av Pergament. Även om Pergament beskriver Wagners text som en ”stridskrift” gör han det inte utifrån att den är helt igenom antisemitisk. Wagners antisemitism förefaller således även här sakna betydelse för Pergaments formuleringar. Istället lyfter Pergament fram en Wagnertext från tiden före 1850, alltså före publiceringen av ”Das Judentum in der Musik”, där Wagner i Pergaments tolkning betecknar Meyerbeer som en ”genial tysk” vilken ”utvecklat sin medfödda tyskhets till en europeiskt betonad universalitet”.⁶⁰ Intressant att notera är hur Pergament här lyfter fram ett Wagneryttrande som överensstämmer med hans egen uppfattning om nationalism kontra universalism. Det nationella spelar en underordnad roll och istället är det tolkningen av Meyerbeers utveckling till en universell tonkonstnär som betonas, ett ideal som även skulle kunna vara giltigt för Pergament under denna tid i hans

57. Willmar Sauter, *Theater als Widerstand. Wirkung und Wirkungsweise eines Politischen Theaters. Fascismus und Judendarstellung auf der Schwedischen Bühne 1936–1941*, Stockholm 1979, s. 87–90. Citatet från *Idun* återfinns på sidan 89 och publicerades ursprungligen i *Idun* 1938:17.

58. Gedin 2003, s. 392, 394 & 397f.

59. Moses Pergament, ”Meyerbeer i tidens spegel”, i Pergament 1943, s. 110 (*SvD* 11/2 1928).

60. Pergament 1943, s. 111 (*SvD* 11/2 1928).

strävan att förena de kulturella identifikationerna. Pergament förklarar att Wagner inte inkluderat denna text men däremot "Das Judentum in der Musik" i sina samlade skrifter och antyder att Wagner inte ville tydliggöra sin förändrade ståndpunkt visavi Meyerbeer, det vill säga att han i ett tidigare skede betraktat honom som tysk och inte som jude.⁶¹ Här går Pergament likt "katten kring het gröt". Han undviker att explicit resonera utifrån antisemitismen då han beskriver Wagners relation till Meyerbeer. Min tolkning är dock att Pergament relaterar till just detta då han talar om Wagners förändrade attityd. Pergaments inlindade beskrivning av temat i "Das Judentum in der Musik" skiljer sig märkbart från Peterson-Bergers, tre årtionden tidigare. Peterson-Berger noterade då att Wagner skrev

'Judendomen i musiken', vari han skyller det mesta av Tysklands konstförfall, särskilt inom musiken, på den ytlighet och torrhet i tänkesätt, som enligt hans åsikt utmärker den judiska rasen och som genom judarnas, speciellt Mendelsohns [sic] och Meyerbeers, livliga och omsorgsfulla ingripande i musiklivet utbreder sig som en verklig fara över allt större områden.⁶²

Peterson-Berger konstaterar utan omskrivningar att det är just "den judiska rasen" som är föremål för Wagners artikel och angrepp. Pergament gjorde inte detta, vilket är en viktig iakttagelse. Samma skillnad kan noteras i den tidigare citerade Peterson-Bergerartikeln, i vilken han hävdade att Wagners antisemitism var välkänd. I egenskap av svenskfödd kunde Peterson-Berger välja om han utan omskrivning ville redogöra för andemeningen i Wagners "Das Judentum in der Musik". Han riskerade inte att bli betraktad som "icke-svensk" om han diskuterade Wagners antisemitism. Tvärtom skulle det, mot bakgrund av en samtida antisemitisk diskurs i Sverige, kunnat ha förstärkt Peterson-Bergers "svenskhet" om judefientligheten lyftes fram som ett positivt drag hos Wagner och som ett uttryck för en befogad försvarsstrategi mot det förmenta judiska hotet. Mot bakgrund av antisemitismens påverkan på hur judiska individer förväntades bete sig existerade inte denna valmöjlighet för Pergament. En kritik av Wagners antisemitism fungerade i hans fall som en utmaning av hans svenska identifikation.

I de undersökta artiklarna nämner Pergament ej heller explicit att Wagners angrepp är relaterade till individernas judiska bakgrund. Undantaget förefaller komma först 1945, då Pergament i sin biografi över Jenny Lind skriver att Wagner angrep Meyerbeer "för hans judiska börds skull".⁶³ Möjligtvis är det här en indikation på att Pergament inte längre fruktade att

61. Pergament 1943, s. III f (SvD 11/2 1928).

62. Peterson-Berger 1901, s. 124.

63. Moses Pergament, *Jenny Lind*, Stockholm 1945, s. 152.

en judisk identifikation skulle inverka menligt på hans möjligheter att accepteras som svensk. Pergament påbörjade arbetet med Jenny Lind-boken i mars 1945 och slutförde det i september samma år.⁶⁴ Han skrev således samtidigt med krigsslutet och vid tiden för offentliggörandet av de filmer och fotografier som på ett fasansfullt sätt inskräpte vad som försiggått i de nazistiska koncentrations- och förintelselägren. Bilderna blev, tillsammans med ögonvittnesskildringar från koncentrationslägerfångar, avgörande för hur den antisemitiska diskursen hädanefter formades.⁶⁵ Efter krigsslutet tycks det således, mot bakgrund av ett minskat motstånd från omgivningen, ha funnits en större möjlighet för Pergament att uttrycka en judisk identifikation.

Att Pergament uppfattade Peterson-Bergers antisemitism som inspirerad av Wagner framkommer i ett brev till rådman Lars Levertin (1865–1940), broder till författaren Oscar Levertin. Pergaments brev är ett svar på en förfrågan från Levertin framställd i ett brev daterat den 22 mars 1928. Förfrågan gällde huruvida Pergament kunde tänka sig att införa ett inlägg mot Peterson-Bergers antisemitism, som Levertin skrivit. Inlägget refererar till en recension i *Dagens Nyheter* från den 20 mars 1928 där Peterson-Berger talar om den ”plumpt plebejiska skämtmusiken utan individuell karaktär, uppfunnen och allttjämt odlad av judar, vilka i likhet med andra folk av icke-europeisk härkomst sakna medfött tonalitetssinne och blott ha mer eller mindre inlärt”.⁶⁶ I recensionen lyfter Peterson-Berger, i wagnersk anda, fram den påstått skadliga inverkan judarna haft på musiken. Som svar på brevet från Levertin skriver Pergament att

vi göra klokast i att överlägset ignorera den mjältsjuke herr Peterson-Berger Jag kommer inom kort att i Sv. Dagbl. behandla problemet ”Das Judentum in der Musik” och får då tillfälle att på sann historisk grund utveckla mot Peterson-Berger motsatta åsikter.⁶⁷

64. Moses Pergament, ”Dagbok 1945”, MP-arkiv, vol. 1, MM.

65. Ingvar Svanberg & Mattias Tydén, Sverige och Förintelsen. Debatt och dokument om Europas judar 1933–1945, Stockholm 1997, s. 383 & Ulf Zander, ”To Rescue or be Rescued. The Liberation of Bergen-Belsen and the White Buses in British and Swedish Historical Cultures”, i Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), The Holocaust – Post-War Battlefields. Genocide as Historical Culture, Lund 2006, s. 343–383. För exempel på hur antisemitismen gestaltat sig inom svensk press efter 1945 se också Bachner 1999.

66. Peterson-Berger, ”Budapest-trion”, *DN* 20/3 1928.

67. Brev MP till Lars Levertin, 26/3 1928, Ester Levertins papper, L 200, KB.

Att Pergament inte förmådde att i längden ignorera Peterson-Bergers skrivelser blev uppenbart ett år senare då han, efter att ha läst en mot honom själv antisemitisk och nedgörande artikel, åkte hem till dennes bostad och gav honom en smäll i ansiktet.

I brevet till Levertin är det intressant att notera Pergaments medvetenhet om det wagnerska inflytande vad gäller synen på judar. Pergament utlovar i brevet en artikel i *Svenska Dagbladet* som skall gendriva både Peterson-Bergers och Wagners uppfattning. Men någon sådan artikel kom aldrig. Frågan är varför. Kanske valde Pergament att inte skriva om Wagners skrift av egen vilja, kanske refuserades artikeln av redaktionen, möjligtvis eftersom Pergament behandlat "Das Judentum in der Musik" i Meyerbeerartikeln den 11 februari samma år, dock utan att beröra antisemitismen.⁶⁸ Att tidningen inte ville polemisera mot Peterson-Bergers uppfattning, eller för den delen ge utrymme åt Levertins insändare framgår av Pergaments P.S. Han skriver: "P.S. Återsänder insändaren [...] Sv. Dagbl. vill absolut inte lägga sig i den fula saken. Troligen både av politiska och redaktionella skäl. Men sympatierna äro givetvis på vår sida."⁶⁹ Även Levertin uttrycker i sitt svarsbrev till Pergament farhågor över risken att *Svenska Dagbladet* skall stoppa publiceringen av den av Pergament utlovade Wagner-artikeln.⁷⁰ Tidningen drog sig däremot inte för att publicera etnografen och upptäcktsresanden Eric von Rosens (1879–1948) rasvetenskapliga och antisemitiska understreckare den 28 januari 1929. von Rosen uppehåller sig just vid den påstådda faran med "judiskt" inflytande och framhåller att oavsett hur intelligent en jude än är kan han ytterst sällan sätta sig in i "den germanska anda[n]".⁷¹ Argumentation i understreckaren är baserad på samma antisemitiska uppfattning som märks hos Wagner och hans efterföljare.

Oavsett huruvida *Svenska Dagbladet* valde att stoppa Pergaments artikel om "Das Judentum in der Musik" eller inte, visar korrespondensen mellan Levertin och Pergament att de i sin verbala kamp mot wagnerinspirerad antisemitism var medvetna om svårigheterna att göra detta offentligt. Pergaments önskan att låta "den mjältsjuka herr P.B." hållas samt det faktum att den utlovade artikeln aldrig trycktes tyder på att debattklimatet inte gav utrymme åt en judisk identifikation i form av en argumentation mot en wagnersk antisemitism. Även Pergaments referat av "Das Judentum in der

68. *SvD* hade bland annat refuserat Bööks Palestinaartiklar. Se Rolf Arvidsson, "Fredrik Böök och det judiska problemet" i Fredrik Böök, *Resa till Jerusalem våren 1925*, Lund 1977, s. 248–252.

69. Brev MP till Lars Levertin, 26/3 1928, Ester Levertins papper, KB.

70. Brev Lars Levertin till MP, 28/3 1928, MP-arkiv, vol. 24, MM.

71. Eric von Rosen, "Judar och Judar", *SvD* 28/1 1929.

Musik” i Meyerbeer-artikeln stöder denna tes. Att *Dagens Nyheter* upplät sina spalter åt Peterson-Bergers antisemitiska utgjutelser belyser att en viss typ av antisemitism var accepterad och kanske även kommersiellt lockande för redaktionen, paradoxalt nog i en tidning vars ägare ofta utsattes för antisemitiska påhopp.⁷²

Wagner och nazismen i svensk kontext

Nazismens annektering av det wagnerska kulturarvet och den kulturella antisemitism han förfäktade gav även eko i Sverige. Tidskriften *Musikern*, ett fackorgan för Musikerförbundet, kunde här utgöra en arena för debatten kring Wagner, nazismen och antisemitismen. Den 16 september 1938 publicerade tidskriften en nazikritisk artikel angående de musikpolitiska konsekvenserna av *Anschluss*, det vill säga Österrikes uppgående i Nazityskland. Artikeln refererade till ”arierparagrafen” som gjort viss musik förbjuden i Tyskland, exempelvis Mendelssohns, och konstaterade att det lett till att musiker förlorat sitt levebröd. Dessa metoder skulle nu också införas i Österrike vilket skulle få förödande konsekvenser för det musikaliska utbudet, menade *Musikern*. Precis som i Tyskland kommer nu ”diktaturens förlamande hand [...] att lägga sig över det så frodiga österrikiska musiklivet”, skrev man.⁷³ Otvetydigt är att udden i artikeln är riktad just mot rasaspekterna i nazisternas musikpolitik. Tidningen tar tydligt avstånd från antisemitismen.

Uppenbarligen är det angreppen mot antisemitismen och den nazistiska kulturpolitiken som får musikdirektören Martin Andréason att fatta pennan och till nästkommande nummer den 1 oktober författa en insändare. Han vänder sig i denna mot att *Musikern* brutit mot sin tidigare i Andréasons ögon förtjänstfulla ställning som politiskt neutralt musikerorgan. Enligt Andréason är det felaktigt att påstå att den ”politiska revolutionen i Tyskland”, det vill säga det nazistiska maktövertagandet, lett till högre arbetslöshet för musiker. Tvärtom, menar han, och argumenterar helt i linje med nazisterna när han skriver: ”Förhållandet är detta att medan det i Tyskland före Hitler fanns tusentals arbetslösa musiker, numera knappast någon kvalificerad musiker av tysk härkomst saknar arbete. Om därigenom något tusental

72. Beträffande antisemitismen som kommersiellt instrument se Rosengren 2002, s. 51f. Antisemitiska påhopp på DN och Bonniers lyfts bl.a. fram av Andersson 2000, s. 47 och av Gedin 2003, s. 383–433.

73. Osignerad, ”Musiklivet i våra dagars Österrike”, *Musikern* 1938:16–17. Musikerns hållning samt Andréasons insändare är kortfattat omnämnd av Greger Andersson i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 44f. Andersson nämner dock inget om Grünfarbs/Pergaments genmäle.

judiska musiker – av dessa en stor del under de senare åren inflyttade – fått lämna platser åt landets urinnevånare torde inte vara mer än rättvist.” Att ett förbud mot Mendelssohns musik skulle innebära ”kulturskymning”, vilket *Musikern* hävdade, kan Andréason inte förstå. Han exemplifierar sedan med de ännu spelade ideala tyska tonsättarna Johann Sebastian Bach (1685–1750), Johannes Brahms (1833–1897), Mozart, Beethoven och Wagner. Dessa ställs, i enlighet med Wagners estetiska deklARATION i ”Das Judentum i der Musik”, mot den ”orientaliska tyskepigonen” Mendelssohn.⁷⁴

De underliggande referenserna till Wagner följer även i Andréasons fortsatta resonemang. Han oroas över att det internationella musiklivets beskaffenhet grundar sig på ”importerad konsertverksamhet – i flesta fall – av merkantil art”. Denna, påstår han, domineras ”av en kringresande samling judiska musikutövare, organiserad i den världsspännande Columbiaconcern, som genom sina underlydande impresarioföretag i alla länder skaffat sig ett alltför stort inflytande”.⁷⁵ I citaten märks tanken om en världsomfattande judisk konspiration iscensatt av påstått rotlösa, kringvandrande judiska musiker och multinationella judiska konserter. Den antisemitiska Ahasverusmyten lyser här igenom med all önskvärd tydlighet. Med klar koppling till Wagner och den traditionella antisemitiska retoriken påstås det förment växande judiska inflytandet vara styrt av penningens makt. Columbiakoncernen är roten från vilken det antinationella, kapitalistiska hotet påstås emanera. Ahasverusmyten förstärks några rader längre ned då Andréason beskriver hur detta ”kringfläckande sällskap” ömsom kallar sig franskt, engelskt eller amerikanskt musikliv. Men denna ”geschäftsverksamhet” har nu nått vägs ände i Tyskland och Italien, menar Andréason, och hyllar därmed de musikpolitiska lagar som stiftats i de båda diktaturerna. Han tror sig veta att ”det judiska maktinflytandet inom andra länder” sörjer att de nu inte längre kan engageras i Tyskland.⁷⁶

Att det är Wagner som är ledstjärnan för Andréasons antisemitiskt präglade estetiska ideal framgår explicit i insändarens avslutning:

Vill man skaffa sig en vidgad förståelse för det nya Tysklands uppfattning av den nationella musikkulturens uppgift och mål, kan man rekommendera ett studium av Richard Wagners skrift ”Das Judentum in der Musik”. Han kan inte gärna beskyllas för att vara nazist. Den kamp, som med denna av honom utslungade stridsförklaring inleddes har nu i Tredje Riket fått sin segerrika

74. Martin Andréason, ”Ordet fritt”, *Musikern* 1938:18–19, s. 225f, citat s. 225.

75. Andréason 1938:18–19, s. 226.

76. *Ibid.*

avslutning i och med det tyska musiklivets frigörelse från internationellt geschäftsmakeri.⁷⁷

Andréasons insändare åskådliggör hur Wagners antisemitiska filosofi påverkade svenska förhållanden. I Andréasons framställning är Wagner symbol för en långvarig kamp mot det ”icke-tyska”. De ideal som den nazistiska politiken leds av är alltså inte nya, menar Andréason, utan en fortgående process som inletts av Wagner. Andréason var medlem i Riksföreningen Sverige–Tyskland, en förening med akademisk bas bildad 1937 för dem inom det svenska samhället (däribland Kurt Atterberg) som stödde det nationalsocialistiska Tyskland, det av Per Engdahl (1909–1994) ledda fascistiska Svensk opposition samt Samfundet Manhem.⁷⁸

Redaktionen svarar på Andréasons insändare och menar att de i politiskt avseende är neutrala men att de vänder sig mot att det nazistiska Tyskland ”undertrycker musiker av den anledningen att de icke äro av ariskt ursprung och denna uppfattning delas säkert av många av ’Musikerns’ läsare”. Redaktionens svar visar att tidskriften tog tydligt avstånd från nazisternas rasantisemitiska musikpolitik och dessutom hävdade att detta stöddes av läsekretsen. Samtidigt använder de sig av den nazistiska terminologin, då de skriver om musiker som ”icke äro av ariskt ursprung”.⁷⁹

Intressant är att *Musikerns* artikel visar att det 1938 fanns en opposition mot den nazistiska musikestetiken inom de svenska musikkretsarna. Första tanken är att Pergament också borde ha stått på denna antinazistiska offentliga barrikad. Andréasons insändare öppnade för ett manifesterande av en judisk identifikation via en kritik av nazismen och Wagners antisemitism.

77. Ibid.

78. Uppgifterna angående Andréasons medlemskap i nämnda organisationer är hämtade ur Holger Carlssons, *Nazismen i Sverige – ett varningsord*, Stockholm 1942, s. 112–121, särskilt s. 118 samt Tobias Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen. Medlemmar och sympatisörer 1931–45*, Stockholm 2002, s. 185, 190, 299 samt 308. Det bör nämnas att Hübinettes bok har väckt stark kritik och anmälts till justitiekanslern för förtal och brott mot tryckfrihetslagen. En debatt har också förts angående dess vetenskaplig berättigande i Historielärarnas Förening. Årsskrift 2003, s. 59–77. För mitt vidkommande blir uppgifterna om Andréason i *Den svenska nationalsocialismen* ett komplement till de åsikter han framförde i *Musikern*.

79. Red., ”Ordet fritt.”, *Musikern* 1938:18–19, s. 226.

Den offentliga barrikadens bräcklighet

Känd för sin formuleringsförmåga kontaktades Pergament av musikern Moschko Grünfarb för att formulera ett genmäle till Andréasons insändare. Den polsktalande Grünfarb upprördes över innehållet i insändaren men kände att han inte behärskade svenska tillräckligt väl och bad därför Pergament skriva ett svar.⁸⁰ Det är ovisst exakt hur texten kom till och i vilken mån Grünfarb och Pergament resonerade om innehållet. Mot bakgrund av uppgiften att Pergament formulerat texten vore det inte orimligt att även hans namn stod med. Hans position som etablerad musikkritiker kunde ha givit innehållet större tyngd. Varför står då endast Grünfarbs namn med? Kanske var de oense om innehållet. Mer troligt är dock att Pergament vid denna tid avstod från att argumentera offentligt mot nazismen eller mot Wagners antisemitism. 1937/1938 hade han lämnat *Svenska Dagbladet* för en anställning på *Nya Dagligt Allehanda*, vars tidigare antisemitiskt influerade redaktör Leonard Ljunglund (1867–1946) slutat och lämnat plats för en mindre judefientlig attityd i tidningen, åtminstone fram till hösten 1938. Pergament var nu en etablerad och välkänd musiksribent och hade en position i svenskt kulturliv som troligen skulle kunna äventyras av ett öppet avståndstagande från pronazistiska yttringar. Rädslan för detta kan ha förstärkts av hans vid denna tid osäkra ställning på *Nya Dagligt Allehanda*, vars ägarskap efter den korta liberalare perioden ersatts av en tyskvänlig falang vilken skulle föranleda Pergaments sorti från tidningen i november 1938.⁸¹ Genom att Grünfarb undertecknade genmålet kunde Pergament via sina formuleringar ändå bekämpa antijudiska yttringar utan att röja sin egen identitet. I kapitlet om Pergaments relation till den tyskspråkiga kulturen, ”Den tyska kulturen annodazumal” fördjupar jag hans offentliga hantering av antisemitism och Nazityskland efter 1933. Här finns dock anledning att beröra genmålet mot Andréasons artikel på grund av dess koppling till Wagners antisemitism.

Pergament/Grünfarb inleder artikeln med att lufta sin bedrövelse över Andréasons ”hetsartikel” och tackar redaktionen för dess ”av varm humanitet präglade svar”. De beklagar dock att tidningen sett Andréasons alster som en sakligt skriven artikel. Pergament/Grünfarb vederlägger Andréasons ”ohemula utfall” mot Mendelssohn. Dennes musik är inte ”judisk” utan

80. Bland Pergaments efterlämnade papper finns ett urklipp av insändaren och i marginalen vid Grünfarbs svar står: ”egentligen M.P (som författat artikeln)”, MP-arkiv, vol. 15, MM. Efter samtal med Josef Grünfarb, son till Moschko, har det framkommit att fadern tog initiativet till genmålet men att Pergament stod för formuleringarna. Telefonsamtal författaren – Josef Grünfarb, 4/2 2004.

81. Se vidare kapitlet ”Den tyska kulturen anno dazumal”.

”mänsklig”, skriver Pergament/Grünfarb. De frågar sig sedan vilka musiker Andréason avser med sina formuleringar om ”kringresande [...] judiska musikutövare”. De räknar upp ett antal gästspelande judiska musiker och frågar retoriskt hur dessa kunnat dominera det svenska musiklivet. Pergament/Grünfarb vänder sig emot att dirigenten Wilhelm Furtwängler (1886–1954) i artikeln gjorts till Andréasons vapenbroder. För Pergament/Grünfarb är Furtwängler en förebild då han reagerat mot Goebbels ”hakkorståg mot alla tyska musiker av mer eller mindre uppenbar judisk härstamning” genom att skriva ett brev till denne.⁸² Pergament/Grünfarb bifogar en längre översättning av brevet, vilket tidigare refererats i *Dagens Nyheter* den 11 april 1933.⁸³

Genom att Furtwänglers brev, där lejonparten av innehållet utgår från att dikotomin ”god” respektive ”dålig musik” inte är kopplat till en gränsdragning mellan icke-judar och judar, kan Pergament/Grünfarb indirekt kritisera den wagnerinspirerade nazistiska kulturpolitiken.

Anmärkningsvärd i det citerade Furtwängler-brevet är dock följande mening: ”Om kampen mot judendomen i huvudsak riktar sig mot de konstnärer, som, själva rotlösa och destruktiva, söka verka genom strunt, torr virtuositet o. dyl. så är den i sin ordning. Men om denna kamp även riktar sig mot verkliga konstnärer, är det ej i kulturlivets intresse.”⁸⁴ Furtwängler såg alltså positivt på den nazistiska kulturpolitiken i de fall den undanröjde förment rotlöshet, destruktivitet och själlös virtuositet – egenskaper som i linje med völkischrörelsen och Wagners resonemang sågs som typiskt judiska och därför föraktliga. Furtwängler ansåg uppenbarligen de uppräknade egenskaperna vara judiska fenomen, men att det fanns judiska tonsättare och musiker som inte kännetecknades av dessa musikaliskt destruktiva värden. Judiska företrädare för den ”goda” musiken, som Bruno Walter (1876–1962) och Otto Klemperer (1885–1973), borde inte drabbas av den nazistiska utrensningen, menade Furtwängler i brevet.

Pergament/Grünfarb går inte längre i sin kritik av Nazityskland än att de förefaller dela Furtwänglers åsikter. De skriver att det finns dåliga

82. Furtwänglers roll i Nazitysklands kulturpolitik är komplicerad. Även om nämnda brev tyder på en vädjan för de judiska musiker som drabbats av kulturpolitiken, drog sig inte Furtwängler för att fungera i egenskap av Nazitysklands kulturella ambassadör, med framträdanden i ockuperade länder som Danmark och Tjeckoslovakien. Se Michael H. Kater, *The Twisted Muse. Musician and Their Music in the Third Reich*, New York 1997, s. 201. 1942–1943 gjorde Furtwängler ett antal framträdanden som gästdirigent i Sverige. Hans relation med Nazityskland uppmärksammades redan då och gav upphov till animerade debatter i pressen. Se vidare i kapitlet ”den tyska kulturen annu dazumal”.

83. Karlsson 2003, s. 25.

84. M. Grünfarb (Moses Pergament), ”Ordet fritt”, *Musikern* 1938:21, s. 255.

konstnärer och dåliga människor inom alla folk. För att försvara sig mot Andréasons angrepp om "geschäftsmusik" nämner Pergament/Grünfarb hur olika judiska musiker skänkt sina inkomster till förmån för musiker i allmänhet. Pergament/Grünfarb försvarar här judarna som grupp och vänder sig främst mot Andréasons argument och i mindre utsträckning mot nazisternas kulturpolitik. Andréasons explicita referens till Wagner lämnas helt utan kommentarer.

"Striden mellan Wagner och judendomen"

I samma nummer som Pergament/Grünfarbs svar den 1 november 1938 finns ytterligare en insändare från Andréason. Här förstärks kopplingen till Wagner och dennes antisemitism. För Andréason är det klart att det rör sig om en kamp mellan det "judiska" och det "germanska" och han har därför sett sig nödgad att ta upp "judefrågan". Att "icke-ariska musiker" nu är arbetslösa är mindre hårt än att tyska musiker är det. Man måste förstå, menar Andréason, att "Tredje riket" inte ser sin politik utifrån enbart en materialistisk synvinkel utan att de vill bygga vidare på en "germansk" tradition som grundlagts med Bach, Beethoven och Mozart. Med direkt referens till Wagner skildrar Andréason hur "de internationellt liberalistiska strömningarna, som ledde till judeemancipationen, gjorde det möjligt för en rasfrämmande klick med Mendelssohn i spetsen att inta en maktställning inom det tyska musiklivet".⁸⁵ Antiinternationalism, antiliberalism och antisemitism blandas här i en grumlig sörja. Uppenbarligen är det kampen mellan vad som uppfattas som tyskt och icke-tyskt som står i centrum. Det som felaktigt kallats striden mellan wagnerianer och icke-wagnerianer borde, enligt Andréason, betecknas "striden mellan Wagner och judendomen". Han redogör sedan för sin uppfattning att Wagner under hela sin yrkeskarriär tvingades kämpas mot "denna makt som förföljde honom överallt". Antikapitalismen kommer tydligt till uttryck i argumentationen, då Andréason ser Wagners arvfijender, läs judarna, som på ett lukrativt sätt lanserar det wagnerska arvet. Preussen och Weimar beskrivs som förstörare av musikerlivet, inte minst Weimar där "atonalismens perversitet" skapade förruttnelse i musiklivet. "Tredje riket" syftar nu till att göra upp med detta "främmande inflytande", och det är i Andréasons ögon gott. Problemet med representanterna för "den orientaliska rasen", det vill säga judarna, är då de låter påskina att de är en del av en germansk kultur. "Raspolitik" är gott då det ger "full rättvisa åt alla, bara de tala sitt eget andliga tungomål".⁸⁶

85. Martin Andréason, "Ordet fritt", *Musikern* 1938:21, s. 256.

86. Ibid.

Att ”judiska” konstnärer accepteras, så länge de inte utger sig för att vara icke-judar är ett argument som Pergament mött tidigare i en brevväxling med Atterberg 1926.⁸⁷ Konspirationstanken är tydlig i Andréasons resone-mang och framträder inte minst när han beskriver sammanblandningen internationellt [judiskt] – nationellt som ”en hemlig diktatur som styr vår kulturella utveckling – icke minst vårt eget musikliv”. Han vill ånyo mana till kamp mot den ”utländska musikerinvasion” som enligt honom också är ett ”raspolitiskt problem, emedan denna invasion till 90 procent är judisk”. Detta förklarar också myndigheternas ovilja att förstå ”våra krav”, och ”vi veta hur farligt det är i en demokratisk stat att på något sätt stå i vägen för judisk expansion”, avslutar Andréason. Andréason vill låta påskina att det judiska inflytandet i Sverige är så starkt att det är övermäktigt en demokratiskt organiserad stat. Förebilden för hur detta skall hanteras är tvivelsutan det nazistiska Tyskland. Efter Andréasons inlägg den 1 november 1938 förtydligar tidningen i en kort notis att Tysklands kulturpolitik är dem förbehållet, men att denna musikpolitik bör bannlysas i ett demokratiskt land. ”Jude eller icke jude är icke det primära. Vi särskilja endast *goda* och *icke* goda människor – rasursprunget är oss i detta fall ovidkommande.”⁸⁸ Citatet tar avstånd från den nazistiska och antisemitiska politiken, med den sista meningens ”i detta fall” antyder att ”rastillhörighet” kunde vara relevant för tidningen i andra sammanhang och utgör ett utslag av tidens rasföreställningar.

Martin Andréasons övertydliga argumentering får betraktas som ett undantag gällande förfäktandet av de nazistiska kulturidealerna. *Musikern* vinnlägger sig emellertid om att inte framstå som en rasantisemitisk banerförare, vilket är intressant inte minst i relation till hur Pergament behandlade problematiken. Dock valde tidskriften att publicera Andréasons insändare, vilket tyder på att de uppfattade innehållet som relevant för läsekretsen.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag velat betona vikten av att se Pergaments hantering av Wagners kulturfilosofi som ett uttryck för hans integreringssträvanden. Detta utesluter emellertid inte att hans Wagnerrelation även rymde aspekter vilka var oberoende av integrationen. Den springande punkten är således hur Pergament hanterade Wagners kulturfilosofi utifrån sin judiska respektive svenska identifikation. Det faktum att det komplexa wagneriska

87. Brev KA till MP, 11/3 1926, KA-arkiv, ATP 3801, vol. 22, MM. Se vidare i kapitlet ”Jag är jude”.

88. Red., ”Ordet fritt”, *Musikern* 1938:21, s. 257.

tankegodset rymmer delar som Pergament kunde lyfta ut och som för honom kunde överskugga Wagners antisemitism, i enlighet med teorin om kognitiv dissonans, bildar en viktig del i förståelsen. Intressant är i vilken mån dessa harmoniserade med en gängse reception av Wagner och/eller hade beröringspunkter med Pergaments judiska identifikation.

Som fundament i Pergaments tolkning av Wagner fanns uppfattningen att det var möjligt att skilja mellan livet och läran, där antisemitismen och den vidlyftiga wagnerska erotiken fördes till livet och Wagners person, och därigenom var mindre intressant. Det var framförallt läran som borde vara föremål för analys. Läran utgjordes enligt Pergament främst av musikdramatiken och den definierades som ett övernationellt väsen vilket stod över den nationella politiken. Den appellerade till den universella romantiken – i betydelsen sinnlig drivkraft i den mänskliga psykologin – enligt Pergament credot i Wagners verk. Här finns beröringspunkter med Thomas Manns och Peterson-Bergers framhävande av det kosmopolitiska i Wagners konst. Även Wagners universella formspråk var något Pergament kunde betona framför antisemitismen. Formspråket skapade förutsättningar för en symbios mellan Wagner och den bibliska, judiska historien. Uppfattningen om den universella karaktären i det wagnerska credot skulle också kunna kopplas till Pergaments definition av den judiska kulturen som övernationell. Att mot bakgrund av dessa teman se Pergaments dyrkan av Wagner som ett uttryck för en judisk identifikation är dock att gå för långt. Däremot var den på vissa plan förenlig med denna.

För det andra menar jag att en alltför explicit offentlig kritik av Wagners antisemitism, särskilt då den framfördes av någon som uppfattades som jude, inte var förenlig med strävan att bli en del av det svenska konstmusikkivet. Då Wagners antisemitism var välkänd men sågs som salongsfärdig och kanske irrelevant skulle Pergaments uppmärksammande av denna per definition uppfattas som ett uttryck för en judisk identifikation. Om Pergament ville accepteras som svensk musikkritiker förväntades det också att han höll sig till vissa outtalade spelregler, varav en var att inte alltför tydligt uttrycka en ”judiskhet”. Spelreglerna var en effekt av den antisemitiska diskursen och av majoritetskulturens förväntningar på hur en person som uppfattades som jude förväntades agera. Majoritetskulturens företrädare gav sig själva tolkningsföreträdare kring spelreglernas utformning. Dessa spelregler gällde inte för Peterson-Berger, som i egenskap av ”svensk” kunde välja att utan omskrivning redogöra för andemeningen i Wagners ”Das Judentum in der Musik”.

Även om Pergament strävade efter att accepteras som ”svensk” musikkritik visat brevet till Levertin, där han säger sig vilja lyfta upp antisemitis-

men i "Das Judentum in der Musik" till belysning i en kommande artikel i *Svenska Dagbladet*, liksom hans agerande i privata sammanhang mot antisemitiska uttryck, på en önskan att manifesteras en judisk identifikation. Det faktum att Levertins insändare inte publicerades i tidningen antyder en ovilja att gå i clinch med Peterson-Berger, men eventuellt också en tendens till undvikande av ämnet antisemitism, åtminstone om det belystes från den angripnes synvinkel. *Svenska Dagbladet* och det sammanhang Pergament var verksam i tycks således ha haft en begränsande inverkan på hans och troligtvis andra svenska judars möjligheter att uttrycka en bivalent identifikation.

När nazisterna tillsammans med Winifred Wagner under 1930-talet gjorde Bayreuth till nationellt kulturcentrum och Wagner till antisemitisk, tysk hjälte blev det än mer uppenbart hur Wagner kunde utnyttjas i antisemitiskt och politiskt syfte. Vid den av Wagners kulturfilosofi och dess nazistiska och pronazistiska reception gjorde att Pergaments bivalens ställdes inför än större utmaning än under 1920-talet. 1923 kunde Pergament formulera sig som följer: "Den ansträngning det kostade att i längden befatta sig med hela det wagnerska problemkomplexet gjorde att man nöjde sig med de musikaliska vinningarna och undan för undan kastade det övriga över bord."⁸⁹ Pergaments analys skulle visa sig bli obsolet när nazisterna tog makten, och inte bara slog an Wagners musikaliska strängar utan även utvecklade och utnyttjade den antisemitiska tradition som Wagner var en del av. I den debatt som fördes mellan Andréason och Pergament/Grünfarb stod det också klart att kombinationen nazism, Wagnerbeundran och antisemitism hade sina anhängare i Sverige. Wagners beröringspunkter med antisemitismen och nazismens förankring i hans tankegodis kommenterades inte i Pergament/Grünfarbs antinazistiska genmäle på i Andréasons artikel. 1943 kunde dock Pergament utan omskrivningar beskriva Wagner som "fadern till den aktuella tyska ideologin".⁹⁰

89. Pergament 1943, s. 65 (*SvD* 5/10 1923).

90. Moses Pergament, "Abendroth", *AT* 1/4 1943.

”Jag är jude! I själ och hjärta”

Wagners roll som inspiratör för Pergament att berätta om det judiska folkets historia märks i ett av hans större och mer angelägna filmprojekt, den ofullbordade ”Min stora judefilm/Ahasverus” från 1920. Enligt den tilltänkta filmens synopsis skulle Pergament förena en gränsöverskridande universalism med bibliska myter om judarnas historia och ögonblicksbilder från den samtida judiska situationen. I detta projekt kunde drömmen om att bli en judarnas Wagner näras. Föreliggande kapitel berör inledningsvis Pergaments judiska identifikation såsom den uttrycktes i filmmanuset och i en brevväxling med författaren Franz Werfel. Pergaments inställning till nationalismen och till viss del även sionismen kommer här att beröras och placeras in i ett större sammanhang. Via inblicken i Pergaments reflektioner över judarnas problematiska ställning i emancipationens kölvatten och hans judiska identifikation förs sedan fokus över till Pergaments egen situation under 1920-talet. Exemplifierat via en animerad brevväxling mellan honom och en av den svenska konstmusikens vid tiden mest inflytelserika förgrundsgestalter, Kurt Atterberg, belyses Pergaments svårigheter att få acceptans för sin svenska identifikation. Först dock något om de identifikationsstrategier som utvecklades bland de europeiska judarna i slutet av 1800-talet vilka utgör den internationella kontext i vilken Pergaments filmmanus skrevs.

Judiska identifikationsstrategier i emancipationens kölvatten

Den exkluderingsseffekt som nationalismen var behäftad med innebar problem för de minoriteter som inte ansågs tillhöra gemenskapen, bland dem de europeiska judarna. I samband med den judiska emancipationen blev denna effekt särskilt märkbar. Nationalismen hade således en starkt negativ effekt på judarnas situation i Europa. Samtidigt innebar den nationalism som grundade sig på den civiska medborgarskapsprincipen en möjlighet för judarna att behandlas på likvärdig grund som majoritetsbefolkningen.

1800-talets nationalistiska våg, den judiska emancipationsprocessen och den därtill hörande negativa reaktion som kom från de europeiska majoritetssamhällena innebar en utmaning av den judiska självbilden. Vad som uppfattades som modernisering och uppbrott ställdes mot tradition och kontinuitet. För de judiska grupperna blev ”den judiska frågan”, den härd runt vilken identifikationerna kom att kretsas. Begreppet uttryckte uppfattningen att judarnas position i nationalstaterna utgjorde ett faktiskt problem och kom att användas både i anti- och i filosemitiska sammanhang och såväl inom som utom det judiska kollektivet. *Die Ostjudenfrage*, en problemformulering som uppstod i samband med förtrycket av de östeuropeiska judarna och den tillhörande emigrationen till väst, komplicerade ytterligare diskussionen om judarnas position i nationalstaten och inte minst den judiska självbilden hos de västeuropeiska judarna. ”Östjudarna” gjordes inom den västeuropeiska judiska gruppen ömsom till symboler för en ursprunglig judisk kultur, ömsom till hinder för en modern assimilering och som katalysatorer för antisemitism.¹ ”Den judiska frågan” var, utifrån att judarna utan värdering uppfattades som en nation i nationen, uttryck för allosemittism samtidigt som denna förmenta annorlundahet också i antisemitismens namn kategoriserades som något hotande och mindervärdigt. Flertalet judiska identifikationsstrategier kom att utvecklas utifrån denna situation, de två viktigaste var assimilationismen och reformjudendomen. Medan assimilationisterna ville ge upp sin judiska identifikation propagerade reformjudarna för möjligheterna att förena medborgarskapet med den judiska traditionen. De nationella inslagen i gudstjänsten skulle plockas bort i syfte att göra den mer lik den kristna och religionen göras till en privat sak. De ortodoxa judarna förkastade moderniteten och värnade den judiska traditionella religiositeten.²

Som ytterligare en identifikationsplattform växte sionismen fram, främst frammanad av de ryska pogromerna 1881 och Dreyfusaffären i Frankrike vid förra sekelskiftet. Förföljelserna av de ryska och östeuropeiska judarna aktualiserade tanken på ett judiskt nationalhem. Drömmen om ett hemland var dock inte en ny företeelse inom judendomen. Längtan till *Erez Israel* hade varit en tongivande källa för identifikation för det judiska kollektivet

-
1. Jack Jacobs, *On Socialists and "the Jewish Question" after Marx*, New York & London 1992, s. 161 & Steven E. Aschheim, *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800–1923*, Madison & London 1982, s. 168–173.
 2. Arthur Hertzberg, *The Zionist Idea. A Historical Analysis and Reader*, Philadelphia 1997, s. 21 och 23; Malin Thor, *Hechalutz – en rörelse i tid och rum. Tysk-judiska ungdomars exil i Sverige 1933–1943*, Växjö 2005, s. 70.

alltsedan den babyloniska fångenskapen.³ Redan i ”Psaltaren” talas det om tårar vid tanken om det svunna Sion.⁴

Sionismen kom att delas i flera inriktningar, men gemensamt för dem alla var att dess företrädare ville lösa de problem som förknippades med den judiska exilen, antingen de handlade om ”judendomens problem” eller de mer materiella förhållanden som kopplades till antisemitism och judarnas ställning i det icke-judiska samhället. Den sionistiska lösningen på ”den judiska frågan” grundades på uppfattning om judarna som en nation med rätt till ett nationellt territorium. Theodor Herzl (1860–1904) betraktas som den politiska sionismens grundare. Hans program syftade till upprättandet av en judisk nationalstat med stöd av ett internationellt erkännande.⁵ Herzl såg sig själv mindre som jude än som europé och hans program kan ses som uttryck för en sekulär västerländsk nationalism. Han fick också många kritiker bland de judiska grupperna, till exempel bland reformjudarna som fruktade anklagelser om dubbel identifikation och bland de ortodoxa som inte accepterade återvändandet till landet Israel utan Messias ankomst. Efter Herzl död 1904 kom sionismen att alltmer riktas in mot Palestina som ett judiskt nationalhem, med eller utan ett internationellt erkännande. Den sionistiska praktiska politiken strävade till förvärv av mark i Palestina och utbildning av presumtiva israeler.⁶ Balfourdeklarationen 1917 innebar att britterna utfäste sig att stödja upprättandet av ett nationalhem för judarna i Palestina. 1920 tilldelade Nationernas förbund britterna Palestina som 1922 omvandlades till ett brittiskt mandat. Den förhoppning som deklarationen ingav skulle emellertid grusas då oenigheten om vad som skulle konstituera ett judiskt nationalhem inte bara präglade britterna utan även omvärlden. Både araber och sionister kom att misstro det brittiska styret.⁷

Sionismen och Sverige

Den inomjudiska debatten om den judiska identifikationen i relation till nationalism, sionism och emancipation fördes även i Sverige. Morton Naro har påpekat de sionistiska pionjärernas i Sverige svårigheter att få den etablerade svenska judenheten att engagera sig för sionismen. Orsaken låg inte minst i religiösa men även i sociala och klassrelaterade skillnader mellan de båda grupperna. Den svenska gruppen av assimilerade judar tillhörde

3. Hertzberg 1997, s. 16f; Paul Johnson, *A History of the Jews*, New York 1988, s. 374.

4. *Bibeln*, ”Psaltaren 137:1”, Stockholm 1981, s. 804.

5. Howard M. Sachar, *A History of the Jews in the Modern World*, New York 2005, s. 263–271 och Hertzberg 1997, s. 74.

6. Hertzberg 1997, s. 204 och Thor 2005, s. 73f.

7. Maria Småberg, *Ambivalent Friendship. Anglican Conflict handling and Education for Peace in Jerusalem 1920–1948*, Lund 2005, s. 11f.

i regel väletablerade och framgångsrika familjer inflyttade från Tyskland under 1800-tales början. Lejonparten av de tidiga sionistiska anhängarna var ofta oetablerade, med små ekonomiska resurser och inflyttade från Polen eller Ryssland under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. Först efter Hitlers maktövertagande förändrades den negativa inställningen bland de svenska assimilerade judarna. I och med staten Israels grundande 1948 blev det gängse att som svensk jude sympatisera med de sionistiska målen.⁸ Sionismen kunde uttryckas på flera sätt, exempelvis politiskt och kulturellt. Bland de kulturella sionisterna i Sverige kan särskilt nämnas överrabbinen Marcus Ehrenpreis (1869–1951) som bland annat genom *Judisk tidskrift*, vilken han grundade 1928, sökte propagera för den idébaserade judiska kulturens universalistiska värde i västerländsk och svensk miljö. Idéhistorikern Stephen Fruitman kallar honom en brobyggare mellan inte bara judisk och svensk eller västerländsk kultur utan också mellan judiska och sionistiska kulturgrupperingar och mellan tradition och modernitet. Bland svenska sionister fick han dock mindre uppmärksamhet och i den ledande sionistiska tidskriften *Judisk krönika* var han sällan omnämnd eller representerad som skribent.⁹

Särskilt nationalekonomen Eli F Heckschers (1879–1952) och historikern Hugo Valentins (1888–1963) uppfattningar har fått illustrera de två huvudpositionerna assimilerad och sionism. Historikern Grzegorz Flakierski har analyserat brevväxlingen mellan Heckscher och Valentin och menar att Valentin uppfattade judarna som en nationell folkhet med grund i deras historiska erfarenhet. Enligt Valentin skulle man som jude odla den judiska kulturella traditionen och således ej låta sig uppslukas av en assimilation som förträngde dessa värden. För honom innebar sionismen en renässans för judisk kultur och ett botemedel mot antisemitismen. Sionismen skulle förverkligas i Palestina. Heckscher, å andra sidan, såg judendomen som en privat angelägenhet. Judarna tillhörde inte någon judisk nation, utan de var medborgare i respektive hemland. Assimilation var något positivt som gagnande och utgjorde basen för kulturen. För Heckscher var sionismen ett uttryck för en problematisk nationalism som till och med hade beröringspunkter med antisemitismen. Meningsskiljaktigheterna mellan

8. Morton Herman Narowe, *Zionism in Sweden, its beginnings until the end of World War I*, Ann Arbor 1990, s. 1. Se även Joseph Zitomersky, "Ambiguous Integration. The Historical Position of the Jews in Swedish Society 1780s-1980s", i Kerstin Nyström (red.), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund 1991, s. 79–112 samt Fruitman 2001, s. 42ff. och Svante Hansson, "Antisemitism, assimilation och judisk särart. Svensk judisk elitdebatt vid Hitlers maktövertagande 1933", i Broberg et al. (red.) 1988, s. 307–326.

9. Fruitman 2001, s. 44, 231 och 233.

Valentin och Heckscher kom att fortleva trots världskrig och nazism.¹⁰ I sitt försvar mot Heckschers sammankoppling av nationalism och sionism skriver Valentin att den sistnämnda inte har något gemensamt med en ”aggressiv, imperialistisk eller chauvinistisk *nationalism*”. Valentin skiljde mellan å ena sidan en förkastlig nationalism och å den andra ett sunt nationalmedvetande och nationalideal, en eftersträvansvärd patriotism. Flakerski drar dock slutsatsen att Valentins uppfattning måste betecknas som nationalistisk.¹¹

Intresset för ”den judiska frågan”, nationalism och sionism fanns även utanför strikt svenskjudiska sammanhang. Att uppfattningen om judarna som en nation kunde väcka irritation både bland assimileringsbenägna svenska judar och antisemiter visar receptionen av Fredrik Bööks (1883–1961) bok *Resa till Jerusalem* från 1925. Bööks biograf, Svante Nordin, menar att Böök i sin reseskildring ställt sig positiv till tanken på ett judiskt nationalhem i Palestina. Böök uppfattade delvis judarna som ett destruktivt element i Europa, något han enligt egen utsago hade gemensamt med sionisten Chaim Weizmann (1874–1952). För Böök var lösningen på ”den judiska frågan” att judarna erbjöds ett eget hem där deras närvaro, i motsats till situationen i Europa, kunde verka uppbyggande.¹² Bööks inställning till sionismen delades inte av en annan inflytelserik skribent vid tiden, Torsten Fogelqvist. Fogelqvists lösning på den ”judiska frågan”, formulerad med både förståelse för judarnas utsatta situation och med antisemitiska stereotyper och rasuppfattningar som retorisk grund, var fullständig assimilering.¹³ *Svenska Dagbladet* kom att refusera en av Bööks Palestinaartiklar, enligt honom själv på grund av interna stridigheter på redaktionen. Rolf Arvidsson har påpekat att artiklarna rönt opposition både från en grupp konservativa antisemiter inom den så kallade Brunkebergsklubben, där bland andra Pergaments vän Otto Järte (1881–1961) ingick, och från assimilerade svenska judar.¹⁴ I brev

10. Grzegorz Flakerski, ”Rötter. Den judiska frågan i brevväxlingen mellan Hugo Valentin och Eli Heckscher”, *Historisk tidskrift* 1982:2, s. 199–201. Se även Hansson i Broberg et al. (red.), särskilt s. 316–326.

11. Flakerski 1982:2, s. 193f. Citat s. 193.

12. Svante Nordin, *Fredrik Böök. En levnadsteckning*, Stockholm 1994, s. 248.

13. Lundkvist 2005, s. 236–239.

14. Arvidsson i Böök 1977, s. 248–252. Otto Järte hade för övrigt som få riksdagsmän i samband med debatten om 1927 års utlänningslag särskilt argumenterat utifrån en uppfattning där invandringen uppfattades hota den enhetliga ”rasen” i Sverige. Se Tomas Hammar, *Sverige åt svenskarna. Invandringspolitik, utlänningskontroll och asylbrätt 1900–1932*, Stockholm 1964, s. 369. Som Anders Jarlert påpekar delade dock Järte den kritik som kontraktsprosten Albert Lysander framförde mot de tyska raslagarnas följder i Sverige. Anders Jarlert, *Judisk ”ras” som äktenskapshinder i Sverige. Effekten av Nürnberglagarna i Svenska kyrkans statliga funktion som lysningsförrättare 1935–1945*, Malmö 2006, s. 11 & 15.

adresserade till Böök ventilerades antisemitiskt missnöje med hans artiklar, bland annat från den danske författaren Harald Nielsen (1879–1957). I en anmälan av *Resa till Jerusalem i Israeliten* av etnologen och museimannen Ernst Klein (1887–1937) kritiserades Bööks uppskattning av sionismen och uppfattningen att judarna skulle utgöra en egen nation. Till försvar för Bööks sionistiska appell skred överrabbinen i Stockholm, Marcus Ehrenpreis, som också varit med på Bööks Palestinaresa.¹⁵

Debatten om sionismen och ”den judiska frågan” belyser en del av den nationalistiska diskurs inom vilken allosemitism varvas med antisemitism. Tematiken i Pergaments manus var inte en isolerad inomjudisk fråga utan ett spörsmål med tung intellektuell och politisk dignitet vilket dryftades både av judiska och icke-judiska intellektuella, med eller utan animositet.

”Min stora judefilm/Ahasverus” 1920

Frågor kring det ”nationella” kom tidigt att få stort utrymme i Pergaments karriär, inte minst då han ville gestalta ”den judiska frågan”. Pergaments manussynopsis ”Min stora judefilm/Ahasverus” utgick från ämnen som var centrala i Pergaments bivalenta identifikation som jude och svensk. Denna tematik skulle följa honom i hans verksamhet som kulturskribent och tonsättare.

Pergament, Mauritz Stiller och den finsk-judiska situationen
Någon gång i början av 1920, innan Pergament reste till Paris, fick han i uppdrag av filmskaparen Mauritz Stiller (1883–1928) att författa ett filmmanus på temat ”den internationella judefrågan”. Stiller var, likt Pergament, född av judiska föräldrar och uppvuxen i en svenskspråkig miljö i Helsingfors. Efter att Stillers föräldrar dött 1887 hamnade han hos en vän till familjen, Peretz Katsman, i vars hem han fostrades i den judiska kulturen. Han lärde sig svenska, jiddisch och viss ryska men, i motsats till Pergament, aldrig finska. Eftersom Stiller var rysk medborgare (på grund av att hans föräldrar var födda i Vitryssland respektive i ryska Polen), enrullerades han i den ryska armén men flydde från ett sjukhus i Sankt Petersburg och tog sig vid årsskiftet 1904–1905 till Sverige,¹⁶ tio år innan Pergament anlände. Med undantag för samarbetet med Pergament inskränkte sig Stillers nyttjande av den judiska erfarenhet som inspirationskälla i filmskapandet sannolikt till den för några år sedan upptäckta filmen *Hämmnaren* från 1915.¹⁷ För Pergament var däremot den judiska identifikationen en återkommande konstnärlig inspirationskälla.

15. Nordin 1994, s. 251.

16. Werner 1991, s. 18 och 20f.

17. http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=7996&NYHETER=9077_9/5_2007.

Redan vid sin offentliga debut 1914 i Helsingfors med pianotrion *Eine Lebensbeichte*, uttryckte Pergament en judisk identifikation då hans explicita intention var att via stycket förmedla en judisk individs uppväxt där kontakten med den judiska traditionen och konfrontation med antisemitismen var de bärande delarna. I sista satsen skulle verket uttrycka den judiska individens kamp för hans hemlösa folks upprättelse. Förutom det judiskt-nationella temat rymmer verket även ett erkännande av varje "människas och nations existens", skrev Pergament i en kommentar i *Hufvudstadsbladet*.¹⁸

Belysande för antisemitismens och allosemitismens inflytande i den finska kontexten är Jean Sibelius dagbokskommentarer den 19 november 1914 i vilken han kommenterar tidningsnotisen om Pergaments stundande konsert: "Åter en ny komponist, därtill jude, Moses Pergament. Hufvudstadsbladet – judebladet par preference – puffar."¹⁹ Sibelius ser underförstått förklaringen till det positiva omdömet i att även tidningens huvudredaktör, Arthur Frenckell (1861–1933) tillhörde en judisk familj; judarna hjälper varandra och estetiken får därmed stryka på foten.²⁰ I sin dagbok återkommer Sibelius några dagar senare till Pergament och Frenckell. Han skriver då: "Vår svenska press hurrar för Moses Pergament. Frenckel [sic!] dirigerar och protegerar sina stamförvanter; i själva verket de mäktigaste på jorden. Den finska pressen vågar säga sanningen, men får nog äta upp det."²¹ I Sibelius anteckningar märks den komplexa finska situationen beträffande synen på judar i relation till "finskheten" och "svenskheten", vilket även Pergaments broder Simon upplevde. För den svensktalande Pergament var, precis som

18. Moses Pergament, "Moses Pergaments kompositionskonsert", *Hufvudstadsbladet* 1/12 1914. I signaturen K.F.W.'s sammanfattning i *Tidning för musik* relateras inte till antisemitismens återverkningar på den judiska individens liv som en del av klaverstyckets programmatiska innehåll. Däremot sägs finalens tematik vara individens insikt om att hans uppgift nu är att "höja sitt folk av Judastam till sin forna glans". K.F.W. (Warenius), *Tidning för musik*, 1914, s. 175. *Eine Lebensbeichte*, kom att framföras i Stockholm 1929, då under titeln *Pianotrio*. I Sverige hade verket tidigare framförts i "Mazerska sällskapet". I signaturen "Eko.: s" kommentar nämns inget om det judiskt programmatiska temat, Eko., "En radiopremiär", *SvD* 15/2 1929. Parantetiskt kan nämnas att violinstämman vid det svenska framförandet spelades av Tobias Wilhelmi. Som jag visar i kapitel nio kom Wilhelmi att symbolisera en typ av nationalchauvinism som Pergament ställde sig avvisande mot. I den brevväxling mellan Atterberg och Pergament som jag refererar till senare i detta kapitel gjordes han av den förstnämnde å andra sidan till ett ideal för en "icke-svensk" musiker då han ansågs lyfta fram svensk musik.

19. Den refererade tidningsartikeln är "En ung komponist" i *Hufvudstadsbladet* 19/11 1914 och hänvisar till Pergaments kommande konsert den 1/12 1914. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, Fabian Dahlström (utg.), Stockholm 2005, s. 204 och 431.

20. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, 2005, s. 432.

21. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, 2005, s. 206.

hos brodern, hans ”svenskhet” ett problem i relation till finnar och hans ”judiskhet” i relation till både svenskar och finnar. Återigen är det i citatet den påstådda kopplingen mellan Frenckells och Pergaments judiskhet som enligt Sibelius är grunden till att *Hufvudstadsbladet* ger Pergament ett gott omdöme. Den finskspråkiga pressen är i Sibelius ögon objektiv, eftersom den inte har kopplingar till ”judarna”, ”de mäktigaste på jorden”. Det är istället ”den svenska pressen” som görs till språkrör för en förment judisk dominans inom den finska pressen, ett utslag av myten om den judiska världskonspirationen. Sibelius uppfattning skall inte ses som unik, utan snarare som uttryck för en finsk, vardagsantisemitisk diskurs.²²

Sibelius skulle få anledning att återkomma till Pergament sommaren 1915. Den 23 juli skrev Sibelius: ”Juden Moses Pergament komponerar musik till Kerttu Paloheimos piece. Han har imponerat på dem alla med sin säkerhet. Eller fräckhet. (Moses lär vara en angenäm och begåfvad person.)”²³ Den 1 augusti står följande: ”(Moses Pergament hedrade sig med sin musik.)”²⁴ Sibelius avvaktande inställning till Pergaments musik såsom den uttrycktes i de första dagbokskommentarerna har nu förbytts till beröm. Detta gäller även Pergaments person. Att referera till Pergament som ”juden”, har enbart funktionen att framhäva hans ”judiskhet” och annorlundahet. Referensen har inte de negativa undertoner som de tidigare kommentarerna och kan därmed ses som ett utslag av allosemitism. Judar kunde inte bli finska medborgare före 1918, varför Pergament ur statsrättslig synpunkt inte kunde betraktas som finsk. Den närmaste tillskrivna identitet som gavs individer med judiska föräldrar var sannolikt just ”jude”, oavsett hur de själva identifierade sig.

Exemplet Sibelius ger en inblick i den finsk-judiska situationen. Den judefientliga stämningen i Finland hade säkerligen även erfarits av Stiller. Hans filmidé rörde dock den internationella judenhetens situation, en idé han skall ha burit på länge, enligt filmvetaren Gösta Werner.²⁵ Vad som fick honom att kontakta just Pergament som manuskribent är ovisst. Pergament hade mest ägnat sig åt att komponera under de första åren av sin yrkesverksamma tid och det var först i samband med sin debut som musikkraftställare i *Svenska Dagbladet* 1923 som han för en bredare publik gjorde sig bemärkt som stilistisk begåvning.

Efter att Stiller givit Pergament uppdraget att utveckla en synopsis dröjde

22. Forsgård 2002, passim.

23. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, 2005, s. 234. Gertrud Helena (Kerttu) Paloheimo, född Hernberg, var familjen Sibelius granne i Tusby och dottern Eva Sibelius svärmor.

24. *Ibid.*

25. Werner 1991, s. 145f.

det, enligt Pergaments anteckningar, endast två veckor innan ett manusförslag förelåg.²⁶ Han kontaktades senare av Arthur Nordén (1891–1965), litterär medarbetare vid Svensk Filmindustri 1920–21. Nordén hade sedan 1918 arbetat som redaktionssekreterare på *Norrköpings Tidningar* och i sin journalistiska gärning främst ägnat sig åt film och teater. Sommaren 1919 kom han i kontakt med Stiller som anställde honom som manusförfattare. Samarbetet Stiller – Nordén avslutades dock efter deras första och enda filmprojekt tillsammans, den internationella succén *Erotikon*.²⁷

Nordén skrev senare i *Norrköpings Tidningar* om sitt samarbete med Stiller och Pergament. I 1938 års julläsning kunde man under rubriken ”Hur Greta Garbo fick sitt namn” läsa om hur Nordén och Pergament på Stillers inrådan arbetat vidare på manuset utifrån ”det vanskliga och ömtåliga ämnet” som den internationella judenheten utgjorde. Enligt Nordén lades projektet på is sedan han samrått med Stiller. Istället fick Nordén den finlandssvenske författaren Runar Schildts (1888–1925) novell *Zoja* att utgå ifrån för att arbeta med en filmidé kring den ryska landsflyktiga intelligention, tidens hemlösa kulturmänniskor. Resultatet blev *De landsflyktiga* från 1921 med Jenny Hasselquist (1894–1978) och Ivan Hedqvist (1880–1935) i huvudrollerna.²⁸ Den ursprungliga idén kopplad till den judiska hemlösheten kom alltså, mot bakgrund av den ryska revolutionen och inbördeskriget i Finland och första världskriget att ersättas av ett tema kring de samtida flyktingströmmarna från öst.²⁹

I Pergaments efterlämnade papper finns ett särtryck med Nordéns text, dock med en annorlunda rubrik, ”Kring Stiller, Erotikon och Greta Garbo”. I textens marginal har Pergament kommenterat händelseförloppet. Apropå Nordéns version av hur denne sökt upp Pergament och tillsammans

26. Handskrivna marginalanteckningar av Pergament i särtryck ur ”Kring Stiller, Erotikon och Greta Garbo. Minnesanteckningar av Arthur Nordén”, i *Norrköpings Tidningars Julläsning 1938*, MP-arkiv, vol 5, MM.

27. Björn Helmfriid, ”Nordén, Arthur”, *Svenskt biografiskt lexikon*, band 27, Stockholm 1990–91, s. 172–174. Till avtrycken av Nordéns verksamhet kan bland annat räknas namnförslaget ”Garbo” till den vid tiden ännu okända skådespelerskan Greta Gustafsson.

28. Arthur Nordén, ”Hur Greta Garbo fick sitt namn”, i *Norrköpings Tidningars julläsning 1938*, s. 9 & 12. Pergament och Hasselqvist möttes i Paris 1921. Brev Jenny Hasselqvist till MP 17/4 1921, 25/4 1921, 24/5 1921, 18/6 1921, 1/8 1921; Brev MP till Jenny Hasselqvist april 1921 (okänt datum), MP-arkiv, vol. 22, MM.

29. Werner 1991, s. 145f. Ragnar Josephsons film *Farliga vägar* från 1942 är ett relevant jämförelseobjekt. Temat är flyktingar, och sannolikt judiska flyktingar under naziregimen, även om detta inte framgår explicit i filmen. Men både samtida kritiker och nutida forskare har uppfattat det som sannolikt att nazisternas fördrivning av judarna var Josephsons utgångspunkt. Rochelle Wright, *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish film*, Uppsala 1998, s. 70–72.

med honom arbetat vidare på Stillers idé, kommenterade Pergament enligt följande:

Stämmer inte helt. Nordén traskade 7 månader runt hjärnan på mig – iförd fantasilöshetens järnskodda akademiska stövlar! Mitt manuskript 'interfolierade' med NF-aspekter och blev snart på grund därav både filmiskt dåligt och politiskt (när det väl var färdigt) 'inaktuellt' (enl. Stiller).³⁰

Pergament ville alltså tona ned Nordéns roll i sammanhanget och även ge den en negativ innebörd. Han tycks mena att en snabbare behandling hade minskat risken att filmen skulle bli, som Stiller förefaller ha sagt, politiskt inaktuell. Den internationella politiska kontext som refereras här gäller sannolikt Nationernas Förbunds överlämnande av Palestina till britterna 1920. Relevant är också Versaillesfördraget 1919 som erkände judarna som minoritet och gav de östeuropeiska judarna löfte om fulla medborgerliga rättigheter.³¹ Den "judiska frågan" uppfattades nu vara löst då judarna dels skulle erbjudas emancipation även i öst, dels hade möjligheten att utvandra till ett judiskt nationalhem i Palestina. Därigenom verkar Stiller ha uppfattat en risk i att filmens andemening och situationsbeskrivning kunde te sig överspelad.

Nationalism eller kosmopolitism?

Inför författandet av manuset samlade Pergament en mängd citat som berörde den planerade filmens andemening. Citaten utgörs av handskrivna avskrifter och är således sekundärkällor. Det är dock av mindre intresse huruvida Pergament skrivit av citaten korrekt eller ej. Istället är de av värde då ger de en bild av hur Pergament reflekterade över samtiden. En analys av vilka åsikter Pergament fokuserade på, kan också ge en skymt av hans uppfattning om nationalism, sionism och kulturell identifikation. Av citaten att döma är det främst nationalismen Pergament vill ifrågasätta. I dessa belyses nationalismen utifrån första världskrigets nationella krigshets och sionismen. Pergament söker istället efter en allmänmänsklighet som är gränslöst tolerant. Inspirationen finner han i den judiska kosmopolitiska kulturen. Pergaments manusidéer är en pendang, både till de judiska identifikationsstrategier som emancipationen och den sekulariserande 1800-talsnationalismen frambringade, och till en samtida debatt där militarism, kosmopolitism och ställningstagandet för eller emot det preussiska Tyskland var centrala ämnen.³² Stor betydelse för den senare debatten fick socialdemokraten

30. (Pergaments understrykning) Handskrivna marginalanteckningar, MP-arkiv, vol 5, MM.

31. Johnson 1988, s. 447 och Småberg 2005, s. 11.

32. Debatten kring "1914-års idéer" och aktivismen för Tyskland har analyserats av Tyrgils Saxlund, *1914 års idéer. En studie i svensk litteratur*, Stockholm 1975.

Erik Hedéns (1875–1925) antikrigsartikel i *Stormklockan* i februari 1916 och den rättsprocess som följde, där Hedén och ett antal andra vänstermän dömdes för landsförräderi.³³ Tongivande på den sida som tog ställning mot kriget och det svenska stödet för det preussiska Tyskland var också Ellen Key (1849–1926) som i artikelsamlingen *En djupare syn på kriget* vände sig mot dem som föraktfullt hånade ”modeidealet kosmopolitismen”.³⁴ Key var som bekant en av det svenska 1900-talets mest inflytelserika, men också kontroversiella kulturdebattörer. Inte bara hennes uppfattningar i kvinnofrågor, utan även hennes kritik av nationalism, upprustning och det faktum att hon hade tagit ställning för Norge i samband med unionsdebatten 1905 väckte debatt och kritik.³⁵

Utän att aktivt delta var Pergament inläst på debatten om nationalism kontra kosmopolitism utifrån erfarenheterna från första världskriget. Inför sitt filmmanus lyfte han fram ett citat ur *En djupare syn på kriget*, där tron på internationalismen betonas som den världspolitiska möjlighetens väg.³⁶ Mot bakgrund av reaktionerna mot Keys engagemang torde Pergament också ha varit varse att ett ifrågasättande av nationalismens värde fungerade som en provokation mot den förhärskande nationella diskursen.

För Pergament tillhörde Key gruppen av ”utpräglade förnuftsmäniskor” och hon kan därför sägas ha fungerat som en sorts rationell och pragmatisk motpol till det romantiska arv som Pergaments estetik och samhällsuppfattning också vilade på.³⁷ Att Pergament attraherades av Keys kulturradikala texter och internationella politiska engagemang syns även i ett brev i diktform som han skrev till Key 1918 mot bakgrund av Finlands första stapplande steg som självständig nation efter ryska revolutionen. Det

33. Nils Runeby, ”Excelsior. Kulturradikaler och kulturidealister under det tidiga 1900-talet i Sverige. Ett perspektiv”, i Nils Runeby, *Dygd och vetande. Ur de bildades historia*, Stockholm 1995, s. 167.

34. I denna debatt förde Ellen Key en intensiv kamp mot skriftställare och debattörer som Fredrik Böök, Vitalis Norström, Rudolf Kjellén och Per Hallström för deras engagemang för Tyskland. Ellen Key, *En djupare syn på kriget*, Stockholm 1916, citat s. 8. Se även Mats Kihlberg & Donald Söderlind, *Two studier i svensk konservatism 1916–1922*, Stockholm 1961 samt Saxlund 1975.

35. Claudia Lindén, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Ste-hag 2002, s. 18.

36. ”Citat”, handskrivna lösblad ur MP-arkiv, vol. 5, MM. Citatet är hämtat från en artikel ursprungligen publicerad i *Forum 10/10 1915*, i vilken Key kritiserar det preussiska Tyskland för dess militarism utifrån med hänvisningar till en intern tysk debatt. Key värjer sig från den kritik som riktats mot henne där hon betraktats som ”tyskhatare” och menar att hennes motstånd gäller det ”det preussiskt präglade Tyskland” inte det ”frihetskära”, med vilket hon avser de pacifistiska tyska röster som vänder sig mot kriget; Ellen Key, ”Sveriges största fara”, i Key 1916, s. 151–172.

37. Moses Pergament, ”Operamässigt förnuft eller Förnuftmässigt opera?”, *AT* 14/3 1946.

finska inbördeskriget hade lockat fram de för Pergament så förhatliga nationalchauvinistiska idiomerna och han skriver i brevet att ”självständighetens berusning har medfört förslappning av hänsynsmedvetandet”. Stundtals får man intrycket att Pergament såg det tsarryska styret som mer föredömligt än den ordning som följt efter revolutionen och de svikna idealerna: ”[D]en himlastormande parollen: broderlig jämnhöjdhet [sic!] och mänsklighetens framåtskridande har kastats över bord, handen som greppfast knutit tyglarna har slappnat – och ekot av den nya statens första brott gjuter gift i mina öron, mina tankar och hela mitt väsen.” Pergament visar sympati med krigsoffren och skriver att ”[d]et är blodfrändskap med offren som klagat högt inom mig.” Längre fram i texten blir identifikation än tydligare. ”Med blödande hjärta ber jag för mitt arma folk.” Om Pergament här identifierar sig med det ”finska folket” eller judarna är ovisst. Blodsmetaforen användes främst av Pergament då han relaterade sin samhörighet med det judiska kollektivet, vilket talar för att det även här är hans judiska identifikation som manifesteras.³⁸ Hans polyvalenta identifikation uttrycks då han avslutar det på svenska formulerade brevet med att kalla sig själv ”finsk jude”.³⁹ Inslagen av explicit finsk tillhörighet som Pergament uttryckte i brevet till Key återfinns inte i det undersökta materialet efter det att Pergament erhöll svenskt medborgarskap 1919. En pacifistisk och krigskritisk linje, där sympatierna med offren och de civila är ett återkommande tema, bildar däremot en central linje i en stor del av Pergaments mestadels opublicerade lyrik.⁴⁰ Den kritik Pergament vädrade mot nationalistisk propaganda med militära oertoner kan därför också förstås i relation till hans pacifistiska övertygelse.

Under andra världskriget klappade dock Pergaments hjärta extra för Finland, det finska folkets fosterlandskärlek och dess kamp mot den sovjetiska ockupationsmakten. Här ingick Pergaments engagemang i en större svensk profinska diskurs där Finland, efter Sovjetunionens angrepp november 1939,

38. Angående blodsmetaforen hänvisas till delkapitlet ”Rasuppfattning”.

39. MP till Ellen Key (kopia), okänt datum 1918, MP-arkiv, vol. 6, MM. Den lyriska anda brevet är författat i tilltalade inte Pergament vid senare genomläsning. På baksidan av brevet har han skrivit ”Fy fan, vilket patos” och ovanför texten ”Förfärligt Patos”. När dessa kommentarer infogades är okänt även om Pergament fortfarande kanske kunde identifiera sig med den allmänpolitiska hållningen i brevet föreföll han repelleras inför sin egen ungdomligt teatrala stil.

40. Se exempelvis ”Världskriget” (1915), ”Väldets rätt” (1919), ”Hör du ej ropet” (författad någon gång under andra världskriget) samtliga i MP-arkiv, vol. 6, MM. Med undantag av några dikter vilka publicerades i dagspress och i tidskrifter som *JK*, är lejonparten av Pergaments lyriska produktion outgiven. Dikterna i *JK* hade i regel en judisk tematik, se exempelvis Pergament, ”Simson und Salomo” *JK* 1932:6, s. 106; ”Kung Saul”, *JK* 1932:3, s. 50 (vers 2 även i *Judisk tidskrift* april/maj 1928, s. 109.) och ”Israels klagan”, *JK* 1940:11, s. 136.

gavs svenskt stöd både retoriskt i form av parollen ”Finlands sak är vår” och i praktiken via militära materialsändningar och mottagandet av finska barn och krigsinvalider.⁴¹ Den 22 januari 1940 organiserade Pergament en ”Lyrisk-musikalisk afton för Finland” i Konserthuset i Stockholm till förmån för Finlandshjälpen. Nationellt präglad musik av bland andra Ture Rangström (1884–1947) och dansken Emil Reesen (1887–1964) framfördes och texter med anspelningar på Johan Ludvig Runeberg (1804–1877) och Sibelius *Finlandia* stod att läsa i programbladet, författat av Pergament. Pergament skriver: ”Finlands kamp har blivit en ny symbol för modet och tapperheten, för fosterlandskärleken och offerviljan. Det är heliga ting som värnas här med vapen i hand: den egna härden, fädernejorden och tankens frihet.” Det som förenar ”våra skalder” var med Pergaments avslutande ord: ”Medkänslan för ett broderfolk i nöd.”⁴² Programbladet genomsyras av nationalistiska fraser och ord som ”fosterland”, ”folk” och ”frihet”. Pergament använde dem i en positiv och idealiserad form, vilket antyder en diametralt annorlunda inställning till nationalism som fenomen än den han gav uttryck för 1920, i samband med förarbetet till filmmanuset. Samtidigt var det dock inte bara Sverige eller Finland, utan samtliga nordiska länder som stod i fokus. I en anteckning på programbladets baksida har Pergament skrivit: ”Den interskandinavkonserter som jag arrangerade till förmån för Finlandshjälpen och som inbragte 7000 kr.”⁴³ Halva beloppet tillföll Finlands musikerförbund för hjälp till drabbade musikerfamiljer i Finland.⁴⁴ Eftersom större delen av Pergaments familj bodde kvar i Finland hade han även av det skälet anledning att engagera sig vid kriser som första och andra världskriget. Detta engagemang utvecklades också till propåer om att flytta finska judar till Sverige, propåer som Pergament 1944 skall ha riktat till de kontakter han hade i Finland.⁴⁵

Pergaments deltagande i Finlandshjälpen utgick från identifikationen som ”skandinav” och tillhörande ”ett broderfolk”. Han skrev därmed in sig

41. Som Alf W Johansson framhållit hade Finlandsfrågan en särskild inrikespolitisk sprängkraft, Alf W Johansson, *Per Albin och kriget*, Stockholm 1995 (1984), s. 215.

42. Ur programbladet för ”Lyrisk-musikalisk afton för Finland”, Konserthuset (Stockholm) 22/1 1940, MP-arkiv, vol. 8., MM. Pergaments förankring i Finland och hans finska språkkunskaper gjorde honom, i relation till de rikssvenska läsarna, till en introduktör av inte bara finsk kulturliv utan även av finsk politik. Se exempelvis Pergament, ”Yrjö Kilpinen. Finlands Hugo Wolf”, *SvD* 26/9 1926; ”Rapsodia Finlandica”, *NDA* 13/1 1938; ”Finska intermezzon”, *NDA* 17/1 1938; ”Finsk Final: Musikpedagogik och jämlikhetskrav”, *NDA* 20/1 1938; ”Mörkläggnings och ljusglimtar”, *AT* 31/10 1943; ”Tre finska melodier. Yrjö Hirn, Sibelius, Eino Kalima”, *AT* 19/11 1942.

43. Programblad, ”Lyrisk-musikalisk afton...”, 22/1 1940.

44. Klas Gyllström (?) till MP, 27/2 1940, MP-arkiv, vol. 8, MM.

45. MP till Arne Lindenbaum, 7/8 1944, Till Arne Lindenbaum, Ep.L.28, KB.

i en övernationell gemenskap som kretsade kring det ”nordiska”, en gemenskap som historikern Mikael Byström har visat var särskilt framträdande i relation till Sveriges flyktingpolitik under perioden 1942–1947 då nordiska flyktingar i större utsträckning än utomnordiska erbjöds skydd i Sverige. Byström betonar även att judiska nordbor inte med självklarhet omfattades av denna välvillighet.⁴⁶ Det källmaterial jag studerat säger dock inget om huruvida Pergaments judiska identifikation gjorde att hans nordiska engagemang ifrågasattes.

Förutom Ellen Key, som verkade som intellektuell inspirationskälla med avseende på nationalismen och bollplank i frågor om Finlands öden, visar Pergaments anteckningar inför filmmanusarbetet att Pergament också tog intryck av en annan viktig opinionsbildare under mellankrigstiden, *Dagens Nyheter*s Torsten Fogelqvist. Fogelqvist var publicist, debattör, folkbildare och föredragshållare. Han skrev litteraturanmälningar och ivrade för kulturspridning och folkuppfostran. På 1930-talet skrev han uppmärksammade reseskildringar, bland annat från Tyskland och den framväxande national-socialistiska miljön.⁴⁷ I den offentliga debatten höll Fogelqvist den liberala fanan högt och en av hans tydligaste politiska och litterära motståndare var Pergaments kollega på *Svenska Dagbladet*, den konservativa, tysk- och på flera plan nazistvänliga litteraturvetaren Fredrik Böök.⁴⁸ Ur *Dagens Nyheter* den 31 mars 1920 lyfte Pergament fram följande citat av Fogelqvist:

Där nationalism finns, finns ingen konsekvens, ingen rätt, ingen gällande erfarenhet, ingen gräns för begärelsen. Nationalismen måste utrotas ur skolorna, utvisslas på torgen, berövas sina fanor, trummor, epåletter och sabelbaljor, få sina skyddande förklädnader sönderslitna – ’patriotisk pliktuppfyllelse’, ’fosterländsk gärning’ och allt vad de nu heta! [--] Europas folk måste bli kosmopoliter!⁴⁹

Fogelqvists artikel är skriven med första världskriget i färskt minne och är i likhet med Keys ett tydligt exempel på åsikterna inom den grupp av kultur- och samhällsdebattörer som såg nationalismen som en förstörande kraft.⁵⁰ Fogelqvist menade att det om något var vad första världskriget borde lära mänskligheten. Han uppmanade till kamp mot nationalismen i alla dess former. Gränserna borde suddas ut och kosmopolitismen lyftas

46. Mikael Byström, *En broder, gäst och parasit. Uppfattningar och föreställningar om utlänningar, flyktingar och flyktingpolitik i svensk offentlig debatt 1942–1947*, Stockholm 2006, s. 24–25.

47. Lundkvist 2005, s. 228–236.

48. Nordin 1994, s. 220, 223, 236 och 432.

49. (Pergaments understrykning), ”Citat”, handskrivna lösblad, MP-arkiv, vol. 5, MM.

50. Jämför Ture Nerman, *Folkhatet. En världskrigsstudie*[sic!], Stockholm 1918, särskilt s. 14–27.

fram.⁵¹ Inom den antisemitiska traditionen har ordet ”kosmopolitism” alltid använts som invektiv. Den ”kosmopolitiska juden” har uppfattas som den evigt rotlöse i total avsaknad av tradition och kulturell stringens. I förlängningen är kosmopoliten ett ständigt hot mot de bestående värdena i nationen. I Fogelqvist uppfattning, sådan den uttrycks i ovanstående citat (utan koppling till den ”judiska” kosmopolitismen), är förhållandet det omvända; det gränslösa, kosmopolitiska blir istället en vision om förbrödning och tolerans, en utopisk polyvalens som i sin förlängning kan utvecklas till nonvalens där nationalism och etnicitet är irrelevanta förhållningssätt. För Pergament fungerade begreppet med all sannolikhet på samma sätt. En etablering av en allmänt kosmopolitisk ideologi skulle innebära lösningen på inte bara judarnas utan på hela mänsklighetens problem. Det gränslösa inom den judiska kulturen lyftes implicit fram av Pergament som ett universellt eftersträvansvärt idiom.

Som kontextuell spegling bör det påpekas att Torsten Fogelqvists inställning till judarna var ambivalent och tämligen typisk för många av de intellektuella så kallade bildningsaristokraterna, det vill säga mellankrigstidens tongivande nyhumanistiska skribenter och folkbildare, och därmed för den debattmiljö Pergament rörde sig i.⁵²

Fogelqvist förespråkade religionsfrihet och respekt, samtidigt som han menade att assimilation på bekostnad av den kulturella särarten var det mest eftersträvansvärda. För honom var nationalismen ett övergripande problem och dess farligaste variant fann han inom den ortodoxa judendomen. I Fogelqvists resonemang vävdes moderna tankar om assimilering, religionsfrihet och integration, kosmopolitism och liberal antinationalism samman med pseudovetenskapliga rasföreställningar och darwinistiska uppfattningar om ”rasmotsättningar”. Gränsen mellan vad som betraktades som ett ”rasdrag” och kulturellt drag var i Fogelqvist texter högst flytande. Påståenden rörande specifika judiska karaktäristika och omöjligheten i att lösa ”judeproblemet”

51. Ibid.

52. Bland bildningsaristokraterna fanns såväl konservativa som liberala och socialistiska anhängare. Vad som förenade dem oavsett politisk ideologi var att de inte ville ha ett brott med samhället utan utveckla det med ”traditionella” värden som grund. Bildningsaristokraterna tillhörde två generationer, dels de som var födda under 1880-talet som Fredrik Böök, Erik Hedén, Arthur Engberg, Torgny Segerstedt, Torsten Fogelqvist med fler, dels den generation som var född kring 1900, exempelvis Alf Ahlberg, Sten Selander och Ivar Harrie; Jonas Hansson, *Humanismens kris. Bildningsideal och kulturkritik i Sverige 1848–1933*, Stockholm/Stehag 1999, s. 159–162 & 180f. Jämför Lundkvist 2005, s. 236–241. Bo Lindberg skriver om Erik Hedéns antisemitism i ”Socialism och klassicism”, i Staffan Källström & Erland Sellberg (red.), *Motströms. Kritiken mot det moderna*, Stockholm 1991, s. 49; Nordin om Bööks i Nordin 1994 samt Håkan Blomqvist om Engbergs i Blomqvist 2001.

hämtades från rastänkandets tradition och uppfattningen om ”rasernas” oföränderliga egenskaper. Samtidigt är uppfattningen präglad av ett hierarkiskt tänkande där problemet definieras utifrån de förmenta judiska egenskaperna, som per definition ses som sämre eller mer problematiska.⁵³

Samtidigt som Fogelqvist rörde sig i rastänkandets moras fanns under 1930-talet även bilden av Fogelqvist som en företrädare för judarnas sak. I en animerad brevväxling mellan Fredrik Böök och litteraturvetaren Martin Lamm (1880–1950) angående Fogelqvists inval i Svenska Akademien 1931 som ersättare för den nyligen avlidne Erik Axel Karlfeldt (1864–1931), anklagade Böök litteraturvetarna Henrik Schück (1855–1947) och Lamm för att de utifrån en medveten ”judisk strategi” röstat på Fogelqvist i syfte att stärka det judiska inflytande i den liberala pressen.⁵⁴ Vad som ytterligare komplicerar bilden av Fogelqvist är att han i samband med Rasbiologiska institutets verksamhet under Stockholmsutställningen 1930 riktade skarp kritik mot rasbiologins ”vetenskaplighet”.⁵⁵ Fogelqvists åsikter är intressanta inte bara för att de saluförs av en central opinionsbildare under 1920-talet utan även för att de är representativa för det idéklimat Pergament verkade i. De raspräglade uppfattningarna påverkade Pergaments identifikationer. För att integreras och accepteras av majoritetssamhället, där dessa uppfattningar hävdades, var han nödgad att förhålla sig till dem i sin identifikation.

Vad som dessutom är anmärkningsvärt är att Pergament inspirerades av en författare som visserligen uttrycker antinationalistiska tankar, men som i andra sammanhang beskrev judarna som ett störande och främmande element. Att Pergament inte var medveten om Fogelqvists utfall mot judarna är ju en möjlig förklaring, men mer adekvat i detta sammanhang tror jag teorin om kognitiv dissonans är. Pergament kunde undvika att identifiera sig med de, företrädesvis östeuropeiska, judar som var måltavlan i Fogelqvist retorik. Detta var en generell identifikationsstrategi bland många svenska judar, vilket är märkbart i Mosaiska församlingens i Stockholm agerande, där en alltför stor östjudisk invandring uppfattades som ett hot mot emancipationens landvinningar.⁵⁶

53. För Fogelqvists yttrande om judar och det ”judiska”, se Torsten Fogelqvist, ”Juda städer”, i Torsten Fogelqvist, *Allvarsmän och narrar. Klipp ur lägget*, Stockholm 1921, s. 157, 179, 172 samt samme, ”Judarna och vi andra”, i samme, *Typer och tankesätt. Litterära utkast*, Stockholm 1927, s. 192–197. Se även Lundkvist 2005, s. 236–241.

54. Nordin 1994, s. 220f.

55. Gunnar Broberg, *Statlig rasforskning. En historik över Rasbiologiska institutet*, Lund 1995, s. 49ff & 55ff.

56. Svante Hansson, *Flyket och överlevnad. Flyktiverksamhet i Mosaiska församlingen i Stockholm 1933–1950*, Stockholm 2004, s. 45–48. En liknande reaktion återfanns i de tyska judarnas syn på invandringen av östeuropeiska judar i samband med pogromerna under slutet av 1800-talet; Aschheim 1982, s. 32–57.

Pergament umgicks i sionistiska kretsar och var väl insatt och engagerad i den judiska nationalismens problematik. Han var inbjuden till en hyllning av Balfourdeklarationen som hölls i Stockholm 1918 i samband med ettårsfirandet av deklarationens tillkännagivande.⁵⁷ Om han närvarade vid hyllningstillfället, eller i vilken mån han var engagerad framgår inte. Vid tiden för förarbetet inför filmmanuset föreföll Pergament hur som helst överlag instämma i Fogelqvists ifrågasättande av sionismen, dock utan att förknippa den med ”judiska rasdrag”. Detta är märkbart i filmmanuset och i de citat han skrev av. Ett av citaten är hämtat från ett tal som hölls i London 1918 av författaren Israel Zangwill (1864–1926).

Zangwill var son till en rysk immigrant och verksam som judisk ledare i Storbritannien. År 1889 publicerade han en essä i *Jewish Quarterly Review*, där han uttryckte sin tveksamhet inför judendomens plats i det moderna samhället. Han vurmade för den judiska traditionen och den typ av judisk samhörighet som vuxit fram i gettona, men såg samtidigt judendomen som anakronistisk. Zangwill träffade sionismens grundare Theodor Hertzl 1885 och kom till en början att stödja den sionistiska rörelsen. Efter ett tag såg han dock problem med att inrätta en judisk stat i Palestina och förordade istället att judiska bosättningar borde upprättas på andra platser utan specifikt religiösa kopplingar. Han grundade *The Jewish Territorialist Organisation* och sökte via denna organisation pragmatiska snarare än religiöst förknippade lösningar på judarnas situation. Han drev en tydlig pacifistisk linje och kom att förorda ett grundande av Nationernas Förbund.⁵⁸ Pergament använde Zangwills tal för att poängtera den cyniska aspekten av nationalism där ”andra” sågs som fiender. Utan att förneka enheten inom judenheten menade Zangwill att judarna borde ”proklamera mänsklighetens enhet”. Tanken om en universell mänsklighet var grunden för Pergaments förhållande till sionismen och nationalismen överlag. Universalismen, eller nonvalensen, är ett bärande tema i de valda citaten. I Zangwills sökande efter den judiska identiteten i de bibliska och historiska rötterna, men med en distansering till de konfessionella delarna, kunde Pergament utan motstånd också hämta näring till sin egen judiska identifikation.

Omkring 1920 hade alltså av allt att döma Pergament en negativ inställning till den judiska nationalismen sådan den kom till uttryck inom den sionistiska rörelsen. Pergament hade läst sionisten och sedermera Israels förste president Chaim Weizmanns (1874–1952) bok *Vad är Zionismen* och kommenterar ett citat ur boken som vänder sig mot assimileringen

57. Meny/inbjudningskort, 3/11 1918, MP-arkiv, vol. 5, MM.

58. <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid?26&letter=Z&search=zangwill> 9/5 2007; <http://www.jajz-ed.org.il/50/people/zangw.html>, 9/5 2007, sökord Zangwill.

mellan judar och ”värdnationen”, då detta leder till ett undertryckande av det judiska. Den naturliga progressionen blir, såsom Pergament citerar Weizmann, att juden uppslukas av omgivningen till förfång för sin egen kulturella identitet. Pergament kommenterar detta i marginalen: ”Denna senare omständighet är för dr Weizmann orsak nog för att ivra Zionismens mål.”⁵⁹ Pergament förefaller här inte se någon risk med assimileringen i förhållande till den judiska kulturen. Han förfäktade en uppfattning om möjligheten till en bivalent identifikation, det vill säga möjligheten att behålla sin judiska förankring samtidigt som ”värdlandets” kultur inkorporerades. Uppfattningen att den moderne judens ”naturliga” assimilering och det därav följande hotet mot den judiska kulturen, skulle vara ett tillräckligt skäl för att, likt Weizmann och sionisterna, ivra för en judisk nationalism förkastades av Pergament. Han såg vid denna tid den judiska nationalismen som lika skadlig som någon annan. Det är, som tidigare framhållits, lämpligare att tala om integration snarare än assimilering för att förstå Pergaments hantering av mötet mellan den judiska och den svenska nationella kulturen.

Två manusversioner – två förhållningssätt

Enligt Pergaments egna anteckningar skulle de nämnda citaten dels belysa problemkomplexet i filmen och dess aktualitet, dels bekräfta dramats sensmoral. Den enligt Pergament ”sunda tanken” skulle bäras fram av filmens huvudperson, journalisten David Richter.⁶⁰ Karaktären Richter är en modern och assimilerad jude, som till följd av sitt giftermål med en kristen kvinna mött starkt motstånd från sin ortodoxa familj. Det tyska *Richter*, domare, är sannolikt avsiktligt valt för att illustrera karaktärens funktion som skiljedomare mellan de olika judiska identifikationsstrategierna. Parallellerna till Pergaments eget liv är flera och Richter kan närmast ses som Pergaments alter ego. Pergament hade lämnat sin ortodoxa bakgrund och ville likt Richter anpassa sig till majoritetssamhället. Precis som Richter var han gift med en icke-judisk kvinna. Den tydligaste skillnaden är att Pergaments avsteg från den judiska ortodoxin, vad jag kunnat bedöma, inte möttes av samma motstånd från fadern och släkten samt att hans judiska identifikation hade ett betydligt starkare uttryck än karaktären Richters. Fadern i filmen, ”Gamle Richter”, är visserligen likt Pergaments far ortodox och bibeltrogen, men tror varken på assimilering eller på sionism utan väntar på en messiansk frälsning av judarna. Han väntar tålmodigt på Moschiachs (Messias) återvändo. Den tredje huvudpersonen, Israel Bukantz,

59. ”Citat”, handskrivna lösblad ur MP-arkiv, vol. 5, MM.

60. Ibid.

representerar den judiska nationalismen. Han är starkt uttalad motståndare till assimilation och trängtar med brinnande iver efter att upprätta Eretz Israel, det judiska folkets land, i Palestina.⁶¹

Richter är assimilerad men upplever antisemitismen på nära håll. Han misshandlas och skymfas av ett gäng antisemiter. Richter upplever en dubbel konflikt, dels mellan det religiösa avståndstagandet och familjens ortodoxi, dels mellan assimilering och antisemitism. Hans identitet är förankrad i det land han lever och i dess kultur, men antisemitismen och hans ortodoxa bakgrund, avkräver honom en judisk identifikation. Han förvägras likt Pergament att valfritt uttrycka sin identifikation. Påhoppet från antisemiterna och kraven från slakten och fadern resulterar i att han måste försvara den judiska identitet som han anser sig ha lämnat och han hamnar därigenom i den nationella identitetens ambivalens.

Manuset är bevarat i två handskrivna versioner på 21 respektive 41 sidor, samt ett tillägg på 3 sidor (appendix). De är båda odaterade men av tillhörande tidningsklipp och de tidigare redovisade citaten att döma är det förstnämnda skrivet runt 1939 och det sistnämnda omkring 1920. Tillägget är med all säkerhet skrivet runt 1939 då kopplingarna till den nazistiska politiken är tydliga. En starkt förkortad version lästes upp på Judiska Klubbens seniorgruppmöte i Stockholm den 13 januari 1941. Samma månad publicerades föreläsningsmanuskriptet även i *Judisk krönika*.⁶² Intrigen i de båda versionerna är densamma, med ett antal ytterligare scener i den längre texten. Den nyare versionen rubriceras som "Min stora judefilm" medan den ursprungliga har namnet "Ahasverus", och bär således samma namn som "Jerusalems skomakare", som enligt legenden av Jesus dömdes till evig vandring för att han förvägrat Jesus skydd och säkerhet under Golgatavandringen. Ahasverus, eller "Den vandrande juden", har genom historien representerat kosmopolitism, nationell konspiration och den evige främlingen. I modernitetens tidevarv blev symbolen liktydig med det "judiska" och den moderna erans rastlöshet, motsatsen till tradition och nationell förankring.⁶³

Ahasverus, eller "Vagabonden" som han också benämns, illustreras i filmmanuset som ett mystiskt väsen som uppenbarar sig då David grubblar över sin faders motstånd mot giftermålet med den kristna Thyra och då han hämtar sig från de psykiska och fysiska sviterna efter de antisemitiska påhoppet. Vagabondens gestalt visar sig då och manar David att "gå vidare, gå vidare". I en scen då David flytt en middagsbjudning efter att han blivit

61. Filmmanus till "Ahasverus", försättsblad ca. 1920, MP-arkiv, vol. 5, MM.

62. Moses Pergament, "Ur ett judiskt filmdrama", *JK* 1941:1, s. 8–10.

63. Mosse 1997, s. 114f.

vare några gästers diskussion kring det omöjliga i judarnas assimilering, hamnar han till slut på en parkbänk där han sjunker ned i ett tillstånd av kontemplation. Då dyker plötsligt Vagabonden upp, men David snäser åt honom att han skall försvinna. ”Låt mig vara, ni har ingenting med mig att skaffa”, säger David, varpå Vagabonden replikerar: ”Mig slipper du inte, vi hör ihop.”⁶⁴ Gestalten Vagabonden fungerar här symboliskt som den antisemitiska föreställningen enligt vilken juden aldrig accepteras som något annat än jude. Pergament själv erfor denna inställning i sina konfrontationer med bland andra Kurt Atterberg och Peterson-Berger. Samtidigt är Vagabonden en symbol för den ortodoxa judendomens krav på att bibehålla den judiska identifikationen. I båda fallen är Vagabonden ett hinder för Davids möjligheter att själv uttrycka en identifikation.

I filmmanusets slutscen gestaltar Ahasverus Moschiachs, Messias, och i en symbolisk scen av förbrödring möter han Jesus som uppmanar honom att samla Israel och visa vägen till Jerusalem. Ahasverus genmäler att detta är en omöjlighet – han är ju dömd att för evigt vandra. Men Jesus säger att målet är Ariel (Jerusalem), i Herrens land. ”Gå till Zion”, manar Jesus Ahasverus. Där skall hans vandring ända. Till folkets skanderande ”Till Zion, till Zion”, i filmens sista scen, vandrar sedan Ahasverus och Israels folk mot det förlovade landet.⁶⁵ Slutscenen kan tolkas som ett ivrande för sionismen, där upprättandet av en judisk stat innebär avlyftandet av det antisemitiska ok som Ahasverus representerar. Detta slut finns inte med i den äldre versionen och har säkerligen tillkommit mot bakgrund av 1930-talets förföljelser. I manuset skildras hur pogromerna är i full gång: ”Judarna antastas på gatorna, tvingas bära plakater med orden ’jag är en jude’ på bröstet, stoppas i kärror och körs omkring till allmän beskådning. Hemmen skövlas, butiker plundras och en och annan blir ihjälslagen. Synagogor [sic] brinner.” Längre fram beskrivs hur judar ”förs in i stora godsvagnar för att sändas över riksgränsen”.⁶⁶ Inga explicita referenser görs till koncentrationsläger, däremot är hänsyftningarna i övrigt till den nazistiska judepolitiken legio.

Manusets olika slut, det ena författat runt 1920, och det andra sannolikt i slutet av 1930-talet, tyder på att de antisemitiska ytterligheter som kännetecknade Nazityskland från 1933 ledde till att Pergament förändrade sin attityd gentemot sionismen – från 1920-talets nationella skepsis till 1930-talets mer positiva inställning. Uppfattningen om assimileringens möjligheter, ett uppnåeligt ideal för Pergament 1920, hade av 1930-talets judiska trauma

64. Synopsis till ”Ahasverus” ca. 1920, MP-arkiv, vol. 5, MM, s. 15 & 16a.

65. Synopsis till ”Min stora judefilm/Ahasverus” ca. 1920/1939, appendix ca. 1939, MP-arkiv, vol. 5, MM, s. 3.

66. Appendix ca. 1939, s. 1.

förvandlats till en blek utopi. Den judiska nationella tanken som illustreras av slutscenens hopp om "Eretz Israel", uppfattades nu av Pergament som ett relevant alternativ till den judiska identifikationens ambivalens. Nelly Sachs biograf, Ruth Dinesen, hävdar Pergaments sionistiska övertygelse med hänvisning till hans engagemang för Israelhjälpen. Leo Rosenblüth skall enligt Dinesen också ha kallat honom en övertygad sionist.⁶⁷

Pergament anslöt sig därmed till sin bror Simons förändrade inställning, som diskuterades av Pergament och Hugo Valentin 1933. Simon var i grund och botten tveksam till vad sionismen kunde ge judenheten men umgicks 1935 med, en som han kände, påtvingad tanke om att emigrera till Palestina.⁶⁸ Ett brev från 1951 andas också en positiv inställning till en judisk nationalism. I det ger Pergament en eloge till Daniel Brick (1903–1987) för det arbete denne utförde som redaktör för *Judisk krönika*. Här återkommer också Pergaments kritik mot de svenska judar som i sin strävan att framstå som svenskar svek den judiska kollektiva identiteten. Apropå det inomjudiska motståndet mot Brick skriver Pergament:

För att inte tala om vad han gång på gång utsatte sig för under nappatagen med motståndarna inom våra egna led, de s.k. svenska halvjudarna som befarade att en nationell judisk väckelse över Sverige – så länge det ännu gick för sig – avhånade och smutskastade honom. I denna kampens år kunde ingen verklig jude annat än beundra Daniel Bricks mod och uthållighet.⁶⁹

Uttrycket "svenska halvjudar" är avsett som kritik mot de assimilerade svenska judar som inte vill framhäva en judisk identifikation. En "verklig jude" betonade sin judiska tillhörighet, menade Pergament. Även om han i ovannämnda brev också lyfter fram sin egen roll som initiativtagare till den prosionistiska *Judisk krönika* tycks han ha varit tveksam till att delta i verksamheter som bedrevs i sionismens namn, även efter andra världskriget. Detta belyses i de fall där han uppfattas som företrädare för sionismen. I november 1946 blir han exempelvis kontaktad av ordföranden för Finlands Zionistförbund, Jonas Jacobson, om planerna på att organisera en panjudisk front i Norden. Pergament svarade inte. Dock vidarebefordrade han brevet till Hugo Valentin och bad honom besvara det. I Valentin hade sionismen inte bara en mer officiell utan även ihärdigare försvarare.⁷⁰

67. Dinesen 1992, s. 210.

68. Hugo Valentin till MP, odaterat (sannolikt 1933–1934); MP-arkiv, vol. 29, MM; Simon Parmet till MP, 8/5 1935, MP-arkiv, vol. 26, MM.

69. MP till H.G. Turitz 26/2 1951, i privat ägo.

70. Jonas Jacobson till MP, 17/2 1946 & Hugo Valentin till Jonas Jacobson (kopia), 27/2 1946, MP-arkiv, vol. 23, MM.

Pergaments bryderi och hans tveksamhet inför att offentligt diskutera den palenstinska frågan sammanfattas i hans dagboksanteckning från 1948 där han skriver: ”palestinakrisen sysselsätter mig jämt men jag skriver aldrig om det, får ingen rätsida på tankarna.[...] Vi judar borde få landet, det vore till arabfolkets och vårt eget bästa”.⁷¹

”Judiskhet”, antisemitism och allosemitism

I Pergaments manus används symboler och koder för det ”judiska” som är återkommande tankefigurer i den antisemitiska traditionen. Två sådana är Ahasverusmyten och den ”judiska gestalten”. I manuset är Ahasverus det ok som alla judar tvingas bära, en symbol för en tillskriven judisk identitet som även drabbar den assimilerade David Richter. Samtidigt fungerar denna gestalt i slutscenen i det nyare manuskriptet som en lösning på den ambivalenta situationen. Pergament använder myten om Ahasverus som en källa för en judisk identifikation, något som förenar honom med bland andra Heinrich Heine (1797–1856), Theodor Herzl och Nelly Sachs vilka genom att bilda en syntes mellan Ahasveruslegenden och den bibliske Mosesgestalten formade en ny sekulariserad judisk självbild.⁷² Legendan om Ahasverus ”Den vandrande juden” konstruerades och levde vidare inom ett antisemitiskt sammanhang. Sådan den brukades av Pergament, Sachs, Heine med flera i syfte att uttrycka en judisk identifikation måste den dock uppfattas annorlunda. Genom sin tolkning av Ahasverusmyten som symbol för en judisk särart, utan pejorativ innebörd, blir Pergaments användande av legenden ett uttryck för allosemitism, inte antisemitism.

Den i skämtpressen återkommande så kallade ”judegesten”, det vill säga en pose som visar två utsträckta händer med synliga handflator och som fungerar som en visuell kod för att beteckna att en karaktär är judisk, förekommer också i en av Pergaments skådespelarinstruktion. En rabbin-karaktär ges i samband med att han oroar sig över David, som på grund av att han gift sig och fått barn med en kristen kvinna anklagas för att ha bidragit till moderns förtida bortgång, följande instruktion: ”Skakar huvudet o. slår ut med handflatorna – den s. k. judiska gestalten utan att verka löjlig”.⁷³ I detta sammanhang använder Pergament koden för att förstärka det ”judiska” hos rabbinen. Han är samtidigt mån om att gestalten inte skall verka löjlig. Pergament var medveten om att den användades i komiska sammanhang, exempelvis i skämtpressen, där syftet var att med antisemitisk underton förlöjliga judar och hade, som framgått, återkommande kritiserat

71. Moses Pergament, Dagbok 20/7 1948, MP-arkiv, vol. 2, MM.

72. Alfred Bodenheimer, *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002.

73. Synopsis till ”Ahasverus” ca. 1920, s. 20.

skådespelare som överdrev det ”judiska” i sina rolltolkningar. Samtidigt indikerar frasen ”utan att verka löjlig” att Pergament uppfattade gesten som ett seriöst sätt att karaktärisera ortodoxa judar. Även här vill jag tolka detta som ett utslag av allosemitism. Syftet är inte att angripa eller nedvärdera det som uppfattas som typiskt judiskt, även om den kod som används är konstruerad i ett antisemitiskt sammanhang. Pergament anpassar sig till den gängse uppfattningen om hur judar skulle gestaltas, men distanserar sig från den antisemitiska diskursen. Samma bildspråk användes också av Stiller i *Hämmaren*. Tematiken i *Hämmaren* påminner i hög grad om ”Ahasverus”. Handlingen rör sig kring assimilering, antisemitism och ortodoxi. Den ”judiska gesten” görs av en judiskt-ortodox karaktär.⁷⁴ Den var en scenisk kod för att förstärka det ”judiska” i en rollkaraktär. ”Gesten” kunde också dyka upp i antisemitisk gestaltning så sent som 1939, exempelvis hos skådespelaren Karl Kinch (1892–1981) i sin stereotypa judekaraktär ”Sko-handlaren Filosel” i operetten *Min syster och jag* gör.⁷⁵ Från skämtpressen till teaterscenen flyttade ”gesten” likt övriga koder för ”judiskhet” över till filmen.⁷⁶

Att döma av Pergaments uppmärksammande av Emil Stiebels judekarikatyrer 1925 och 1929, som jag omtalade i kapitlet om Wagner, tycks det ha funnits en inkonsekvens i hur Pergament förhöll sig till en del judestereotyper. I Stiebels användande av dem såg han uppenbarligen något nedvärderande och förlöjligande och något som uttryckte antisemitism, i motsats till hans egen ”seriösa” gestaltning av det ”typiskt judiska”. Genom manuset ”Min stora judefilm/Ahasverus” återberättade Pergament, som i en spegel av emancipationens och nationalismens tidevarv, judarnas inre konflikt mellan assimilering, ortodoxi och sionism. Det återspeglade en situation där etnonationella föreställningar inom majoritetskulturen begränsade judiska individers möjlighet att identifiera sig som annat än judar. Detta var en fikcionaliserad berättelse, med grund i allmänna judiska erfarenheter. Pergament skulle själv erfara dessa föreställningars tryck när han som ung tonsättare och skribent äntrade den svenska parnassen. Talande för motståndet är konfrontationen med Kurt Atterberg 1926.

74. <http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page?7996&NYHETER=9077, 9/5 2007>.

75. Sauters 1979, s. 92–94. Sauters framställning är illustrerad med ett foto från *Dala-Demokraten* 24/7 1939 på ”Sko-handlare Filosel” med utsträckta händer och öppna handflator. Se s. 93.

76. Wright 1998, s. 11f.

Kurt Atterberg – ”svenskhetens” gårdvar

Kurt Atterberg var en av de mest inflytelserika musikpersonligheterna i Sverige under hela undersökningsperioden. Atterberg var ordförande i de två viktigaste konstmusikaliska sammanslutningarna, FST, Föreningen Svenska Tonsättare (1924–1947) och STIM, Svenska tonsättares internationella musikbyrå (1924–1943) och dessutom sekreterare vid Musikaliska Akademien (1940–1953).⁷⁷ Han innehade också en inflytelserik position som kritiker i *Stockholms-Tidningen/Stockholms Dagblad*. Med en upplaga på över 100 000 exemplar tillhörde *Stockholms-Tidningen* de mest lästa svenska dagstidningarna under 1920-talet.⁷⁸ Atterberg blev redan under sin yrkesverksamma tid ifrågasatt för sin dubiösa inställning till Nazityskland och anklagad för antisemitism. Han var med vid grundandet av Riksföreningen Sverige-Tyskland vars motto var att stödja ”det nya Tyskland”, det vill säga det nazistiska Tyskland. Riksföreningens tidning *Sverige-Tyskland* och dess bokutgivning gav stöd åt Nazityskland, inklusive de organiserade pogromerna under den så kallade Kristallnatten 1938.⁷⁹ Atterberg genomförde konsertresor i Tyskland under andra världskriget och arrangerade musikaliska samarbeten mellan Sverige och Nazityskland. Som ende musikpersonlighet rannsakades han juridiskt, på egen begäran, efter kriget då protesterna från bland annat Norge gjorde hans position som företrädare för svensk musik i officiella internationella sammanhang besvärande.⁸⁰ Atterbergs inflytande och hans svensknationella övertygelse och problematiska förhållande till Nazityskland motiverar en fördjupad analys av hans kontroverser med Pergament. Talande är att Pergament beskrev Atterberg som ”ledaren för mina antagonister”.⁸¹

77. Eskil Hemberg, ”FST”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 2, Stockholm, 1979, s. 700 och S. Wilson, ”STIM”, samma, band 5, Stockholm 1979, s. 472. Se även Sten Hanson, *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska tonsättare genom 75 år*, Ödeshög 1993.

78. Sven Tollin, *Svensk dagspress 1900–1967. En systematisk och kommenterad kartläggning*, Stockholm 1967, s. 98.

79. Flera av föreningens ledande medlemmar tillhörde en kulturell och akademisk elit. Ordförande var under de första åren genetikern Herman Nilsson-Ehle vilken efterträddes av filosofen och lundaprofessorn Efraim Liljeqvist. 1941 ledde föreningen av teologiprofessorn Hugo Odeberg, även han verksam i Lund. Oredsson 2001, s. 206. Se även Åke Thulstrup, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–45*, Stockholm 1962, s. 37 samt Sverker Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser*, Lund 1996.

80. I en kommande avhandling från Södertörns högskola behandlar etnologen Petra Garberding bland annat Atterbergs relation till Nazityskland. I Johan Bengtsson & Henrik Karlsson, *”Ovan stridsvimlet”. Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–45*, Lund 2006, berörs också dessa aspekter.

81. MP till Gunnar Jeanson (kopia), 6/10 1932, MP-arkiv, vol. 22, MM.

”Jag är jude! I själ och hjärta. Och jag har alltid varit den förste att framhäva denna ära.”⁸² Så explicit fastslog Pergament sin judiska tillhörighet i ett brev till Atterberg mars 1926. Viktigt att notera är att denna identifikation inte skedde utan påverkan av yttre omständigheter – det var inte Pergament som egentligen initierade diskussionen om sin identifikation. Den var istället framtvungad av Atterberg. Ursprunget till den debatt jag här kommer att analysera finns i en recension i *Stockholms Tidningen* den 1 mars 1926. Den recenserade konserten ägde rum söndagen den 28 februari 1926 och ”upptog en brokig blandning komponistnamn av olika nationaliteter”, enligt Atterbergs formulering. Han fortsätter sedan att räkna upp kompositörerna och deras nationalitet och lyckas då ge Pergament epitetet rysk tonsättare: ”Jaromir Weinberger och Moses Pergament får väl kanske tagas som representanter för Tjeckoslovakiet och Ryssland att döma av deras födelse- och studieort.”⁸³ Som chef för både FST och STIM torde Atterberg haft god kännedom om de verksamma tonsättarna i Sverige. Mot bakgrund av detta, och det faktum att det svenska konstmusiklivet var en liten avgränsad miljö, är det förvånande, att Atterberg benämner Pergament ”rysk tonsättare”, särskilt med hänvisning till studieorten. Som jude i Finland betraktades Pergament statsrättsligt som ”rysk undersåte”. Vid förlängningsansökan hos den svenska polismyndigheten i oktober 1918 angav Pergament sin nationalitet som ”judisk”. Då han beviljades uppehållstillstånd blev han av de svenska myndigheterna kategoriserad som ”svensk undersåte”. I februari 1919 ansökte han om svenskt medborgarskap och kunde efter dess beviljande statsrättsligt kalla sig svensk.⁸⁴ Pergaments svenska medborgarskap var dock inget Atterberg hänvisade till. Här tolkar jag därför Atterbergs uttalande som en vilja att framställa Pergament som kulturellt annorlunda, olik ”svenska” tonsättare. Trots Pergaments svenska medborgarskap (vilket Atterberg borde känt till, men antagligen inte ”accepterade”) placerades han tillsammans med den i Tjeckoslovakien födde Weinberger i kategorin ”icke-svenskar”. Recensionen fick Pergament att reagera.

Den 3 mars publicerade *Stockholms-Tidningen* en insändare av Pergament med rubriken ”Utredd nationalitetsfråga.” i vilken Pergament korrigerade Atterbergs uppgifter från föregående artikel: ”Herr A. [Atterberg] vill alltså göra mig till ryss. Tack för det! Men denna H.[ans] välvilja synes mig dock något tvivelaktig”, skriver Pergament och redogör sedan för sin bakgrund i

82. MP till KA, 12/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM. Brevväxlingen har tidigare i Rosengren 2003:7, s. 484–497.

83. Kurt Atterberg, ”Konsertföreningen”, *S-T* 1/3 1926.

84. Statens polisbyrå, vol. E8A:11, RA; Statens utlänningskommissions kanslibyrås arkiv, vol. D1B:14, RA och Justitiedepartementets konseljakter 6 juni 1919, nr 82, RA.

Finland, Ryssland och Sverige. Vad som är intressant är att Pergament betonar det svenska i sin redogörelse. Han var visserligen född i Finland ”av där födda föräldrar”, men hans modersmål var svenska och han var svensk student, före detta svensk akademiker och svensk medborgare. Hans studietid vid Petersburgs konservatorium gav inte Atterberg grund för att framställa honom som ”rysse”, menade Pergament.⁸⁵ Att Pergament inte accepterade epitetet ”rysk tonsättare” är mindre förvånande. Däremot är det av vikt att konstatera hur han valde att inte manifesteras sin judiska identifikation i den offentligt publicerade insändaren, till skillnad från det inledande citatet ur brevet till Atterberg. Han sade sig inte vara född av judiska föräldrar utan av i Finland födda föräldrar. Det förefaller inte orimligt att Pergament befarade att det skulle ligga honom i fatet om han i detta sammanhang gav uttryck för en judisk identifikation offentligt. I förlängningen visar detta också hans strävan att integreras i det svenska kulturlivet. Pergaments nedtoning av sin judiska bakgrund kan ses som en begynnande reaktion mot den allmänt negativa synen på judar i Sverige. Efter 1945, exempelvis i artikeln ”En dotter av Zion”, kunde Pergament mer oförblommerat, som genom formuleringen ”mina stamfränder”, uttrycka en judisk identifikation.⁸⁶ Pergament lyfte dock gärna själv fram att han inte gjorde avkall på sin judiska identifikation, exempelvis då han vägrade att byta ut sitt namn i samband med anställningen på *Svenska Dagbladet*.⁸⁷ Han kontrasterade också gärna sin egen hållning mot de svenska judar som enbart såg sig som svenskar.⁸⁸

I ett brev från den 11 mars 1926 kommenterade Atterberg Pergaments insändare och ifrågasatte hans identifikation som ”svensk tonsättare”. I brevet skriver Atterberg att Pergament som judisk tonsättare ”har min principiella högaktning” och fortsätter: ”Att du [Pergament] skulle lansera dig som svensk tonsättare kunde jag aldrig drömma om.” Atterberg syftade med all sannolikhet på en formulering i insändaren, där Pergament hänvisade till Nordiska Musikförlaget katalog som 1919 listade verk av Pergament under rubriken ”Svenska kompositioner”. Atterberg ger här uttryck för en föreställning utifrån vilken kompositörens värv är förknippat med den nationella härstamningen. Att Pergament skulle kunna verka som svensk tonsättare, föreföll i Atterbergs föreställningsvärld orimligt. Men Atterberg kunde paradoxalt nog se Pergament som ryss, vilket skulle kunna ses som en

85. Moses Pergament, ”Utredd nationalitetsfråga”, *S-T* 3/3 1926.

86. Moses Pergament, ”En dotter av Zion”, *AT* 3/5 1948.

87. Martin Martelius, ”Episoder i ’Getto’”. Möten med Moses. Hägkomster från ’Sturm und Drang’-tiden 1917–22.”, *Tal hållet av Pergaments kollega på SvD Martin Martelius i samband med Pergaments 50-årsfirande 21/9 1943; i privat ägo.*

88. G.H. 1968:7, s. 239.

nedsättande beteckning.⁸⁹ Ur den synvinkel är det således Pergament som "icke-svensk" snarare än "jude" som är Atterbergs utgångspunkt.

I samma brev nämner Atterberg den från Finland bördige kapellmästaren Armas Järnefelt, som var verksam i Sverige som dirigent, men som enligt Atterberg betraktade sig som finsk tonsättare. Atterberg ville med Järnefeltsexemplet illustrera vad han såg som ett föredöme beträffande kulturell identifikation.⁹⁰ Pergament uppfattade dock Järnefelt som svensk dirigent och tonsättare, något han gav uttryck för i en understreckare i *Svenska Dagbladet* den 26 februari 1932. Pergament kommenterade här Kungliga teaterns förste hovkapellmästare Järnefelts plötsliga avhopp från sin dirigentplats. Järnefelt skulle tillträda som förste dirigent och konstnärlig ledare vid den finska operan i Helsingfors och hans avhopp skulle enligt Pergament skapa ett stort tomrum i det svenska konstmusiklivet. Pergament uttryckte oro över svårigheterna att hitta en värdig ersättare. Pergament såg honom som Sveriges främste dirigent och skrev att dennes svenska modersmål i kombination med hans arbete i "den svenska operakulturens tjänst – icke minst som Wagnertolkare – ha kommit honom att framstå såsom svensk".⁹¹ Huruvida Järnefelt själv såg sig som svensk eller finsk är här mindre intressant. Belysande är däremot skillnaden mellan hur Atterberg och Pergament uppfattade Järnefelts tillhörighet. Den finlandssvenske Järnefelt fungerar indirekt som ett slagträ i debatten mellan Atterberg och Pergament och hans bivalenta tillhörighet skapade utrymme för att se honom både som svensk och som finsk vilket utnyttjades av de båda kontrahenterna. Pergament definierade Järnefelts "svenskhet" utifrån hans språk, men också – vilket är än mer intressant – utifrån hans arbete med den svenska operakulturen, där Wagnertraditionen uppfattades vara en del. Interpretationen av Wagners musik kan alltså här tolkas som en del av en större tyskspråkigt influerad musiktradition i vilken den svenska operatraditionen ansågs vara en del.

Atterberg skrev vidare i brevet från den 11 mars 1926: "Musik är något som går djupare än att dess karaktär skulle kunna ändras lika fort som man ändrar skatteskrivningsort."⁹² Det nationella ursprunget, och den därtill

89. KA till MP 11/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM. Synen på Sovjetunionen var under 1920-talet starkt skeptisk, särskilt inom militären och högern. Bilden var dock inte entydig; socialdemokraterna och de frisinnade såg inte det ryska hotet som lika starkt utan menade att det via Nationernas Förbund uppstått en ny världsordning. Se Oredsson 2001, s. 173f. Om målet för Atterberg var att svartmåla Pergament kunde dennes koppling till Ryssland/Sovjetunionen var en rationell utgångspunkt mot bakgrund av en tämligen allmänt hållen animositet mot landet i öster.

90. KA till MP, 11/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

91. Moses Pergament, "Dirigentfrågan", *SvD* 26/2 1932.

92. Brev KA till MP, 11/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

påstått hörande musikaliska karaktären, är som Atterberg ser det, så gott som cementerad – men inte helt. Längre fram i brevet öppnar Atterberg för en lösning av Pergaments ”dilemma”: ”Vill du gälla som representant för vår musik bör du väl också visa din samhörighet och uppskattning för vår musik samt helst även göra något positivt för den, så som t.ex. Wilhelmi gjort.”⁹³ Detta, menar Atterberg, har Pergament underlåtit att göra. Genom pronomet ”vår” betonar Atterberg Pergaments nationella utanförskap. Pergament kan som judisk tonsättare ges tillträde till ”vår musik”, det vill säga den ”svenska” och ”icke-judiska” om han uppfyller visa krav. Den springande punkten visar sig vara Pergaments avoga inställning till den romantiska skolan, vilken enligt Atterbergs uppfattning gäller för det enda typiska i ”svenskt musikkyrne”. Som nämndes i föregående kapitel var romantiken enligt Atterberg kopplad till den nationella traditionen – en tradition som judarna ansågs sakna.⁹⁴ Atterbergs kritik mot Pergaments påstådda romantikaversion, bör också läsas mot bakgrund av att Pergament exempelvis hyllade August Söderman (1832–1876), den svenska romantiske tonsättaren framför andra vars tonkonst han ansåg representerade det ”äktsvenska”.⁹⁵

För Atterberg var hävdandet av det ”svenska” en grundbult i hans kulturella utövning. En kritik mot dessa ideal var oförsvarlig. Atterberg förebrår exempelvis Pergament för att denne inte kritiserat sin tillfällige vikarie Sjöstrand på *Svenska Dagbladet* för att han, som Atterberg skriver, ”skäller ut svenskar” (det vill säga Atterberg). Han anser det ovärdigt att ett ”s.k. kulturbild” som *Svenska Dagbladet* låter en sådan ”osnuten analfabet” släppas fram utan ”munkorg och censur”. Atterberg antyder att Pergaments påstådda uraktlåtenhet att kritisera Sjöstrand bottnade i att han sympatiserade med Sjöstrands angrepp mot ”svenskar”.⁹⁶ En kritik av Sjöstrand skulle i Atterbergs ögon vara en möjlighet för Pergament att framstå som tillhörande det svenska tonsätteriets falang. Pergament kunde alltså tillskansa sig en svensk tillhörighet om han uppfyllde de av ”svenskar”, i detta fall av Atterberg, fastställda villkoren. Det centrala är här omgivningens hämmande effekt på Pergaments möjligheter att uttrycka en valfri kulturell identifikation. Atterbergs argumentering bygger här inte främst på eventuella kulturella traditioner eller enbart på estetiska preferenser. Istället är det kampen mot

93. Ibid. Tobias Wilhelmi (1885–1944), var en i Sverige verksam violinist och tonsättare av holländsk härkomst. Han kom till Sverige 1914. Wilhelmi ivrade för svenska verks framförande i Sverige och utlandet, vilket troligtvis är det Atterberg syftar på. Som tonsättare inspirerades han av svensk folktun. Gösta Percy, ”Wilhelmi, Tobias”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 5, Stockholm 1979, s. 813.

94. Se kapitlet ”Judarnas Wagner”.

95. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 25/3 1929.

96. Brev KA till MP, 10/3 1926, MP-arkiv, vol. 19, MM.

det som sägs hota det ”svenska” som är centralt. Atterbergs insinuation skall heller inte uppfattas som ett hugskott eller en form av personlig animositet mot Sjöstrand eller Pergament, utan uppfattningen ryms inom rasdiskursen där civilisationens kulturella fortskridande och degenerering sker i kampen mellan ”raserna”. Sjöstrand var, mig veterligen, inte av judisk börd men i sin kritik av Atterberg fyller han funktionen av den hotande ”andre”. Åsikten om ett dialektiskt motsatsförhållande mellan ”judar” och ”germaner” var annars något som frekvent förfäktades både i Tyskland och i Sverige runt förra sekelskiftet och under 1900-talets första decennier.⁹⁷ Atterbergs uppfattning deklarerar utan explicit rasretorik men hans estetiska förståelse är genomsyrad av en uppfattning där etniciteten kopplas till det estetiska uttrycket. Den biologistiska komponenten är underförstådd i föreställningen om att de estetiska uttrycken inte kan ändras bara för att man som Atterberg skrev, ”ändrar skatteskrivningsort”.

I Pergaments svar på Atterbergs anklagelse om undfallenhet gentemot Sjöstrand skriver han inledningsvis att ”den infama insinuationen att jag kanske ’sympatiserar med att han (Sjöstrand) skäller ut svenskar’ förtjänar knappast något bemötande.” Emellertid känner sig Pergament manad att informera Atterberg om sakernas tillstånd och han försvarar sig genom att hävda att han visst har tillrättaviserat Sjöstrand för dennes negativa kritik (mot Atterberg) redan första gången Sjöstrand skrev, och detta inför åtskilliga av tidningens medarbetare.⁹⁸ Varför Pergament tillrättaviserat Sjöstrand framgår inte av Pergaments brev. Det kan bero på att dennes artiklar avvek från den estetiska linje Pergament försökte föra i *Svenska Dagbladet*. Tillrättavisningen kan bygga på att Pergament ansåg Sjöstrand inkompetent, eller andra personliga skäl. Men samtidigt är det möjligt att tolka svaret till Atterberg som ett försvar av Pergaments identifikation som svensk musikskribent, det vill säga han har genom att läxa upp Sjöstrand de facto försvarat de angripna ”svenska” tonsättarna. Därigenom visar han sig värdig epitetet ”svensk”. Mot bakgrund av den tolkningen får Pergaments klander av Sjöstrand en integreringsfunktion. Utgångspunkten för acceptansen som ”svensk” var att de påstådda svensknationella värdena tillgodogjordes, uppmärksammades och hyllades. En antisemitisk diskurs verkade dock mot att dessa villkor var tillräckliga för att Pergament skulle bli betraktad som svensk.

Atterberg drog alltså klara gränser mellan det svensknationella och det förment anti-nationella judiska. För Pergaments vidkommande var det, åtminstone under mellankrigstiden, självklart att betrakta judenheten som

97. Berggren 1999, s. 149f.

98. Brev MP till KA, 12/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

något ur nationell synvinkel gränslöst. Med trolig syftning på sionismen som tecken på ett avsteg från det övernationella idealet skriver han till Atterberg den 12 mars 1926:

”[J]udenheten har i tvåtusen år och ända tills för några år sedan varit ett övernationellt begrepp, icke ett nationalpolitiskt och geografiskt. En jude har kunnat och kan fortfarande vara svensk, tysk, engelsman, fransman, spanjor, holländare, amerikanare, kines och kanske t.o.m. hottentott.”⁹⁹

Citatet visar att även Pergament utgår från en hierarkisk uppfattning beträffande folkslag, där ett afrikanskt ”folkslag” implicit ses som underlägset både västerländska och asiatiska. ”Hottentotterna” representerar i Pergaments uppräknning det mest främmande, och skall, som jag tolkar det, förstås som en nedsättande beteckning på afrikaner överlag.¹⁰⁰ Han räknar sedan upp vad han betraktar som ett antal välkända judiska kulturpersonligheter från Ernst Josephson (1851–1906) och Oscar Levertin till Pablo Picasso (1881–1973), Baruch Spinoza (1632–1677) och Uriel da Costa (1585–1640). Pergament tillägger dock att han inte känner till några judiska representanter för kineser och hottentotter.

En judes ”privilegium” är alltså enligt Pergament att han både kan hävda sig vara jude och exempelvis svensk, det vill säga utifrån den övernationella definitionen kan en judisk individ grunda sin identifikation på bivalens. I debatten med Atterberg framkommer i liten utsträckning vilka identifikationsfaktorer Pergament baserade sitt resonemang på. Han betonade här de känslomässiga aspekterna avseende sin judiska identifikation. Det var ”i själ och hjärta” som Pergament såg sig som jude. Dessutom hänvisade han till den historiska erfarenheten bland judarna som ett diasporafolk. Det var dock Atterbergs uppfattning om vad som skulle betraktas som nationellt och judiskt och den förment självklara och mer eller mindre oöverstigligen gränsen mellan dessa tillhörigheter som satte upp ramarna för Pergaments kulturella identifikation. Till syvende och sist var det Atterberg som i egenskap av svensk gav sig själv tolkningsföreträdet. Atterberg kunde acceptera att Pergament kallade sig svensk tonsättare om han uppfyllde de krav som Atterberg formulerade. Pergament framtogs rätten att kalla sig svensk trots att han verkade i en svensk miljö, talade och skrev svenska och ägde svenskt medborgarskap. Den bivalenta identifikation som Pergament förfäktade utmanades av Atterbergs monovalens. I Atterbergs palett fanns bara en färg – och i tecknandet av Pergament var och förblev han en jude och ”icke-svensk”, åtminstone såsom det framställdes i korrespondensen 1926. Atterbergs uppfattning representerade den historiska situation som

99. Ibid.

Bauman beskrivit i vilken juden levit i ett ambivalent dilemma där den nationella tillhörigheten aldrig varit given och där identifikationen skett på omgivningens villkor.

Uppfattade då Atterberg sig själv som antisemit? Till skillnad från den i många sammanhang självklara uppfattningen om antisemitismen som ett berättigat självförsvar mot ett antinationellt judiskt hot värjde sig Atterberg mot etiketterandet av honom som antisemit.¹⁰¹ Han tog avstånd från påståendet att han skulle vara en "oresonlig antisemit", vilket dock antyder en medvetenhet om att hans uppfattning gränsar till antisemitism även om han betraktade sin egen inställning som mer öppen för diskussion och motargument än "antisemiternas". Att han ser den "judiska smaken" som ett hot är dock tydligt. Han säger sig "reagera [dels] mot när judarna vilja påtvinga oss sin smak och [...dels] när de ej vilja vara sig själva".¹⁰² Här placerade han sig, tillsammans med kulturpersonligheter som Ola Hansson, Bengt Lidforss, Arthur Engberg med flera, i en tradition vars representanter vände sig mot den "judiska övermakten" men inte ville framstå som antisemiter, något som kunde uppfattas som borerat.¹⁰³ Denna tankefigur tycks inte heller nödvändigtvis ha uppfattats som antisemitisk i samtiden; antisemitismen var en sak, "nationellt självförsvar" mot en föregiven "judisk övermakt" något helt annat. I Atterbergs citat kan man också skönja en implicit uppfattning om att det förelåg en kamp mellan "raserna". Uppfattningen om en "judisk smak" som hotar att besudla det "nationella" och det estetiska tolkningsföreträdet om den självutnämnde "svenske" gårdvaren Atterberg inte ryter till är ett bärande tema i dennes argumentering. En tydlig manifestering av tillhörighet och en tydlig åtskillnad mellan grupperna är det atterbergiska botemedlet mot den förmenta kulturella utarmningen. Uppfattningen om judarnas underlägsenhet framträder några rader längre fram i brevet från den 12 mars 1926: "Så länge de [judarna] ej utbildat en musikalisk egenart och allra helst om de pretenderar att icke betraktas som judar så döma vi dem

100. Enligt *NE* gav holländska kolonisationer det folkslag som levde i gränstrakterna mellan det som idag är Namibia och västra Sydafrika namnet hottentotter. Idag benämns de cirka 50 000 ättlingarna till denna grupp khoikhoi. "Hottentott" kom även att användas som öknamn på folk boende på Goda Hoppsudden. Se www.ne.se/sökord/hottentott och "khoikhoi", 9/5 2007. Det bör tilläggas att Atterberg använde samma beteckning i det brev som Pergaments brev är ett svar på. Anledningen till att Pergament valde just ordet "hottentott" kan vara Atterbergs tidigare användning.

101. Se exempelvis Berggren 1999, s. 95–98 om Einar Åberg och Sveriges Antijudiska Kampförbund och Henrik Rosengren, "Cause célèbre". "Juden" som nationellt hot i Sverige 1917–1929. *Tre fallstudier*, opublicerad uppsats, Historiska institutionen, Lunds universitet 2001, s. 23ff.

102. Brev KA till MP, 11/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

103. Andersson 2000, s. 18f.

musikaliskt efter vår måttstock.” Det åligger således ”värdnationen”, i detta fall Sverige och svenskarna, att döma judarna efter en ”svensk” standard. Den musikaliska traditionen var i Atterbergs föreställningsvärd kopplad till ett nationsbegrepp som exkluderade judar. Judarna har enligt detta synsätt ingen egen musikalisk tradition av nämnvärt kulturellt värde utan måste av det skälet hierarkiskt underordna sig den svenska måttstocken. Atterbergs hållning är därigenom ett utslag av den antisemitiska uppfattningen som också förfäktades av Wagner och Peterson-Berger.

”Problemet Mahler”

Att Atterberg ifrågasatte Pergaments svenska identifikation på grund av hans judiska bakgrund står helt klart. En inblick i en mer allmän uppfattning om det ”judiska” och musiken ger den kontrovers Atterberg och Pergament hade angående tonsättaren Gustav Mahler. I relation till Mahler stod Atterberg och Pergament för diametralt olika uppfattningar. Medan Atterberg sade sig fördra vissa, i hans ögon judiska tonsättare, såsom Felix Mendelssohn och George Bizet (1938–1875), betraktades Mahler som vulgär. För Pergament var han en förebild och inspirationskälla som han tidigt uppmärksammade i sin kritikergärning.¹⁰⁴

Receptionen av Gustav Mahler och hans musik var i samtiden genomsyrd av uppfattningen att det förelåg en raskamp mellan det ”nationella” och det ”judiska”. Den illustrerar de assimilerade judarnas svårigheter att bli accepterade på den europeiska kontinenten. Mahler föddes i det kosmopolitiska Österrike av judiska föräldrar och skall, enligt hustrun Alma Mahler, uttryckt sitt dilemma som rotlös judisk kompositör i vilket han såg sig som ”trefaldigt landsflyktig – som böhmare bland österrikare, som österrikare bland tyskar och som jude överallt i världen”. Som en effekt av den yrkesmässiga ändamålsenligheten konverterade Mahler till katolicismen. Han verkade som kompositör och under de första yrkesverksamma åren som dirigent i Prag, Hamburg och Wien. Efter officiella påtryckningar med antisemitiska inslag sökte han sig till USA och posten som dirigent för bland annat New York Philharmonic Orchestra.¹⁰⁵ Den antisemitiska diskursens komplexa struktur belyses bland annat av Mahlers eget förhållande till det ”judiska”. Mahler kunde själv distansera sig från detta, exempelvis då han reagerade över tenoren Julius Spielmanns tolkning av Wagnerkaraktären Mime. Mahler skrev enligt sin biograf Henry-Louis de la Grange:

104. Moses Pergament, ”Gustav Mahler”, *SvD* 17/10 1923.

105. Colin Matthews, ”Mahler, Gustav”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 4, Stockholm 1979, s. 416–422, citat s. 416; Anders Jansson, ”En originell kapellmästare. Gustav Mahler 1860–1911”, i Lotta Bjelkeborn (red.), *Mahler i Norden*, Stockholm 1997, s. 9–16 samt Daniel Hjort, ”Trefalt hemlös. En historisk kuliss”, i Bjelkeborn (red.) 1997, s. 18.

The worst thing about his [Spielmanns] performance is his Jewish jargon. No doubt, with Mime, Wagner intended to ridicule the Jews. (with all their characteristic traits – petty intelligence and greed – the jargon is textually and musically so cleverly suggested) but for God's sake, it must not be exaggerated and overdone.¹⁰⁶

Mahler ger här uttryck för en distansering till de judar som han menade att Wagner, på ett träffande vis, ironiserade över i Mime-karaktären. Mahlers uppfattning om att det existerade typiska ”judiska” egenskaper har sin parallell i Pergaments tidigare nämnda användande av den så kallade judiska gesten som symbol för det ”judiska”. Uppfattningen att de tillskrivna egenskaperna inte skulle överdrivas tycks de också ha delat. Mahler menade att Spielmanns Mime-tolkning gick över gränsen och möjligtvis skulle han etiketterat detta som antisemitism, likt Pergament gjorde med Emile Stiebel's ”judiska” karaktär. Att Mahler såg Wagners förlöjligande av judarna som träffande och förefaller ha accepterat beskrivningen av deras förment ”ringa intelligens” och snålhet bör dock, till skillnad från Pergaments beskrivning av det ”judiska”, mot bakgrund av att egenskaperna är tillskrivna och negativa uppfattas som antisemitism.

På nordisk botten var debatten om Mahler också högaktuell under mellankrigstiden. Den finlandssvenske författaren Elmer Diktonius (1896–1961), som även var musikutbildad och flitig musikskribent, skrev ett antal musikartiklar som kom att ges ut i bokform 1933 med titeln *Opus 12*. I avsnittet om Mahler refererar Diktonius till en spridd kritik mot Mahlers musik utifrån antisemitiska föreställningar. Han utgick från framförandet av Mahlers femte symfoni hösten 1932. Under rubriken ”Ve dig jude” fångade Diktonius det motstånd Mahler och hans musik mött på kontinenten och i Sverige. Diktonius skriver:

Att innanmätet hos honom [Mahler] ej kan kappas med formen vet varje barn, men i kampen med formproblemet är han oförliknelig mästare; handskas som på lek med väldiga oformliga massor; kastar bjälkar i luften och stenar dem därpå med berg. Vi misstänker att en jude ej borde göra så, att han borde gå försiktigt till väga. Haydn tog sina melodier från gränder och torg, och Mahler likaså – men det får väl en jude ej göra? Efter våldsamma vulkanutbrott lägger han sig gärna till ro på den stelnade lavan, letar efter något grönt som överlevat katastrofen, ett spirande lugn – såsom här i fjärde satsen, med dess saligt fattiga stråkar och den anemiska harpan -:det gjorde också Tchaikovski, men han

106. Mahlercitatet är hämtat från Henry-Louis de La Granges biografi, *Mahler. Volume one*, London 1974, s. 482.

var ingen jude. Det är förbjudet för judar att öppna en symfonibutik med en jättesorgmarsch, och att krydda finalen med en snillegnistrande trippelfuga, men Mahler gör det här: o ve! Månne ej i denna fåaktiga rasfördom, made in Germany, ligger skälet till allt det ogina oförstånd som mött honom och hans gärning, så länge den gjort sig gällande.¹⁰⁷

Måltavlan för Diktonius formuleringar är Mahlers belackare. Han ringar i sin beskrivning av Mahlers musik ironiskt in några av de traditionella antisemitiska föreställningar kring judisk musik som florerade under de första årtiondena av 1900-talet. Den österrikiske tonsättaren Joseph Haydn (1732–1809) kunde rättmätigt låta sig inspireras av det germanska folkdjupets erfarenheter, men att även ”juden” Mahler hämtade sin musikaliska grund ur den wiener-tyska konst- och folkmusiken tonades ned i debatten, till exempel som hos Atterberg, alternativt betraktades som olämpligt. ”Juden” var per definition antinationell och kunde därmed inte känna folksjärens innersta väsen. I den nationalsocialistiska retoriken, med underliggande referens till Richard Wagner, ansågs ”juden” på grund av brist på medfödd kultur sakna förmåga att frambringa musikalisk originalitet. Som logisk följd ansågs istället plagiarism vara kännetecknande för ”judiskt” komponerande, där exempelvis Mahler påstods kopiera Schubert.¹⁰⁸ Den förment judiskt, karaktärslösa kompositionsstilen¹⁰⁹ med tvära kast mellan satsernas intensitet visar sig även utnyttjas av den icke-judiske Peter Tjajkovskij (1840–1893). Diktonius text är inte bara ett påpekande av de antisemitiska rasfördomarnas inflytande i receptionen av Mahler. Han sökte även slå hål på dem genom att visa hur de påstått judiska sätten att komponera även praktiserades av icke-judiska tonsättare och vederlade därmed det föregivna motsatsförhållandet mellan ”germanskt” och ”judiskt” komponerande.

Musikvetaren Bo Wallner diskuterar i en essä om Mahler och det svenska och finska musiklivet hur uppfattningen om Mahler internationellt genomgått olika faser där en viktig aspekt är kopplingen musik-politik. Inte bara nationalsocialisternas antisemitiska kulturpolitik utan även de stalinistiska bannbullorna invercade menligt på receptionen av Mahlers musik. Med hänvisning till en recension från 1913 av Peterson-Berger, där denne antydde att de som kritiserat Mahler i Sverige hämtade näring från den antisemitiskt färgade animositeten mot tonsättaren i tysk musikpress, pekar Wallner på

107. Elmer Diktonius, ”Opus 12. Musik”, i *Meningar. Aforismer, Musik, Kivi och Södergran, Mänskor, böcker, städer, natur*, Stockholm 1957, s. 112f.

108. Kater 1997, s. 76f.

109. En uppfattning som förfäktades av Peterson-Berger, se exempelvis *DN* 20/3 1928 och riktades mot Pergament, till exempel i *DN* 31/1 1929. Även judiska konstnärer som Isaac Grünewald drabbades av anklagelser om plagiat; Rosengren 2001, s. 56–59.

att det redan vid denna tid fanns en uppfattning i den riktningen i det svenska konstmusiklivet.¹¹⁰ Peterson-Berger kom också att tillhöra gruppen antisemitiskt färgade Mahlermotståndare under mellankrigstiden. Enligt Henrik Karlsson förändrades Peterson-Bergers överlag positiva uppfattning av Mahler till att under 1920-talet bli alltmer negativ med återkommande antisemitiska inslag. Karlsson ser en stegring i Peterson-Bergers antisemitiskt färgade antipati mot Mahler som började med anspelningar på ”judiska karaktärsdrag” och kulminerade i uppfattningen om ”judens” motbjudande och hopplösa försök att bli en del av majoritetssamhället.¹¹¹

Peterson-Berger var dock inte den ende inflytelserike musikskribent som tolkade Mahler utifrån en rasuppfattning och med antisemitiska glasögon. Filosofiprofessorn och tillika musikkritikern Alf Nyman (1884–1968) skrev 1921 att:

[b]åde hans [Mahlers] intellektuella lidelse och hans allmänna karaktärsfördöme ställer honom utanför fackmänniskornas krets och giver honom rätt att ställas fram som en representant för modern mänsklighet. En krater av energi glöder i hans hjärna. Utbrott kunna motses varje ögonblick. Denna vulkaniska stämning över hans lynnesvärld frestas man att sätta i samband med härstammingsförhållandena. I hans ådror fräste judiskt blod samman med tyskt-böhmiskt – kanske har man här den rasbiologiska grunden till det utomordentligt labila jämviktsläge samt den hela karaktärens eldfarlighet, som kännetecknar hans fall.¹¹²

Här återfinns den rasbaserade kopplingen mellan ”karaktärsdrag” och kompositionsstil. Vulkanmetaforen känns igen från Diktonius, vars ironi möjligtvis är riktat just mot Nymans omdöme, vilket publicerades i bokform 1928. I Nymans text möter man en uppfattning om kampen mellan ”raserna”; ”judiskt” och ”germanskt” – de båda oförenliga storheterna drabbar samman i Mahlergestalten. En symbios dem emellan anses naturvidrig, och resultatet blir en i Nymans ögon oundviklig katastrof för Mahlers person och karriär. Samtidigt skriver Nyman någon mening senare att ”[d]en brist på harmoni och proportioner i stämninglivet, som rasblandningen ofta för med sig, synes överhuvud gynnsam för lösgörandet av produktiva krafter.”¹¹³ Konsekvensen av ”rasblandningen” blir enligt Nymans uppfattning både förgörande och alstrande – den är ett ljus som brinner i båda ändrar.

110. Bo Wallner, ”Den stora konserten. Om Gustav Mahler och finländskt musikliv på 1910-talet”, i *Juhlakirja Erik Tawaststjermalle*, Helsingfors 1976, s. 135 och 148.

111. Karlsson 2005, s. 69 och 72.

112. Alf Nyman, ”Livsproblem i Gustav Mahlers musik”, i *Musikalisk intelligens. Uppsatser och snabbteckningar*, Lund 1928, s. 60f och Karlsson s. 82.

113. Nyman 1928, s. 61.

I det längre citatets inledning ovan framställs Mahler som sinnebild för den moderna människan, med sin eldfångda karaktär, som Nyman längre fram i citatet låter läsaren veta är kopplad till hans "ras", det vill säga den "judiska". Längre fram i texten pekar Nyman på samtidens "problem" att hantera Mahlers musik och hur detta är kopplat just till dess moderna karaktär. "[H]asten, otåligheten, otillfredställdheten, en uppjagad, brännande energi, som mest ser ut som oro" är kännetecknande för de mest markanta dragen i det "moderna livslynnnet" och i Mahlers musik. Det är en "stilarnas häxsabbat" som kan få en att, med Strindbergs ord "tjuta som en hund".¹¹⁴ I dessa båda citat framskymtar kopplingen mellan karaktär-"ras"-modernitet samt implicit även det "naturliga" motståndet mot dessa karaktärsdrag, och det är uppenbart att Nyman betraktar det moderna tillståndet som "judiskt". Karaktärsdragen framställs som negativa och så även effekten hos åhöraren.

Musikaliskt tillhörde Mahler Pergaments viktigare influenser. Tonal mahlerinfluenser har bland annat betonats i receptionen av *Den judiska sången*.¹¹⁵ Musikkrikern Hans Wolf menar att det omdöme Pergament gav om Mahlers förkärlek för att överföra den egna världsbilden "på klingande prosa" också kunde gälla Pergament själv.¹¹⁶ I *Vandring med fru Musica* ägnar Pergament "Problemet Mahler" några sidor i form av en tidigare publicerad tidningsartikel, författad 1936. Utan att överhuvud beröra att receptionen av Mahlers musik var färgad av rasuppfattningar och antisemitism konstaterar Pergament att Mahler både har "extatiska anhängare och hätska fiender", där de senare beskyller Mahler för "smaklöshet, groteskeri och bombasm". Belackarna har enligt Pergament stirrat sig blinda på motsättningarna i hans verk. Pergament ser Mahler som en dramatiker "med symfonin som skådeplats" där livets alla skiftningar ges roller, sköna som osköna, banala som sublimes. Utifrån denna karaktäristik ser Pergament Mahlers symfonier som det "ädlaste tonkonsten någonsin frambragt".¹¹⁷ Det universella, gränsöverskridande värdet Pergament såg i Wagners konst, kunde han även skönja och uppskatta hos Mahler. Till skillnad från Diktonius förefaller Pergament avsiktligt väja för de antisemitiska inslagen i kritiken av Mahler, vilket har paralleller till hur han undvek att offentligt lyfta upp Wagners antisemitism. Tillsammans visar dessa exempel på ett återkommande mönster i Pergaments

114. Nyman 1928, s. 66.

115. Lars Hedblad, "Magnifikt uppförande av Braunfels Te Deum – Konsert", *SvD* 6/10 2004.

116. Hans Wolf, "Gustav Mahler och Sverige. Två skilda historier", i *Mahler och Norden*, Stockholm 1997, s. 31.

117. Moses Pergament, "Problemet Gustav Mahler", i Pergament 1943, s. 18of. (*SvD* 28/10 1936).

musikkritik. Artikeln om Mahler var ursprungligen skriven för *Svenska Dagbladet* och detta kan, likt fallet med Wagnerartiklarna, ha inverkat på dess utformning. Redan när Pergament tillträdde som musikanmärlare 1923 uttryckte redaktionen farhågor för att hans judiskt klingande namn kunde ge tidningen negativa läsareaktioner.¹¹⁸ Därför var det sannolikt även inoportunt att offentligt framhäva de antisemitiska aspekterna i receptionen av Mahlers musik och Wagners antisemitism. Redaktionens inflytande över innehållet i artiklarna kan således ha haft en viss betydelse. Samtidigt kan det även vara ett uttryck för Pergaments strävan att anpassa sig till en reception som inte uppfattade Wagners antisemitism eller kritiken mot Mahler som ett angrepp på judar. För att undvika konfrontationer vilka kunde inverka negativt på hans skribent- och tonsättarkarriär, och i förlängningen hans integrering i det svenska folkhemmet, valde han enligt denna tolkning att inte lyfta fram antisemitismen. Det var, åtminstone i relation till Atterbergs och Peterson-Bergers uppfattning, tillräckligt provocerande att hylla Mahler som tonsättare. Men i en handskrivnen opublicerad anteckning om dirigenten och Mahlerprotegén Bruno Walters självbiografi, nedskrivnen inför en recension publicerad i *Aftontidningen* den 16 oktober 1946, framgår tydligt att Pergament var varse och reflekterade över det antisemitiska motstånd som både Mahler och Walter drabbades av. I anteckningen har han särskilt noterat: ”Antisemitism (riktad bl. a. m. Mahler men träffar W[alter]”.¹¹⁹ Dock nämns inget om antisemitism i den tryckta recensionen i *Aftontidningen*.¹²⁰

I artikeln från *Svenska Dagbladet* den 11 mars 1926, vilket var den text Atterberg refererade till i brevväxlingen med Pergament, framhäver Pergament också Mahler och betonar hans tio symfoniers kulturvärde. I artikeln recenserar framförandet av Mahlers fjärde symfoni och den tyske dirigenten Wilhelm Siebens (1881–1971) tolkning av verket.¹²¹ Siebens insats bemöttes inte översvallande av Pergament. Däremot fick sångerskan, Maja Kinberg, ett positivt omnämnande. Ett av de få sympatiska dragen Pergament fann hos Sieben var hans förkärlek för tonsättare som Anton Bruckner (1824–1896), och inte minst, Mahler. Auditoret tog väl emot dirigenten och sångerskan, skrev Pergament och fortsatte: ”Varken fru Kinberg eller hr Sieben behöva känna sig generade över att ha ägnat Mahler sitt varma intresse, fastän hans musik för blott en vecka sedan av hr Atterberg påstods höra till ’det mindre

118. Hellquist 1965, s. 224.

119. Moses Pergament, handskrivna anteckningar med anledning av ”Bruno Walters bok”, MP-arkiv, vol 6. MM.

120. Moses Pergament, ”En genialisk budbärare”, *AT* 16/10 1946.

121. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 11/3 1926.

kräsna slaget”¹²². Här försvarar Pergament Mahler mot Atterbergs negativa omdöme. Att Pergament ser Atterbergs åsikter som baserade på något annat än rent musikaliska grunder framkommer i recensionens avslutande sentens: ”Det kulturvärde Mahlers tio symfonier representerar kan endast den förneka, som har en annan inställning på Mahler och hans livsverk än de rent musikaliska.”¹²³

Pergament uppfattade Atterbergs omdöme om Mahler som grundat på antisemitiska fördomar. Det var även så Atterberg läste Pergaments formulering. Atterberg skrev till Pergament: ”Jag förstår av din formulering idag, att du i mina skrivelser vädrar ras-synpunkter”¹²⁴. Detta bestred emellertid Atterberg med emfas. Han skriver att hans uppfattning uteslutande är baserad på musikestetiska synpunkter. Han kan erkänna Mahlers begåvning och hans eminenta förmåga att frambringa fångslande stämningar i sina verk, men Mahlers ”musikaliska tungomål” stör Atterberg. Han exemplifierar detta med några takters notskrift. När Atterberg skall vidareutveckla sitt resonemang om det störande ”musikaliska tungomålet” hos Mahler kommer han ofrånkomligen in på en raskarakteristik. Atterbergs synpunkter visar sig, tvärt emot vad han själv påstår, grundade just på en åtskillnad mellan ”raserna” och mellan raderna läser jag in uppfattningen att Mahlers tonspråk är kopplat till den judiska ”rasen”:

Varje folk och ras bör ha rätt till att leva sitt liv, men lika lite som jag gillar verksamheten hos Föreningen för nakna negerbarns förseende med fickbiblar, lika lite sympatiserar jag med att Mahlers tonspråk skall påtvingas oss germaner eller ens hos oss framhållas som fördragbart.¹²⁵

Här skymtar dels en nedlåtande attityd mot afrikaner vilket var banalt under denna tid och en del av den samtida rasdiskursen, dels uppfattning om ett specifikt, rasbaserat, ”icke-germanskt” och i förlängningen ”judiskt” tonspråk – ett tonspråk som hotar det ”germanska”. Mahlers musik blir här ”icke-germansk” och därigenom ”judisk”. För Atterberg, som genom att skriva ”oss germaner” ringar in sin egen ”rastillhörighet” och därigenom utdefinierar både Pergament och Mahler från en ”svensk” gemenskap räcker det att Mahler och dennes musik framställs som positiv och kulturbärande för att den skall uppfattas som ett hot mot det ”nationella”. Han kan inte acceptera att den får fotfäste i Sverige, eller andra ”germanska” länder.

Atterberg sade sig dock inte förkasta all judisk musik: ”Jag har hört talas om

122. Pergament 11/3 1926.

123. Ibid.

124. Brev KA till MB, 11/3 1926, KA-arkiv, ATP3801, vol. 22, MM.

125. Ibid.

tvorne judiska tonsättare, Simonsen i Köpenhamn och Bloch i New York, som rent principiellt ha min allra största aktning.” Enligt Atterberg skulle dessa båda tonsättare öppet ha deklarerat att de var ”judiska tonsättare”, vilket Atterberg såg som hedervärd. För honom existerade inte möjligheten för en jude att, utan ett uppfyllande av majoritetskulturens regler, erkännas som något annat än jude. För Atterberg var den monovalenta nationella identifikationen idealet och därmed uppfattade han de assimilerade judarna som ett problem.

Atterberg hyste således aktning för Ernest Bloch (1880–1959) Rudolph Simonsen (1889–1947) så länge de utgav sig för att vara judiska tonsättare och inte lät sig influeras av Mahler. Atterberg skriver:

Jag kan emellertid ej tro att de för den skull behöva uttrycka sig så på musik som Mahler gör. Skulle detta nu emellertid befinnas vara oundvikligt skulle jag helst se att den judiska musiken liksom skäktningen bleve förbjuden i vårt land, eller åtminstone att man om musiken liksom om skäktningen sade – så här gör dom, vi tillåta oss själva ej att göra det.¹²⁶

Atterberg förefaller här vilja få fram att det han finner outhärdligt hos Mahler inte behöver vara representativt för judiska tonsättare i gemen, bara för att de är judar. Men samtidigt öppnar han för möjligheten att så skulle kunna vara fallet. Han kan således inte frigöra sig från tanken att Mahlers, enligt honom, oacceptabla tonspråk verkligen är judiskt. Och skulle så vara, skulle Atterberg inte sky några medel att förhindra dess spridande. Genom att utan relevans för sammanhanget även nämna skäktningen, den judiska traditionella slakten, visar Atterberg sin antisemitiskt grundade aversion mot den judiska kulturen.

Atterberg skriver inte explicit att Mahlers musik är judisk. Däremot beskriver han den som trivial, vilket kan jämföras med påståendet om bristen på originalitet som fördes fram av exempelvis Wagner och som kom att bli ett stående argument inom den antisemitiska diskursen.¹²⁷ Sitt mest bisarra uttryck fick det inte oväntat i Nazitysklands kulturpolitik. Det Atterberg särskilt vänder sig mot är att Mahler lyfts fram som en musikalisk storhet av musikhistorikern och teoretikern Paul Bekker, vilket riskerar att ”snedvrída hela vår musikhistoria”. Mahler är enligt Atterberg, en ”tillfällig defekt” inom den judiska tonkonsten och bör inte göras till universell dygd. Det som han uppfattar som hotande är risken att Mahlers musik får genomslag i den ”germanska kulturen”. Den bivalens som Atterberg

126. KA till MP, II/3 1926, MP-arkiv, vol 19, MM.

127. Wagner 1871–1911, s. 56.

uppfattar i Mahlers musik, det vill säga "sammanblandningen" av judisk och germansk musiktradition, är till förfång för, som han uttrycker det, "vår musikhistoria". Atterberg understryker att han skulle haft samma synpunkt på Mahler "om han vore svensk eller hottentott"¹²⁸ och försöker därmed vederlägga påståendet att hans åsikt grundas i rasfördomar.

I sitt svar på Atterbergs brev betonade Pergament att Mahler var jude till börden men inte i sitt musikaliska formspråk. Mahlers musikaliska rötter sökte sig mot det germanska, wiener-tyska. Pergament menade att Mahler komponerade vissa verk med "judisk mentalitet" men att dessa förekom i hans senare verk och ej i det av Atterberg illustrerade notexemplet. Atterbergs exempel hade i Pergaments tolkning en typisk tysk stil.

Ursprunget till Mahlerdiskussionen var alltså Pergaments antydning om att Atterbergs Mahleromdöme skulle vara grundat på en antisemitisk uppfattning. Pergament reagerade mot vad han uppfattade som antisemitism. Han tillskrevs epitetet "judisk tonsättare" som en effekt av att han själv karaktäriserat sig som "svensk tonsättare".

Pergaments och Atterbergs diskussion om Mahler var alltså inte en isolerad företeelse utan en del av en mer omfattande debatt med rasimplikationer rörande modernism, "judiskhet" och nationalism. Mahler gjordes i den synonym med den "judiske tonsättaren" som strävar efter att bli en del av majoritetssamhället genom att kalla sig något annat än jude, eller genom att låta sig inspireras av ett kulturarv som han per definition ansågs stå utanför. Utifrån denna antisemitiska bild av Mahler fanns flera paralleller till uppfattningen om Pergaments position i det svenska kulturlivet. För att förstå Pergaments identifikation måste den därför belysas mot bakgrund av det motstånd mot Mahler som Diktonius, Peterson-Berger, Atterberg och Nyman beskrev respektive gav uttryck för. Atterbergs och Nymans utlåtanden exemplifierar uppfattningen om en icke-önskvärd, alternativt omöjlig kulturell, bivalent identifikation där sammanblandning av "raserna" uppfattades leda till fördärv.

"Jag kan endast arbeta för judar och inte för svenskar"

I debatten med Atterberg såg sig Pergament föranlåten att betona sin bivalenta identifikation som jude *och* som svensk. I den offentliga tidningspolemiken lade sig dock Pergament vinn om att framhäva sin tillhörighet till det "svenska". En diametralt annorlunda uppfattning beträffande konsten och det "nationella" visar Pergament i ett brev från 1932 till författaren och generationsfränden Franz Werfel som 1911 debuterat som lyriker. Under samma tidsperiod var han tillsammans med bland andra Franz Kafka (1883–1924)

128. KA till MP, 11/3 1926, MP-arkiv, vol. 19, MM.

aktiv i den sionistiska föreningen Bar-Kochba i Prag. Werfel tvingades på grund av sin judiska börd fly Europa för USA 1940. Flera av hans verk rör den judiska situationen och 1944 skrev han ett skådespel som behandlar händelserna under nazismen.¹²⁹ Werfel tillhörde de författare vilkas verk brändes under parollen ”Mot den otyska andan” i nazisternas beryktade bokbål maj 1933.¹³⁰ Pergament hade läst flera av hans arbeten, däribland dramat *Paulus unter den Juden. Dramatische Legende in sechs Bildern* (1926) och *Verdi. Roman der Oper* (1924).

Werefels sätt att behandla de specifikt judiska problemen samt hans förkärlek för att använda musiken som bärande tema i sina arbeten attraherade Pergament. Pergament saknade musikaliska och dramatiska verk med judisk musik baserad på de judiska erfarenheterna sådana de gestaltades i Gamla testamentet. Han menade att mot bakgrund av det hebreiska språket och den nationella medvetenhetens renässans var den nationella konsten mer brännande än någonsin. I brevet till Werfel framträder också en annan inställning hos Pergament enligt vilken konsten uppfattas ha andra värden än de rent nationella. Pergament skrev att: ”Jag är på inget vis fångad av den dogmatiska idén att all konst måste vara nationellt influerad för att ha ett äkta värde.”¹³¹ Det högsta inom konsten kommer alltid att vara det personliga även om varje nation har en egen konst präglad av nationens anda och känsla, rotad i folkets tonala och språkliga tradition, menade Pergament.

Pergament närde en förhoppning om ett samarbete med Werfel. Han hade vid tiden påbörjat ett musikedramatiskt verk om de tre gammaltestamentliga judiska konungarna, Saul, David och Salomo. Uppgifterna om en planerad hebreisk operascen i Paris kan ha fungerat som en injektion för Pergaments planer. Scenen var både ett tecken på temats relevans och en möjlig spelplats för dess uruppförande. En växande judisk nationalism liksom en laddad inomjudisk debatt kring judarnas roll i nationalstaternas Europa gjorde Pergaments planer aktuella. Säkerligen även oron inför den alltmer hotande situationen för Europas judar som bland andra Torsten Fogelqvist rapporterat om. Denne beskrev sina intryck från en resa i Tyskland under 1920-talet och hur han frapperades över ”den växande styrkan

129. ”Werfel, Franz”, *NE*, band 19, 1996, s. 363 och Karl-Johan Illman, *Du och den andre. Fem judiska tänkare om dialog och ansvar*, Eslöv 2001, s. 34.

130. Lisbeth Lindeborg, ”På spaning efter en försvunnen bokskatt”, *SvD* 10/5 2003. ”Wider den undeutschen Geist.”

131. Brev MP till Franz Werfel (kopia), 6/1 1932, MP-arkiv, vol. 29, MM. ”Ich bin keinesfalls von der dogmatischen Idee befangen, jede Kunst müsse vom Nationalen beeinflusst sein, um vollen Wert zu haben.”

av de antisemitiska känslöstämningarna”.¹³² Fogelqvists intryck bekräftas av modern forskning som framhåller att 1920-talet var antisemitismens decennium. Denna antisemitism kan ses som en reaktion på första världskrigets följder, däribland främst bolsjevikernas maktövertagande i Ryssland, och på den internationalism som också präglade 1920-talet.¹³³

I brevet till Werfel var det ett allmänt nyväckt judiskt intresse för den egna kulturen och traditionen och det antisemitiska förtrycket och förföljelsen som sammantaget manade Pergament att manifesteras en judisk identifikation med hjälp av ett judiskt musikdramatiskt verk. Detta var ett känslomässigt kall som artikulerades tydligt i korrespondensen med Werfel. Pergament skrev: ”[S]jälvt känner jag som jude och som judiskt kännande [empfindender] tonsättare att jag endast kan arbeta för judar och inte för svenskar.”¹³⁴ Att Pergament säger sig enbart kunna skriva för judar är paradoxalt i förhållande till vad som framkom i hans debatt med Atterberg, där han offentligt utgick från sin identifikation som svensk tonsättare och musiksribent. Andra uttalande från Pergament visar att hans konstnärliga gärning även upprätthölls med en känslomässig förankring i vad han betecknade som uttryck för svenska värden.¹³⁵ Det faktum att Pergament komponerade *Svensk rapsodi* (1940), 1933 deltog i tävlingen om en ny nationalsång baserad på *Biskop Thomas Frihetssång*, tonsatte dikter av Gustav Fröding (1860–1911), Erik Axel Karlfeldt (1864–1931) och Pär Lagerqvist (1891–1974) och såg verk av August Söderman och Carl Jonas Love Almqvist (1793–1866) som föredömen, tyder också på en diskrepans i relation till Werfel-brevet. Det kategoriska uttalandet till Werfel bör förstås som ett försök från Pergament att via en distansering från sin svenska identifikation övertyga Werfel om sitt engagemang för judarna.

Den judiska musiktraditionen och de bibliska texterna, hävdandet av den judiska samhörigheten och den spirande judiska nationalismen vävs i Pergaments brev till Werfel in i uppfattningen om trycket från den icke-judiska omvärlden och frammanar en identifikation med den judiska traditionen via konsten. Något samarbete mellan Werfel och Pergament kom dock inte till stånd.¹³⁶

132. Fogelqvist 1927, s. 190. I ett tidigare resereportage såg Fogelqvist att de antisemitiska strömningarna även sköjde över Amerika; Fogelqvist 1921, s. 6 & 15.

133. Andersson 2001, passim.

134. Brev MP till Franz Werfel (kopia), 6/1 1932, MP-arkiv, vol. 29, MM. ”[S]elbst fühle ich dass ich als Jude und jüdische empfindender Komponist nur für Juden und nicht für Schweden arbeiten kann.”

135. Se kapitlet ”främmande inför den svenska musikens sanna väsen”.

136. I sitt svarsbrev betonar Werfel det behjärtansvärda i Pergaments förslag men säger sig inte ha tid och kraft att inleda ett nytt projekt av den art Pergament föreslår; Franz Werfel till MP (kopia), 10/2 1932, MP-arkiv, vol. 29, MM.

Även i andra inomjudiska sammanhang kunde Pergament ge uttryck för liknande distansering till den svenska identifikationen. Till Lars Levertin skrev Pergament hur han irriterade sig över att Mosaiska församlingen i Stockholm inte kom till hans stöd i intermezzot med Peterson-Berger:

Hittills har hela Stockholmsförsamlingen visat mig en lysande brist på samhörighetskänsla. De ledande älska som bekant strutspolitiken: gömma sina ännu icke germaniserade judesnablar under sin svensketskänslas mäktiga vinge och tro, att svensken tar dem för äkta svenskar. Har icke Oscar Levertin förnummit det bittra i denna ofrånkomliga dubbelställning. I en av hans Rokokonoveller har jag mig trott kunna utläsa en vacker filosofi för den rotlöse juden.¹³⁷

Med tillmälet ”ännu icke germaniserade judesnablar” tillgriper Pergament en grov, rasbaserad antisemitisk retorik för att angripa församlingens ledande individer. Det inom antisemitiska sammanhang vanligt förekommande epitetet ”den rotlöse juden” blir i Pergaments Levertinexempel, med vilket han sannolikt avser novellen *Kalonymos*, ett bittert konstaterande av den antisemitiska diskursens styrka. Den är en illustration av Baumans beskrivning av den judiska ambivalenta situationen. Kalonymos är en judisk gestalt som reser mellan judiska församlingar i olika länder för att förkunna förlåtelsens och den universella människokärlekens budskap i syfte att vända den bitterhet som bottnar i tusenåriga oföretter.¹³⁸ Samtidigt andas Levertins sätt att nyttja myten hopp och blir som sådan en positiv källa för identifikation. Pergament angrep en i hans ögon påklistrad ”svenskhet” hos de ledande svenska judarna, vars förmenta naivitet förhindrade dem att se sakernas faktiska tillstånd. Han hamnar därmed ironiskt nog nära Strindbergs och Lidfors antisemitiska utfall mot ”svenskbegeistrade semiter“ som tror sig vara ”svenskare än Sverige kung”.¹³⁹ Strävan mot ”svenskhet” undertryckte församlingsrepresentanternas judiska identifikation och var dessutom förfelad eftersom de av majoriteten ändock alltid skulle uppfattas som judar, hävdade Pergament. Ett undertryckande av den judiska identifikationen var således både svekfullt och meningslöst menade Pergament. För honom var det en styrka att kunna hävda bivalens, med intakt judisk tillhörighet. Säkerligen kunde han därmed också identifiera sig med en annan av Levertins

137. MP till Lars Levertin, 20/2 1929, Ester Levertins papper, KB.

138. Oscar Levertin, *Kalonymos i Rocconoveller*, ingår i Oscar Levertin, *Samlade skrifter*, band 4–5, Stockholm 1914, s. 147–200.

139. Andersson 2000, s. 354ff. Citat s. 356.

dikter, *Kung Salomo och Morolf*, där denne med självbiografisk anspelning talar om att "själf är jag väster- och österland".¹⁴⁰

Situationen avgjorde alltså vilken identifikation Pergament manifesterade. Som jude i en nationalitetshävdande svensk kulturmiljö ansträngde han sig för att integreras samtidigt som han ville bevara sina judiska kulturella och historiska rötter. Han är ett belysande exempel på den ambivalenta identitetssituation som den judiska minoriteten var försatt i. I en privat, judisk miljö, mellan "skål och vägg", som i brevsituationen med Werfel och Levertin, betonade Pergament sin judiska identifikation. I den privata brevväxlingen med Atterberg var det en konfliktsituation mellan bivalens och ambivalens, grundad på att Atterberg förvägrade den bivalenta identifikationen. I det offentliga rummets vardagsantisemitiska miljö hämmades Pergaments möjligheter att explicit hävda en judisk identifikation. Där lyfte han istället fram den svenska identifikationen. En uttalad judisk identifikation kunde medföra dissonans i förhållande till majoritetssamhället och innebära att hans möjlighet till integrering och acceptans utmanades och försvarades. Balansgång mellan de båda nationella kulturerna genomsyrade Pergaments liv och osäkerheten kring respektive identifikations konsekvenser var ständigt närvarande.

Sammanfattning

Pergament, som var nära vän med Hugo Valentin, accepterade den inställning som Valentin förfäktade, det vill säga att den judiska tillhörigheten skulle sökas historiskt, inte religiöst. Som tonsättare och skribent odlade han också den judiska kulturen, helt i enlighet med sinonisten Valentins uppfattning. Däremot såg han inte Palestina som en relevant lösning på alla judarnas problem. Även om han själv inte ville assimileras i betydelsen ge upp sin egen judiska identifikation, sympatiserade han med tanken att den judiska kulturen och majoritetskulturen var förenliga. Integrering snarare än assimilering var ledordet. Pergament kan därför sägas ha intagit en position mellan de två centrala judiska identifikationsstrategierna i Sverige, sionism och assimilationism men med en allt mer positiv, eller möjligtvis resignerad, inställning till sionismen under den nazistiska eran.

Pergaments filmmanus "Min stora judefilm/Ahasverus" illustrerar på ett signifikativt sätt den ambivalenta judiska situation som Bauman beskrivit och som utgjorde bakgrunden till de framväxande identifikationsstrategierna. Innehållet visar hur karaktären David Richter slits mellan sin ortodoxa judiska uppväxt och den antisemitism han möter i "värdlandet". Samtidigt

140. Oscar Levertin, "Sagan och sångaren", i *Kung Salomo och Morolf*, ingår i Oscar Levertin, *Samlade skrifter*, band 1-2, Stockholm 1917, s. 3.

försöker Richter, liksom Pergament, hävda rätten till en bivalent identifikation.

Pergaments egna möjligheter att självständigt forma och manifesteras en kulturell identifikation var begränsade. Då Atterberg var ordförande både i FST och STIM samt sekreterare i Musikaliska Akademien hade hans synpunkter extra tyngd. Receptionen av Mahlers musik visar också en allmän antisemitisk och rasbaserad inställning som Pergament var nödgad att förhålla sig till. Denna inställning är i materialet ofta baserad på en förment vetenskaplig uppfattning om en specifik och oföränderlig judisk raskaraktäristik, en uppfattning som fanns både hos nationalistiska förespråkare som Atterberg och hos liberala antinationalister liksom Torsten Fogelqvist. Detta inverkar menligt på Pergaments möjligheter att identifiera sig som svensk och få acceptans för denna identifikation.

I kontakten med Franz Werfel var Pergaments initiativ till ett musikaliskt-litterärt samarbete baserat dels på en växande antisemitism efter första världskriget som den mest betydelsefulla faktorn, dels på ett ökat intresse inom den judiska gruppen för den egna traditionen. Dessa faktorer låg till grund för Pergaments planer att tillsammans med Werfel skapa ett judiskt musikdramatiskt verk, där den judiska identifikationen skulle vara central.

Kontextens avgörande påverkan på Pergaments kulturella identifikation tydliggörs av dess variation i rummet. I privata sammanhang, exempelvis i brevväxlingen med Atterberg manifesterade Pergament en judisk identifikation, även om han också ivrade för rättigheten att se sig både som svensk och som jude. I den offentliga polemiken med Atterberg betonade Pergament en svensk identifikation, troligtvis beroende på en önskan att accepteras och integreras i det svenska samhället. Att öppet manifesteras en judisk identifikation innebar en risk för konfrontation. Gentemot Werfel däremot sade sig Pergament enbart kunna komponera för judar. Detta stärker tesen att det fanns en variation gällande Pergaments kulturella identifikationer i förhållande till olika rum. Variationen är kopplad till trycket från majoritetssamhället och Pergaments strävan att undvika dissonans.

Den identifikationskonflikt Pergament mötte utgår huvudsakligen från konfrontationen mellan bivalens och monovalens. Pergament ville kunna se sig som både svensk och judisk medan Atterberg, som representant för en mer allmän raspräglad och antisemitisk diskurs, hävdade den monovalenta uppfattningen om "rasernas" oföränderlighet och oförenlighet. Konflikten mellan bivalens och monovalens utgick dels från den ambivalenta situation som följde för de sekulariserade västeuropeiska judarna efter 1800-talets emancipatoriska och nationalistiska utveckling, dels utifrån en pseudovetenskaplig uppfattning om kampen mellan "raserna", där en förening sågs som omöjlig eller destruktiv, som i fallet med receptionen av Mahler.

”ett visst upphävande av de nationella gränserna”

I detta kapitel behandlas Pergaments relation till modernismen och bilden av honom som ”modernist” med särskilt fokus på hur den nationella diskursen och ”bilden av juden” interfolierade tankar kring modernismen. Som pendang till analysen av den antisemitiska föreställningen om en biologiskt betingad ”judisk” modernism, förs också en diskussion kring i vilken mån Pergament hämtade sin modernistiska inspiration från en judisk kulturtradition.

En ”modern människa” med ”modernt sinne”

Pergaments provartikel inför anställningen på *Svenska Dagbladet* i september 1923, med den tidstypiska titeln ”Framtidsmusik”, är en allegoriskt skriven essä där instrumenten från symfoniorkestern ges rollerna som motståndare till alternativt förespråkare för den moderna musiken. Artikeln genomsyras av en nyfikenhet inför de nya tongångarna och blev därigenom en första positionering i det svenska konstmusiklivet, en positionering som fungerade som en provokation mot det reaktionära stockholmska kritikeretablissemangen.¹ För anhängare av den nya musiken, som Gunnar Jeanson, uppfattades Pergaments understreckare emellertid som ett nödvändigt inlägg i den konstmusikaliska debatten. Jeanson föreslog att de skulle bilda en ”camorra, som kan riva upp en del och härja för den nya musikens framträngande”.² Handsken var således kastad.

Som musikkritiker och tonsättare intog Pergament ofta en öppen inställning till ny musik, och särskilt till tonsättare som förenade europeisk folkmusik med den ”moderna europeiska musiken”, exempelvis ungraren

-
1. Moses Pergament, ”Framtidsmusik”, i Moses Pergament, *Ny Vandring med Fru Musica*, 1944, s. 210–223. Ursprungligen publicerad i SvD 14/8 1923 som ”Framtidsmusik: En orkesterfantasi för musikaliska läsare”. Se även Hellqvist 1965, s. 225.
 2. Gunnar Jeanson till MP, 28/8 1923. MP-arkiv, vol. 23, MM.

Béla Bartók (1881–1945).³ Här kunde Pergament söka ett ideal för sin egen tonsättarpraktik. Genom violinsonaten i h-moll och stråkkvartetten i c-moll, båda framförda 1926, samt baletten *Krelantems och Eldeling*, som fick sitt uruppförande två år senare, placerade kritikeretablissemanget in Pergaments tonsättarskap i det moderna hägnet. Retrospektivt värderade Pergament violinsonaten och *Den judiska sången* högst bland sina egna verk. Den förra på grund av att den, enligt tonsättaren själv, i sin syntes av romantik och ”det moderna inslaget” förebådade hans modernism.⁴ Via delaktigheten i Stockholmsutställningen 1930 och musikansvaret för festspelet *Det stora bygget* hamnade Pergament så i det så kallade moderna genombrottet i Sverige. För Pergament var det också självklart att identifiera sig som en ”modern människa” med ett ”modernt sinne”.⁵ När ”gammalt och nytt i musiken” skulle debatteras i radio 1937 blev Pergament ett givet namn som företrädare för det ”moderna”.⁶

År 1950 ansåg sig Pergament, inte utan viss indignation, för första gången ha blivit placerad i den grupp av tonsättare han ansåg sig ha förtjänat. Han refererade till Konsertföreningens programblad vilket beskrivit honom och kollegorna Nystroem och Rosenberg som de tonsättare vilka gjort de ”viktigaste insatserna i vår nyare musik”.⁷

Pergament, Nystroem och Rosenberg etiketteras ofta som tillhörande den första svenska modernistgenerationen och de brukar, som tidigare nämnts, ställas mot företrädarna för den traditionella nationalromantiken. Denna polarisering är utgångspunkten i följande kapitel. Först dock en kort historisk exposé över de idéer som anses grundläggande i den så kallade musikmodernismens utveckling.

3. Moses Pergament, ”Symfoni, jazz och Spengler”, i Pergament 1944, s. 128. (SvD 9/7 1932); Moses Pergament, ”Gammalt och nytt i Konsertföreningen”, SvD 11/2 1937.

4. *Tön och tanke med Moses Pergament*, 5/10 1970, TV B7887:002, SLBA.

5. Moses Pergament, utan rubrik, 8/3 1928; Moses Pergament, ”Carl Nielsen livligt hyllad vid konserten igår: Lagerkrönt av svenska tonsättare. Konsertens olika avdelningar mottagna med stort bifall”, SvD 6/12 1928.

6. 1937 diskuterade Eric Westberg och Pergament den moderna musiken och dess betydelse för publiken, tonsättarna och musikutvecklingen; ”Gammalt och nytt i musiken. Dialog mellan Eric Westberg och Moses Pergament”, Radiomanus 4/3 1937, Dokumentarkivet, Sveriges radios arkiv, Stockholm. Lyssna också till radioutsändningen som finns på studiekopian L 6661:001, SLBA.

7. Handskrivna anteckningar i marginalen på Konsertföreningens programblad 1950, MP-arkiv, vol. 7, MM.

**TEATER
OCH MUSIK**

Jean Sibelius 26

bedrade Svarige genom att hos Konsertföreningen personligen dirigera uruppförandet av sitt senaste verk. Den svenska publiken hade nog inlämnat sig naturligt ånd, även om detta nya opus icke sålitt på programmet. Sibelius' musik har varit sig fast i svenskt medvetande och här numera till de försvår, som på det svenska musikaliskt dess rikaste innehåll. Man förstår därför lätt med vilket intresse publiken emottog detta nya tillkott till de rika skatter, Sibelius redan erkänt den. Att denna av det spontana bifallet anammade verket med förtjusning och erkännande. För min egen del vägar jag icke giva ett bestämt uttalande, emedan jag vid de två tillfällen, jag hörde verket, fick absolut motsatta intryck. Vid repetitionen på måndagen bidrog Svingensallens akustik till en måttlig övertöfning, som totalt saknade vid äjviga framförandet på kvällen. Därigenom framträdde verket vid konserten i en helt ny dager, och det första intrycket utplånades. Följden blev naturligtvis den, att en beständ uppfattning om styckets verkliga karaktär emottogs. Ett ytterligare bevis för å ena sida uppfattningens relativitet, å andra sidan, Auditoriums olämplighet som konsertsal. Det enda jag på detta sätt lyckades få klart besked om var, att Sibelius i sin nya komposition förtäkradt på den väg till subtilt färgläggning, som han redan med sin femte symfoni beträffade. Stycket är en till en enda sats hopträngd symfoni, inom vars rum de vanliga motakterna anslutas till ett enda sammanhängande helt. I stort sett utvecklar sig musiken från en stilla stämningssvar till ett mångfyllt och av känslomässigt skiljande slut. Det var denna utvecklingslinje som vid första förbandet blev lämnad det starkaste intrycket. Man kan vara tackbar för att få höra stycket en gång till. Sibelius dirigerar ja även på söndagen!

Programmet f. ö. höjdes på första symfonien och violinkonserten, som spelades av hr J. Ruitström.

M. P.

Vibrelius trämollsymfoni.

Fritt efter M. P.

Symfoniska skildringen framträdde på onsdagen Vibrelius femte symfoni, uruppförandet i ledning, men vad angår programuppsättningen enligt trämoll, att symfonin är kompositionell, men med uppenbar ledning från den 14:de, för man verkligen låts efter ett vidsträckt område, i det att i o. m. den svingande — på ett undantag. (Plus P.B.) när — okända symfonien är kompositionell enligt skolan de Ernst och har tillstätt att skatta, Skandinavien i Skandinavien, med sådana instrumenter som Strawinsky, Schönberg och Scriabin. Då Trämoll säger att i år 18 'em klar realien tänkt sig i framställningen', så är detta just borta för kompositionen; jag tänker på den typiska instrumentationsskildringen: de enamma framman oavsettliga bom-bom-bom i utpräglat väckerverk mot den lika enlig skildringen i moll. Man kunde med fog kalla den en framförelse symfonin — trämollsymfoni; han man tänkte sig att när jag tillbede Weingartner att framföra detta Vibrelius' verk varbjöde han på grund av det rika "trämoll" — ett typiskt exempel bara trämoll den rätta formen att symfoniska det egentliga i Vibrelius orkesteransat dock är. I första satsen förekommer ett ställe, där en annan basstrumma (högertill) klager för trämoll, vilka snart emottogs uttrycks en molnkan, därmed enligt min egen läst förmodade syftet till hela stycket: en moln, som strävar till molnen i en klarare värld. Anslutet gör inte rättvis å Gen tillståndet i första satsen, med vilken den tredje enheten är beaktad genom ett trämoll, vare tillstätt av ett horn och som inträffar i klager, varvid klagerpartiet (basstrumma) tar sig till trämollerna och undvika ljusa och de hela klar trämoll. Symfonien hade dock enligt min egen uppfattning varit mycket om kompositionellt uttryck de tre satserna med andra, ty så enkelt som verket nu är, således man nogge att denna enhet dock verket behållit.

Tycker hade jag ej tid att klara symfonien i repetitionsskåpet, i vilket fall min meddelare här ovan med all skärhet skulle blivit motstått av oavsänta, om vilken gittighet jag emellertid är fullt övertygad.

Methusalem Papyrus,
Musikskrivaren, Böhm.

I samband med att Pergament recenserade Sibelius femte symfoni 27/3 1924 publicerade *Stockholms-Tidningen* den 29/3 samma år en parodi på hans artikel med rubriken "Vibrelius trämollsymfoni", signerad "Methusalem Papyrus". Pergament häcklas genom den fingerade namnsignaturen, som anspelar på Jerusalem och därigenom "juden" Pergament, och de parodiska omformuleringarna av hans text. Parodin kan också ses som ett angrepp på musikmodernismen.

Konsten i samhället

I syfte att finna rötterna till den nya musikinriktning som kännetecknade 1900-talets begynnelse tar musikvetaren Sten Dahlstedt avstamp i de attitydförändringar som kom att växa fram med utgångspunkt från konstens funktion och möjligheter, sådan de formulerades av diktaren Friedrich von Schiller (1759–1805) och filosofen Immanuel Kant (1724–1804). Schiller skilde sig från rationalisten Kant gällande synen på konstens möjligheter, då han menade att dessa kunde spela en avgörande roll för en förbättring av världen och en allmän moralisk utveckling, men inspirerades av Kants syn på individen och den fria viljan som moraliskt rättesnöre. Schiller utvecklade Kants begrepp och satte in dem i ett konstnärligt sammanhang, där

estetiska och etiska värderingar kom att sammanfalla. Schillers uppvärdering av konsten och hans betoning av dess fostrande möjlighet – vilket ledde till en statushöjning – kom att ha stor betydelse för de kommande 200 års syn på konsten och konstnären.⁸ Pergaments starka tro på musikfostran och dess plats i ett demokratiskt samhälle var bärande för hans ivrande både för ny musik och för musikbildning i allmänhet.⁹

Pergaments uppfattning om konstnärens betydelsebärande roll i samhället kunde även motiveras utifrån Richard Wagner. Denne, som bland annat verkade i den schillerska traditionen, formade en ideologi som utgick från det konstnärliga skapandet och den estetiska värderingen, och som även omfattade en mer heltäckande syn på samhället. Ideologin fick avgörande betydelse för 1800-talets tyska nationalism och de samtida estetiska värderingarna. För de estetiska modernisterna fungerade den wagnerska ideologin under 1900-talets första årtionden både som inspiration och som motpol. Hos Wagner hämtade de den upphöjda synen på den skapande personligheten, medan arvet från Kant och Schiller också rörde rationalitetssträvandena. De senare blev särskilt viktigt för de svenska ”musikmodernisterna”. I kontrast till rationalitetsanspråket innehöll det tidiga 1900-talets musikinriktning även hållningen att konsten skulle vara oförutsägbar. I försöken att förena dessa båda uppfattningar utkristalliserades tanken kring utveckling och framåtskridande, där begrepp som nyhet, avvikelse och originalitet blev framträdande.¹⁰

Nationen i fara

Musikens och konstens upphöjda status som självklar del i samhällsutvecklingen gjorde den till ett brännbart ämne i kulturdebatterna. Begrepp som atonalitet (varken dur eller moll), expressionism, modernism, dadaism och futurism blev vid 1900-talets början slagord för nytänkarna och invektiv för dem som ville bevara det som uppfattades som det traditionella. De konstnärliga -ismerna kom hos förespråkarna, likt Pergament, att symbolisera en ny framtidsoptimism vilken utmanade Oswald Spenglers (1880–1936) vid tiden omtalade dystopi om *Der Untergang des Abendlandes*.¹¹ Strävan efter att omstöpa det invanda och utmana det förhärskande var ledstjärnor för konstnärliga nydanare i de städer som fungerade formativt på Pergaments estetiska uppfattning, särskilt Berlin och Paris. Gränsöverskridandet

8. Sten Dahlstedt, ”Det sanna, det rätta och det sköna. En huvudlinje i svensk musikalisk modernism”, i Björn Billing (red.), *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Ödeshög 1993, s. 11–13.

9. Rosengren 2006.

10. Dahlstedt i Billing (red.) 1993, s. 15–17.

och individualismen ställdes på piedestal. Men traditionens förespråkare imponerades inte av uppstickarna. I de värsta farhågorna utmålades förespråkarna för den nya musiken som sinnebild för den hotande kulturella undergången. Pergament lät sig inspireras av de nya riktningarna och framförallt av nyskapandets och utvecklingens mentalitet bland annat under sina vistelser i kontinentens kulturmetropoler. Att det var fråga om en strid även i det svenska musiklivet fick Pergament erfa när han återvände från sin utlandssejour i Paris och Berlin till Stockholm 1923. År 1943 gjorde en han retrospektiv betraktelse över det kulturella stridsfältet i 1920-talets Sverige:

Omstörtningen på musikområdet lämnade icke den svenska tonkonsten oberörd. Hos oss, liksom annorstädes och som i alla tider, framkallade det nya en storm av förtrytelse. De radikalaste nydanarna överhopades med glåpord och utsattes för allmänt hån. Enligt ”sakkunskapen” utgjorde de en samling unga stollar, som bedärats av de kontinentala oljudsmakarnas perversa Lorelei-låtar och med öppna men blinda ögon styrde mot självuppgivelse och förintelse. Kulturen var i fara, när vettvillingar tog hand om den ädlaste av konstarter.¹²

Pergaments retrospektiv lyfter fram några av de drag som betecknats som centrala i motståndet mot de nya estetiska uttrycken. Uppfattningen att det handlade om en närmast revolutionär, icke-svensk nydaning som hånades av etablissemangen med anklagelser om dårskap, perversitet och oljud snarare än musik, sammanfattar motståndarlagrets position. Dessa uppfattningar fick Pergament själv uppleva inte minst vid sin svenska konsertdebut 1926. Förklaringen till hätskheten i motståndet låg i föreställningen att det inte handlade om estiska skiljelinjer enbart, utan om kulturen och samhället i sin helhet. Att motståndarna också läste den estetiska striden som en kamp om nationens och ”rasens” kulturella gränser är tydlig i Kurt Atterbergs beskrivning från 1932:

11. Pergament angrep Spenglers förståelse för den nya musiken och konsten i essän ”Symfoni, jazz och Spengler”, Pergament 1944, s. 120–126. Spenglers verk och filosofi spreds till Sverige särskilt genom den föreläsningsturné han genomförde 1924. Svenska arkitekter inspirerades av Spenglers teorier kring olika kulturers rumsuppfattning. Nazisterna kom att utnyttja hans kulturpessimism i sin antimoderna kritik av bland annat Bauhausskolan. Själv ställde sig dock Spengler avvisande till de nazistiska inviterarna. Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form. Arkitektur och debatt 1910–1935*, Stockholm 2001, s. 389f och Martin Tegen, ”Översättarens förord”, i *Oswald Spengler, Västerlandets undergång. Konturer till en morfologi om världshistorien. Första bandet. Gestalt och verklighet*, Stockholm 1996, s. 11ff. Ulf Zander har undersökt den svenska receptionen av Spengler; Zander 2001, s. 171ff.

12. Moses Pergament, *Svenska tonsättare*, Stockholm 1943, s. 100. ”Lorelei-låtar” syftar troligtvis på legenden om Loreleiklippans mytiska figur med samma namn vars sång lockade lyssnarna i fördärvet.

Efter kriget medförde de sociala, industriella, kulturella samt främst finansiella förskjutningarna på kontinenten och i Amerika att, sedan tidigare germanerna varit ledande inom tonkonsten, det numera blev negrerna och andra raser, som dikterade [det] musikmoderna i de stora metropolerna, och som följt därav bannlyste romantiken – stämningen.¹³

Pergaments text är en ironisk betraktelse över motståndet mot den nya musiken och formulerat utifrån de anklagades bänk, medan Atterbergs inlägg är skrivet i syfte att angripa det ”musikmoderna”, särskilt jazzen. Talande för Atterbergs fientlighet är att han uppfattar det som en strid mellan ”raserna”. ”Germanerna” och romantiken, här i betydelsen ”stämning” och definierat som ett ”typiskt svenskt drag” ställs mot en kommersialiserad modern musik styrd delvis från USA och dikterad av ”negrer” och ”andra raser”, det vill säga judar. Det moderna kopplas således hos Atterberg tidstypiskt till specifika ”raser”, urbanisering och kommersialisering.

Modernismen och ”juden”

Bauman menar att moderniteten kännetecknades av strävan efter ordning. I vetenskapens namn bröts verkligheten ned i mindre beståndsdelar och placerades i kategorier. Det moderna intellektet och den moderna praktiken kom att baseras på en dikotomisering av verkligheten i ordningsskapande syfte. Gränser upprättades mellan norm och avvikelse: sjuk ställdes mot friskt, man mot kvinna, vän mot fiende, sans mot vansinne, inhemsk mot utländsk och vi mot dem. Uppdelningen förstärkte obalansen mellan de uppställda dikotomierna. Samtidigt innebar den också en utmaning mot modernitetens strävan efter ordning i de fall något uppfattades som omöjligt att kategorisera – det som var ”varken eller”, det tvetydiga och ambivalenta.¹⁴ I detta sammanhang hamnade judarna utanför kategorierna. Den ”begreppslige juden” stod gränslös över barrikaderna och kunde iklädas både kapitalistens och bolsjevikens mantel, han var både medborgare och utlänning, vän och fiende.¹⁵ Precis som den ”begreppslige juden” stod utanför dikotomierna och hotade ordningen utgjorde modernismen ordningens och gränsupprätthållandets fiende. En jude som manifesterade en estetisk modernism kunde därmed uppfattas som ett dubbelt hot. I detta fall kombinerades det nationella gränshävdandet med det estetiska.

Enligt detta resonemang kan alltså motståndet också förstås som en del i

13. Kurt Atterberg, ”Får SVENSK MUSIK ej längre vara SVENSK?": Öppet brev till fill dr [sic!] GUNNAR JEANSON, Stockholms-Dagblad (StD), 19/7 1932.

14. Bauman 1998, s. 14f.

15. Bauman 1998, s. 66–71.

striden om den moderna nationalstatens kulturella gränser, där den civiska principen kolliderade med den etniska. På kontinenten kunde antimodernismen med lätthet förenas med bilden av den evigt gränsöverskridande juden. Som ett resultat kom modernismen att konstrueras som en judisk företeelse. I Sverige var detta framträdande i receptionen av konstnären Isaac Grünewald (1889–1946) under 1910- och 1920-talen. Uppfattning fanns också företrädd inom musiklivet, tydligast hos den inflytelserike Peterson-Berger.¹⁶ Motståndet mot den nya musiken under 1920-talet, och särskilt som det uttrycktes i relation till Pergament, kan därför inte diskuteras utan att man också nämner Peterson-Berger. Peterson-Berger tillhörde en äldre generation nationalromantiker men hans språkbruk och hållning blev på många sätt stilbildande bland dem som förkastade de nya musikaliska idealen.¹⁷

Peterson-Bergers kulturella patos hade vid tiden två huvudfiender, dels den av honom så kallade ”judiska underbarnstrafiken”, strömmen av virtuosa, mestadels östeuropeiska musiker som efter första världskriget var på flykt, dels den kompositionsteknik som hämtade näring från den schönbergiska atonaliteten. Utifrån rasbaserade föreställningar, mytiska och påstått vetenskapliga, uppfattade Peterson-Berger båda dessa fenomen som judiska. Under 1920-talet kopplade han, allt oftare samman modernism och det ”judiska” och likt kontinentens antimodernister förknippade nu även han modernism med bolsjevism; utfallen blev också hätskare.¹⁸

Talande för Peterson-Bergers uppfattning var hans recension av ”Budapest-trion”, som han beskrev som en sammanslutning av ”semitiska herrar” vilka framförde musik av Brahms och den ”italienske stillöse halv-kakofonisten Casella”. Alfredo Casella (1883–1947) var både som tonsättare och musiksribent en av Italiens mest framträdande förespråkare för den internationellt influerade nya musiken.¹⁹ Peterson-Berger skrev:

Det var den sedvanliga plumpt plebejiska skämtmusiken utan individuell karaktär, uppfunnen och alltjämt odlad av judar, vilka i likhet med andra folk av icke-europeisk härkomst sakna medfött tonalitetssinne och blott ha ett mer eller mindre inlärt. Man börjar nu allt mer och överallt, senast i England, påpeka att atonalitet, d.v.s. okänslighet för natur- och övertonsserien och därav följande lätthet att skriva rent musikalisk ”musik” är ett verkligt rasdrag, troligtvis lika säkert avgörande som något blodprov. Man har påstått

16. Andersson 2001, s. 371–412.

17. Wallner 1968, s. 127.

18. Karlsson 2005, s. 58f.

19. <http://www.groovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05080.1,9/5> 2007.

att Casella ej skulle vara jude; i sådant fall är han en degenererad och judiskt påverkad europé. De italienska rytmerna i de nu spelade styckena, Siciliana e Burlesca, föreföll nog äkta, men rytmiskt sinne finns även hos mycket lågt stående naturfolk. I varje fall har judendomen i musiken ingalunda spelat ut sin skadliga roll — den kommer tydligen att egga upp en ny antisemitism även inom nationer som hittills bemödat sig att vara toleranta värdar. Men när främlingarna, såsom för närvarande i Sveriges musikliv, allt öppnare betona sitt andliga främlingskap, både direkt och indirekt, lär en strid ej kunna undvikas.²⁰

I citatet framgår tydligt att Peterson-Berger såg judarna som ett skadligt och kulturlöst folk, utan några kreativa egenskaper. Förmågan att skriva musik anses kopplat till ”rastillhörigheten”. Förment lägre stående folkslag, inte minst judarna, saknar denna förmåga. För Peterson-Berger var modernismen, atonaliteten och judiska kompositörer intimt förbundna, närmast synonyma. Anledningen till att det främst var judar som komponerade atonala stycken var, enligt honom, deras biologiskt bestämda oförmåga att höra natur- och övertonsserier. Uttrycket ”judendomen i musiken” förefaller vara en direkt översättning av Wagners ”Das Judentum in der Musik”. Recensionen visar Peterson-Bergers Wagnerinfluerade åsikt att judarna inte bara är ett hot i sig utan att han också ansåg att de kan ”smitta” individer i andra folkgrupper, i detta fall italienaren Casella, som enligt Peterson-Berger var att betrakta som ”degenererad” och judiskt påverkad. Det undermåliga i Casellas kompositioner förklaras av att det är ”judiskt”. Med ”främlingarna” i svenskt musikliv syftade Peterson-Berger med all sannolikhet på bland andra Pergament. Åtminstone uppfattade Pergament att det var han som var målet för angreppet. Grunden för Peterson-Bergers förtrytelse var säkerligen den inte alltför översvallande recension som Pergament skrev i *Svenska Dagbladet* den 19 mars 1928 av Peterson-Bergers andra symfoni *Sunnanfjärd*. I ett brev till konstnären Gösta Adrian-Nilsson, kommenterade Pergament Peterson-Bergers artikel från den 20 mars: ”Jag har slagits med värja, men den fege fan kommer bakifrån med dolk. En omaskerat antisemitisk provokation.”²¹ Det faktum att även Adrian-Nilsson yttrat sig antisemitiskt – mot konstnärsvivalen Isaac Grünewald – utgör en komplicerande faktor i relation till att Pergament sökte stöd hos denne mot Peterson-Bergers utfall.²²

För Peterson-Berger motsvarade Pergament den i antisemitismen för-

20. Peterson-Berger 20/3 1928. —

21. Brev MP till GAN, 21/3 1928, saml Adrian-Nilsson, G, vol. 8, LUB.

22. Andersson 2000, s. 37f.

ankrade bilden av den ”judiske modernisten” som inverkade menligt på det svensknationella kulturlivet. Detta var också Pergament medveten om. Peterson-Bergers retorik är osedvanligt hätsk. I sin explicitet är den en solitär. Någon jämförbar koppling mellan Pergaments ”judiskhet” och hans förmenta modernistiska estetik finns inte i de övriga recensioner av Pergaments verk som undersökts vid konserttillfällena 1926, 1928 och 1934.²³ Med undantag av Peterson-Bergers utfall kan man därför svårigen argumentera för att den antisemitiska diskursen uttrycktes explicit i termer av ”judisk modernism” i relation till Pergament. Men att uppfattningen var förankrad hos andra än Atterberg och Peterson-Berger är märkbart i en artikel från 1933 där musikkritikern William Seymer (1890–1964) ställde sig positiv till den nazistiska kulturpolitikens strävan att undanröja vad som

23. Recensionstillfällena 1926, 1928 och 1934 är valda mot bakgrund av att receptionen vid dessa tillfällen betonade de modernistiska inslagen i Pergaments verk. Recensionerna är till största del hämtade från Pergaments arkiv och inkluderar de större Stockholmstidningarna, med något undantag. Jag har kontrollerat de artiklar där tidningsnamn eller skribentnamn saknas i Pergaments urklipp. De undersökta recensionerna 1926 är A. B-r. (Agne Beijer) i Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning (GHT) 15/4 1926, -dr- (Adrian Dahl) i Svenska Morgonbladet (SvM) 15/4 1926, William Seymer i Nya Dagligt Allehanda (NDA) 14/4 1926, Wilhelm Peterson-Berger i DN 14/4 1926, E.M.S (Elsa Marianne Stuart-Bergström) i StD 14/4 1926 samt Patrik Vretblad i Social-Demokraten (S-D) 14/4 1926. Även om recensionerna inte gjorde några explicita kopplingar till Pergaments judiskhet, var de överlag fördömande och formulerad i en nedlåtande retorik där Pergaments musik beskrevs i sedvanliga antimodernistiska termer som ”kakofoni”, ”orgier”, ”vrångbilder”. Konserten ägde rum i Konserthusets lilla sal i Stockholm under rubriken ”Moses Pergament. Kompositions-Afton”. De verk som framfördes var Violinsonat h-moll (1918–1920), Stråkkvartett c-moll (1918–1922) samt fem sånger till piano; Zwei Kammern hat das Herz, (1911, Moses Pergament), Vattenplask (1916, Viktor Rydberg), Der jungen Hexe Lied (1919 Otto Julius Bierbaum), Kväll i skogen (Oscar Levertín) samt Kung Liv och Drottning Död (1915, Oscar Levertín). Stråkkvartetten och violinsonaten hade tidigare framförts i Berlin den 2 december 1922 och en av romanserna, Zwei Kammern hat das Hertz, fanns med i programmet vid Pergaments första offentliga framträdande i Universitetets Solennitetssal i Helsingfors, onsdagen den 2 december 1914. Behandlade recensioner 1928 gäller uruppförandet av Baletten Krelantems och Eldeling den 16/3. Recensionerna är Peterson-Berger ”Balettpremiär på Operan på fredagen”, DN 17/3 1928; K.S. (Kjell Strömberg), ”En modernistisk svensk balet”, StD 17/3 1928; William Seymer, ”En balettpremiär å K. teatern: Moses Pergaments ’Krelantems och Eldeling’ i modern utstyrelse och koreografi”, NDA 17/3 1928; S.S-n. ”Pantomim på Operan”, Aftonbladet (AB) 17/3 1928; Patrik Vretblad, ”Koreografisk triumf på Operan: Moses Pergaments ’Krelantems och Eldeling’ en publikframgång”, S-D. 17/3 1928. Med undantag av DN:s och StD:s recensioner var samtliga tämligen positiva till Pergaments musik. DN och S-D hade båda stora uppslag med foton på första sidan. Den 3/1 1934 framfördes sångerna Ångest (Sigfried Leander) och Woher Wohin (G.A. Bequer) samt orkesterstycket ”Roboternas dans” ur föreställningen Det stora bygget från Stockholmställningen 1930. Analyserade artiklar i samband med denna konsert är Patrik Vretblad, S-D 4/1 1934; Curt Berg DN 4/1 1934, Kurt Atterberg, Stockholms-Tidningen (S-T) 4/1 1934; William Seymer NDA 4/1 1934, G. R-t, AB 4/1 1934 samt Helge Malmberg, SvD 4/1 1934, samtliga utan rubrik.

uppfattades som hotande judisk modernism.²⁴ I samband med nazisternas maktövertagande kom denna retorik att övertas och förstärkas av de svenska nazisterna som i sin propagandistiska antisemitism betonade föreningen mellan modernism, bolsjevism och ”judiskhet”.²⁵

Modernism, nationalism och allosemittism

I stället för att läsa mellankrigstidens mottagande av Pergament som modernist enbart som ett uttryck för antisemitism, bör man också förstå det mot bakgrund av en nationell diskurs i vilken Pergament positionerades som icke-svensk utan explicit judefientlig argumentation. Ett axplock ur recensionsfloran 1926, 1928 och 1934 belyser detta. *Göteborgs Handels- och Sjöfarts- Tidnings* Agne Beijers (1888–1975) etikettering i samband med debutkonserten 1926 av Pergament som en ”smula exotisk nykomling i vårt musikliv” kan ses som ett allosemittiskt utslag av denna nationalistiska diskurs.²⁶ Utan explicit koppling till Pergaments judiska bakgrund fungerar likväl beteckningen ”exotisk nykomling” som ett utpekande av Pergament som stående utanför det gängse, utanför det som uppfattas som det ”svenska”. Att Pergament var att betrakta som en främmande fågel i det svenska musiklivet är också det tema Adrian Dahl (1864–1935) i *Svenska Morgonbladet* slog an i sin recension av samma konsert. Recensionen inleds med den ur musikanalytiska synvinkeln oväsentliga kommentaren att namnet Moses Pergament är ”ett underligt klingande namn”.²⁷ Återigen är det alltså frågan om att skilja ut Pergament från det ”normala” och ”svenska”. Namnet blir en allosemittisk markör för det osvenska och ett uttryck för den nationella diskursens gränsdragning.

Utpekandet av Pergament som icke-svensk var dock inte entydigt vilket framgår i receptionen av baletten *Krelantems och Eldeling* som, med undantag av *Den judiska sången*, kan sägas vara det mest uppmärksammade verket i hans oeuvre. *Krelantems* uruppfördes först 1928 och då i Stockholm.²⁸ Det

24. William Seymer, ”Konst och politik i aktualitetens brännpunkt”, *Scenen* 1933:6, s. 12f.

25. Se till exempel signaturen ”Mr Gay” som i *SvD* 1933 refererade den svenske nazisten Malte Welin vilken i ett tal skall ha talat om judarnas ”böjelser” för ”kulturbolsjevism”, i betydelsen radikal modernism, och ”kosmopolitism”; Mr Gay, ”Malte Welin nazistchef utan publik”, *SvD* 28/4 1933.

26. A. B-r., *GHT* 15/4 1926. Vanligtvis detaljbevakade inte *GHT* det stockholmska musiklivet. Exempelvis recenserades inte övriga konserter som jag berör i detta kapitel. Anledningen till att Pergaments kompositionsafton anmäldes var förmodligen att det rörde sig om en debut i kombination med att konsertgivaren var musikskribent på av de mer välrenommerade dagstidningarna.

27. Adrian Dahl, ”Musik”, *SvM* 14/4 1926.

28. Baletten var ursprungligen beställd av Sergej Djagilev, grundare av och impresario för Ryska baletten, och färdigställdes i samarbete med konstnären GAN, vars skisser utgjor-

recenserades bland annat i *Stockholms Dagblad* där rubriken ”En modernistisk svensk balett” med all önskvärd tydlighet visar att Pergament också uppfattades som svensk tonsättare.²⁹ Om vi utgår från att rubriksättaren var medveten om Pergaments judiska identifikation, vilket är ett rimligt antagande, antyder detta att bivalensen också kunde finna acceptans. I detta sammanhang, där temat i *Krelantems* beskrivs som hämtat från ”Orienten”, fanns det uppenbarligen möjlighet att etikettera verket som ”icke-svenskt” och spinna på den antisemitiska kopplingen mellan ”juden” och ”Orienten”, något som exempelvis skedde i samband med Pergaments uppgörelse med Peterson-Berger 1929.³⁰ Denna sammankoppling görs dock inte här eller i någon av de övriga undersökta recensionerna i samband med uruppförandet av *Krelantems*. I baletten apostroferar Pergament en melodislinga från vad som betraktas som en judisk folksmelodi, som på senare år också blivit en flitigt refererad melodi i kletzmersammanhang.³¹ I verkkommentaren återfinns ingen referens till någon sådan, varför det förefaller mindre sannolikt att recensenterna uppmärksammade denna. Ett undantag var William Seymer som noterade att slutdansen påminde om en ”svensk polkett” som ”lär vara byggd på en gammaljudisk dansmelodi”, något som kan tolkas som ett indirekt erkännande av Pergaments bivalens.³² Bland recensionerna för övrigt återfinns inte någon antydning om att verket skulle vara ”judiskt” eller att Pergament skulle vara en ”judisk” tonsättare.

de grunden för kostym och dekor. Eftersom Ryska baletten splittrades blev *Krelantems* aldrig uppförd i Paris. Uruppförandet ägde rum först 7 år senare på Stockholmsoperan, med ett något bantat orkesterarrangemang, dock med en fortfarande tilltagen instrumentbesättning. För regin och koreografi stod Jan Cieplinski och huvudrollerna upptogs av Elly Holmberg, Folke Cembræus och Karl Fredrik Tropp. Orkestern leddes av Herbert Sandberg. Den banala handlingen utspelar sig i vad som beskrivs som en österländsk miljö och kretsar kring danserskan Eldeling som åtrås av kungen. I den folkliga hjälten Krelantems har kungen en rival. Krelantems döms till döden då han i ett anfall av svartsjuka försökt mörda kungen. Den fingerade halshuggningen illustrerades av en filmsekvens, en för tiden annorlunda och modern teknisk detalj. Krelantems räddas dock, hämnas på kungen med sitt svärd och kan slutligen förenas med sin älskade Eldeling. Uruppförandet väckte uppmärksamhet och flertalet av Stockholmstidningarna ägnade framträdandet stort utrymme. I ett brev till GAN beskrev Pergament uppsättningen som en publik framgång med ”små erkännanden” från kritikerkåren. Operachefen John Forsell skall dock enligt Pergament fram till premiären ha uppfattat musiken som ”idiotisk” men sedan ändrat ståndpunkt och tackat Pergament för uppsättningen; MP till GAN, 21/3 1928, Saml Adrian-Nilsson, vol. 8, handskriftssektionen, LUB.

29. K.S., ”En modernistisk svensk balett”, *StD* 17/3 1928.

30. Rosengren 2002, s. 43–52.

31. Anders Hammarlund, ”Moses Pergament över Östersjön”, P2 3/10 2004.

32. Seymer 17/3 1928.

Istället ligger receptionens fokus på verkets moderna karaktär och delvis på Pergaments svenska tillhörighet.

Sex år senare lyftes däremot Pergaments ”judiskhet” fram. William Seymer skrev i *Nya Dagligt Allehanda* den 4 januari 1934 om vårsäsongens första program som ”rätt effektivt ställde traditionellt och modernt, nationellt och internationellt bredvid varandra”. Det traditionella representerades av Haydn och det moderna och internationella av ”två judiska tonsättare – schweizaren Ernest Bloch och svensken Moses Pergament”.³³ Här uppfattas modernism ha kopplingar till ”judiskhet” och ”internationalism”. Även om Seymers etikettering av Pergament som svensk tyder på en acceptans av den bivalenta identifikationen var det centrala för honom att notera Pergaments judiska börd. Denna är irrelevant i sammanhanget eftersom de verk som recenserades, sångerna *Ångest* och *Woher-Wohin* med texter av Sigfrid Leander (1893–1981) respektive den spanske romantikern Gustavo Adolfo Becquer (1836–1870), samt orkesterstycket *Roboternas intåg och dans* från Stockholmsutställning 1930, inte uttrycker någon judisk identifikation. Trots detta var det kopplingen mellan Pergaments ”judiskhet” och modernismen som var kärnan i Seymers anmälan. I programbladet meddelades att Blochs verk *Psalm 22* var skrivet i en ”medveten judisk nationell stil” och att Bloch är av ”judisk börd” vilket utgör en grund för att även indirekt etikettera Pergaments kompositioner som judiska. Det finns däremot ingen uppgift i programmet om Pergaments börd eller huruvida hans framförda verk skulle ha förankring i judisk musik eller kultur.³⁴ Intressant att notera är också hur programbladets formulering ”judisk nationell stil” i Seymers tolkning gjordes till något ”internationellt” och därigenom till ett uttryck för en tillskriven nonvalens. Det ”judiska” var i Seymers ögon per definition icke-nationellt. Men även om Seymer tidigare uttryckt sig antisemitiskt om Pergament, vore det en övertolkning att uppfatta den citerade recensionen som antisemitisk. Termen allosemittism är här mer berättigad, då formuleringarna syftar till att märka ut Pergaments nationella olikhet, utan explicit värdering, snarare än att fientligt peka ut honom som företrädare för en ”judisk modernism”. Utmärkandet av Pergament som osvensk utgjorde en del av en större bild där Pergament uppfattades som outsider. Denna kunde utgöra en källa för antisemitiska påhopp i andra sammanhang, dock inte i det citerade exemplet. Bland övriga recensioner jag analyserat återkommer den i relation till den framförda musiken irrelevanta, allosemittiska etiketteringen av Pergament som en judisk tonsättare i ytterligare två, nämligen i Kurt Atterbergs anmälan i *Stockholms-Tidningen* 4 januari 1934 och i

33. William Seymer, ”Konsertföreningen”, NDA 4/1 1934.

Herman Glimstedts (1881–1969) samlingsartikel över 1934 års musikliv i *Ord och Bild* 1934.³⁵

Modernismens revolt mot det ”nationella”

Som jag tidigare visat finns det fog för att placera in Pergament i den pacifistiska och antinationalistiska (dock ej antinationella) diskurs som var framträdande under första världskriget och i början av 1920-talet. Detta framhävande av nonvalenta värden tycks också ha genomsyrat hans förståelse av modernismen i allmänhet och expressionismen i synnerhet. Som tonsättare ansåg exempelvis dansösen, skådespelerskan och koreografen Jenny Hasselqvist (1894–1978) honom lämpad att tonsätta hennes pantomin *Revolution*, vilken sades vara ”tidlös” och sakna ”nationalité”, hönnorsord inom de konstnärliga kretsar Pergament gärna rörde sig i.³⁶ I ett brev till tonsättarkollegan Viking Dahl från 1922 gör Pergament en exposé över den nya tiden och dess konst *par préférence*, expressionismen. Genom att citera den tyske kritikern Bernhard Diebolds (1886–1945) *Anarchie im Drama* ringar Pergament också in sitt eget konstnärliga credo vid denna tid:

Enligt denna uppfattning [Diebolds], som även är min, har vår tids konst tjänat och tjänar alltjämt som sprängämne för banande av nya vägar. Utsikten har ljusnat, nya perspektiv har vunnits, men ännu så länge ligger högar av avfall och skrot utmed den nyvunna terrängen – och de förblir där, emedan det sprängda passet endast nödtorftigt skall leda oss fram dit vi vill komma. Att vi är på rätt väg, därom vittnar en omständighet av vikt. Och det är den jag måste tillskriva även mitt plötsliga ”vi” i föregående sats. Diebold talte om expressionismen som ”Weltgefühl”. Det innebär ett visst upphävande av de nationella gränserna! Liksom Upplysningen och Romantiken till sitt väsen var internationella, är även expressionismen det.³⁷

Pergament förstår i enlighet med Diebolds resonemang expressionismen som innehållande två avgörande delar med vilka han kan identifiera sig, upproret mot det hävdvunna och inriktningen mot det internationella. I det som idag betraktas som 1800-talsnationalismens grogrund – romantiken – lyfter Pergament istället fram det internationella, sannolikt utifrån stilbegreppets internationella utbredning och dess betoning på det känslomässiga. Medan han här tolkar romantiken utifrån dess internationella

34. Programblad januari 1934, Konserthörsningen i Stockholm, vol. 8, RA.

35. Kurt Atterberg, utan rubrik, S-T 4/1 1934 och Herman Glimstedt, ”Stockholmska konserter”, *Ord och Bild* 1934.

36. Jenny Hasselqvist till MP, 17/4 1921, MP-arkiv, vol. 22, MM.

37. MP till Viking Dahl, 20/8 1922, MP-arkiv, vol. 20, MM.

prägel skulle han i andra sammanhang, som då han i beundrande ordalag gav ett omdöme om den mest framträdande av de svenska nationalromantikerna, August Söderman, också lyfta fram och positivt värdera romantikens nationella drag.³⁸

Det som förenar expressionismens företrädare, främst Schönberg, Bartók, Darius Milhaud (1892–1974) och Igor Stravinsky (1882–1971), är deras strävan att slå sig fria från nationalismens bojor menar Pergament vidare i brevet till Dahl. Om de uppräknade tonsättarna skriver han idealiserat att frånsatt ”den personliga accenten finns det i dessa mäns sinfoniska [sic!] musik inga nationella särigheter utpräglade”.³⁹ De arbetar alla, oavsett nationell tillhörighet, mot samma mål, menar Pergament, som även räknar sig själv till denna grupp av sökande konstnärer.

Förståelsen av modernismen som en mot nationalistiska ideal revolterande strömning delade Pergament med sin vän, konstnären och tonsättarkollegan, Gösta Nystroem, som likt Pergament hade bott i Berlin och Paris och umgåtts i avantgardistiska kretsar. I en artikel ur *En bok tillägnad Torigny Segerstedt*, utgiven 1936, opponerar sig Nystroem mot bland annat Atterbergs och Lindbergs ”kvasinationella småkonst”. Nystroem såg ett alltför starkt nationellt hävdande som ett hinder för konstnärskapet: ”En överdriven nationalism föder inga stora konstnärer.” I denna revolt mot det nationalistiska, som förenade Nystroem och Pergament, deltog dock inte Hilding Rosenberg i samma utsträckning.⁴⁰ Mot bakgrund av denna uttalande positionering gladdes säkerligen Nystroem åt Pergaments omdöme om hans musik som ”geografiskt obestämbart”.⁴¹

Exakt vad Pergament menade med ”nationell särighet” framgår inte. Andra uttalanden från honom tyder på en uppfattning motsatt den som uttrycktes i korrespondensen med Dahl, och det är därför nödvändigt att diskutera vad som uppfattades om ”sund patriotism” respektive ”överdriven nationalism” eller nationalistisk chauvinism. Att Pergament såg nationella drag även hos de uppräknade tonsättarna, utan att för den skull fördöma dessa uttryck, är uppenbart. Det framgår exempelvis av omdömet om fransmannen Darius Milhaud i en jämförelse med Paul Hindemith (1895–1963), ”det unga Tysklands stora namn”. Pergament menade att ”tysken [Hindemith] saknar den galliska esprit” som kännetecknar Milhauds verk.⁴² Ett

38. Moses Pergament, utan rubrik, SvD 25/3 1929. Se även delkapitlet Kurt Atterberg – ”svenskheters” gårdvar.

39. Pergament 25/3 1929.

40. Wällner 1968, s. 125.

41. Moses Pergament, ”Ny svensk tonlyrik”, AT 16/10 1944.

42. Moses Pergament, ”Teater och musik. Internationella sällskapet för samtida musik”, SvD 6/11 1923.

totalt upphävande av de nationella gränserna var det således inte frågan om utan snarare handlar det om ett avståndstagande från det som uppfattas som nationellt inskränkt. Det var i expressionismens strävan att våga bryta med denna inskränkthet som dess värde ansågs ligga i. En identifikation med expressionismen som konststil var därför i Pergaments fall uttryck för nonvalens, en uppvärdering av dess programmatiskt inriktade strävan att bryta med nationen som viktigaste inspirationsgrund och i stället rikta sig mot ett övernationellt, kulturellt gränsöverskridande. Denna uttryckliga nonvalens skulle dock komma att ges mindre utrymme i Pergaments skriftställarskap under 1930- och 1940-talen, vilket jag har anledning att återkomma till.

”hr Pergament, de perversa modernistorgiernas högljudda propagandist”

Pergaments samhörighet med tonsättare som Schönberg, Stravinskij och Milhaud låg inte nödvändigtvis på ett explicit tonalt och kompositionstekniskt plan, i synnerhet inte förhållandet till Schönberg, utan snarare, som konstaterats, i deras roll som de nationella gränsernas överskridare. Detta är också relevant då den atonalitet som förknippades med Schönberg ofta fungerade som ett skällsord bland den nya musikens motståndare. Pergament var inte någon anhängare av Schönbergs atonalitet.⁴³ I en recension av Bruno Walters publicerade föredrag *Von den moralischen Kräften der Musik* den 16 oktober 1935 skrev Pergament att han ”i årtal polemiserat mot dem, vilka ansett musikens framtid ligga på den av Schönberg utstakade vägen”. Han såg atonaliteten som en teoretisk konstruktion utan koppling till det emotionella. Dock erkände han den som en naturlig utveckling i musikhistorien.⁴⁴ I omdömena om Schönbergs musik kunde Pergament

43. Hellqvist i Andersson (red.) 1964, s. 225f.

44. Pergament var på plats i Prag 1924 då Schönbergs *Erwartung* uruppfördes. Konserten uppmärksammades i en understreckare 26/6 1924 och i artikeln framkommer Pergaments positiva uppfattning om Schönbergs nyskapande ambition. Men Pergament skriver också att han ofta stängt sitt öra för ”Schönbergs klanger”, Moses Pergament, ”En upremiär i Prag”, *SvD* 26/4. 1925. Porträtterar Pergament Schönberg i ”Arnold Schönberg”, *Orfeus. Tidskriften för litteratur, musik, teater* 1925:8, s. 158–161. Artikeln finns även med i Pergament 1943, s. 190–196. I artikeln omtalar han den ”konservativa anda” som präglade motståndet mot Schönberg. Pergament nämner dock inte att denna anda präglades av antisemitism. Även om Pergament var tidigt ute, var han dock inte den förste som uppmärksammade Schönberg. Exempelvis skrev Julius Rabe en uppskattande och musikteoretiskt initierad artikel om Schönberg redan 1920, där bland annat Schönbergs utvecklingsteoretiska perspektiv betonades. Dahlstedt i Billing (red.) 1993, s. 20f. För ytterligare inblick i Pergaments relation till Schönberg se Moses Pergament, ”Musik och Moral” i *Ny vandring med Fru Musica*,

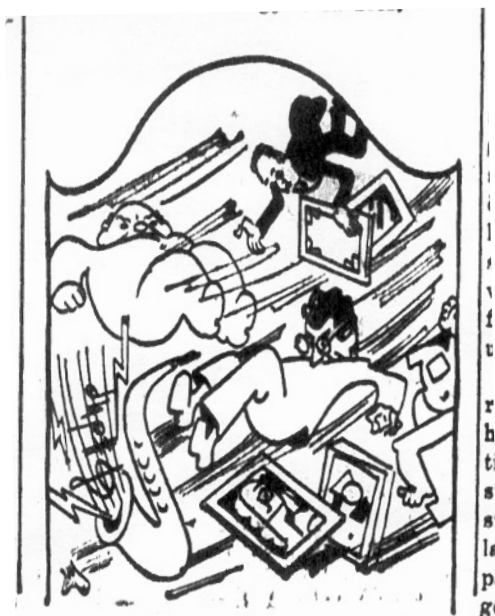
också falla in i den modernismfientliga kritikens retorik, exempelvis då han vid åhörandet av den atonalt präglade "Pierrot Lunaire" som lyssnare sade sig vara fångad av något "osunt, perverst".⁴⁵ Trots detta förknippades han emellertid i svepande ordalag gärna med den förhatliga atonaliteten. I särfall, som hos Peterson-Berger, skedde detta utifrån föreställningen att den förmenta "judiska" förkärleken för "atonalismen" var kopplad till den "judiska rasens" specifika biologiska konstitution. I sin öppet deklarerade uppfattning var dock Peterson-Berger ovanlig. I andra fall där Pergament felaktigt betecknades som "atonalist", kunde detta ske utan direkt koppling till hans "judiskhet", men ändå med en antisemitisk klangbotten. 1935 kallades Pergament på ledarplats i *Nya Dagligt Allehanda* för "en kulturprofet för modern, d.v.s. atonal musik". Ledarskribenten uttryckte förhoppningen att en cyklon skulle blåsa bort "vår tids elände" till vilket räknades inte bara den atonala musiken och "den kulturbolsjevnikiska målarkonsten" utan även de "rimfria skalderna och de resonfria pornograferna" som påstods dväljas under "ett visst tak på Sveavägen", läs Bonniers förlag. Osedlighet, modernism och kulturbolsjevism klumpas ihop till "vår tids elände", och ansågs spegla det "politiska förstånd" som också fört socialdemokraterna Per Albin Hansson och Ernst Wigforss till makten.⁴⁶ *Nya Dagligt Allehandas* kritik kan förstås som en kulturkonserverativ yttring, fientligt inställd till modernism, demokrati och vad man uppfattade som osedlighet. Att tidningen tidigare gjort sig känt för sin antisemitiskt präglade retorik, särskilt under chefredaktören Leonard Ljunglund hör också till bilden. Även om någon uttalad koppling till det "judiska" inte kan skönjas i ovanstående citat, var det just Bonniers och Pergament som i tidigare fall attackerats med antisemitiska argument.⁴⁷ I detta fall får de representera oönskade samhällsströmningar som förknippas med "judiskt" inflytande. Ledaren illustreras av en karikatyr där bland andra Pergament avbildas tillsammans med en saxofon, som representerar jazzen och modernismen.

Stockholm 1944, citat s. 135, 137f. (*SvD* 16/10 1935); "Nytt för dagen: Paul Hindemiths 'lustiger Oper' och några reflektioner om operaproblemet i allmänhet", *SvD* 22/9 1929; "Hos Hugo Alfvén", *SvD:s Söndagsbilaga* 12/5 1935 samt radiodebatten med Erik Westberg 1937, radiomanus, Sverige radios (SR:s) arkiv, s. 11f.

45. Moses Pergament, "Arnold Schönbergs 'Pierrot Lunaire'", *SvD* 7/4 1937. Den 12/12 1925 skrev dock Pergament en uppskattande recension av Schönbergs "Gurre Lieder", som är en tonsättning av den danske författaren Jens Peter Jacobssens dikt om Valdemar Atterdag. Pergament såg inte något av atonalitet i detta stycke, däremot uppfattade han att tonspråket i vissa delar som Wagnerskt. Det som Pergament särskilt prisade var Schönbergs förmåga att illustrera diktens känslöstämningar, snarare än hans modernistiska tonspråk, Moses Pergament, "Schönbergs Gurre Lieder på Kungl. Teatern", *SvD* 12/12 1925.

46. Osignerad ledare, "Cyklon eller vindil?", *NDA* 26/4 1935.

47. Osignerad, *JK* 1934:7, s. 122f.



*Nya Dagligt Allehanda*s antimodernistiska ledare "Cyklon eller vindil?" den 26 april 1935 illustreras av en karikatyr där Pergament (överst på bilden) avbildas tillsammans med skulptören Bror Hjort(?) och statsministern Per Albin Hansson (till vänster). De omges av symboler för den förhatliga instormande modernismen i form av en saxofon och "modernistisk" konst.

Uppfattningen om Pergament som tillhörande "atonalisterna", vilken *Nya Dagligt Allehanda* gjorde sig till tolk för, kunde också göra sig gällande på liberala plattformar. År 1945 formulerade Curt Berg, som i Pergaments ögon var en "symbol för den nedärvda Peterson-Berger-mentaliteten., d.v.s för motståndet mot allt revolutionerande nytt som banat väg för tonkonsten av idag",⁴⁸ följande i *Dagens Nyheter* apropå Pergaments tveksamhet inför Bergs positiva omdömen om Hilding Rosenbergs musik:

Allt det där begriper inte hr Pergament, de perversa modernistorgiernas högljudda propagandist här i landet, den herre som under många år gjorde fruktlösa försök att få den svenska publiken att falla ned och tillbejda hans importerade avgudar.⁴⁹

I en anda av konspirationstänkande tillskrivs Pergament makten att styra musikutbudet i Sverige. Det är han som i Bergs ögon infört de oönskade musikaliska inslagen. Bergs ordval "perversitet" och "orgie" bär med sig

48. Moses Pergament, "Nytt musikforum", AT 19/2 1945.

49. Berg 27/2 1945.

reminiscenser från 1920-talets affekterade musikdebatt, men också från 1930- och 1940-talens nazistiska utfall mot den ”urartade musiken”. Centralt i Bergs resonemang är uppfattningen att den svenska musiken utgör en motpol till den importerade och osvenska modernismen. ”Svenskheten” kan dock sägas ha gått segrande ur kampen, då Pergament, enligt Berg, misslyckats med att infiltrera den svenska publiken. Pergament blir här, utifrån sina påstådda försök att förleda svenskarna, representant för det ”icke-svenska”. Bergs argumentation har paralleller till en antisemitisk tradition där konspirationstänkandet och förledandet av majoritetsbefolkning återkommande kopplas till det ”judiska”. Berg använder dock inte några termer som explicit uttrycker något om det ”judiska”, men hans starkt negativa betoning av Pergaments ”osvenskhet” har en antisemitisk klangbotten. Omdömet om Pergament är dessutom olikt det Berg gav av den mest uppmärksammade av förespråkarna för ny musik, Hilding Rosenberg, som etiketterades som en ”idémusiker med [...] högre mål än den internationella kollektivkaka-fonismen”. Utifrån sin tonsättning av Atterboms *Lycksalighetens ö* karaktäriserades Rosenberg som romantiker och därigenom svensk.⁵⁰ Rosenberg anses via denna tonsättning ha tagit avstånd från den ”icke-svenska” modernismen vilket är en av de viktigare anledningarna till att Berg accepterar honom. Detta är en avgörande skillnad i relation till hur Berg uppfattade Pergament. Där låg betoningen istället på det musikaliska och nationella utanförskapet. Bo Wallner pekar dock på att Rosenberg i flera andra sammanhang felaktigt uppfattades som jude då hans modernistiska tonsättningar och ”internationella orienteringar” innehöll inslag som uppfattades som främmande från det ”svenska”. Att Rosenberg var ingift i en judisk släkt och i sin ungdom var mörkhårig och bar en markant ansiktsprofil bidrog också till uppfattningen om hans ”judiskhet”. Wallner spekulerar också i huruvida Peterson-Bergers antimodernistiska utfall mot Rosenbergs tidiga verk innehöll en antijudisk nyans.⁵¹

Curt Berg följde upp och utvecklade sin uppfattning om Pergaments påstådda vurm för ”atonalismen” som osvensk och perverterad företeelse några dagar senare:

Själv har hr Pergament som bekant med svärmisk kärlek omfattat olika sorters dumheter av ”musikalisk” art som på sin tid odlades i Tyskland och Österrike och som därifrån jämte lovordande frökataloger utsändes till sådd även hos mera avsidet boende folkslag. Det var verkligen synd att nazismen slog ned

50. Ibid.

51. Bo Wallner, ”Tidens oro. Ur ett kapitel om Hilding Rosenberg och 1930-talets svenska musikaliv”, *Studia Musicologica Norvegica* (särtryck) 1999:25, s. 486 & 489.

dessa riktningar med våld. De borde ha fått ge upp andan långsamt och på egen hand. Men nu när de allierade snart skulle segra, finns det ju möjlighet att sätta i gång med konstgjord andning på atonalismen och andra perversa företeelser. Låt oss höra dem på nytt! Låt oss få njuta av Schönbergs ”Sechs kleine Klavierstücke” [---] eller Pergaments egna ”revolutionära kompositioner”.⁵²

Här är det Tyskland och Österrike som beskrivs som de regionala källor ur vilken musikmodernismen, och särskilt ”atonalismen”, vuxit fram och Pergament vurmat för. De tonsättare som nazisterna valde ut som symboler för sin kamp mot så kallad urartad musik, exempelvis Schönberg, Hindemith, Ernst Krenek (1900–1991) och Alban Berg (1885–1935) är också de som Berg lyfter fram i artikeln.⁵³ Pergament ges epitetet atonalist genom att räknas in i denna grupp, trots att han inte uppfattade sig tillhöra den atonala skolan. Bergs starkt kritiska uppfattning om den atonala musiken delade han således med nazisterna, dock utan den explicita antisemitiska kopplingen som var fundamentet i nazisternas estetik. Nazisternas bannlysning uppfattar Berg som kontraproduktiv, då dess hårdhänthet tycks ha givit den modernistiska musiken en sorts martyrstatus som kan nyttjas nu när de allierade väntas segra. I ironiska ordalag efterfrågar Berg denna musik på nytt. Bergs formuleringar är intressanta på flera plan då de inte bara påminner om 1920-talets antimodernistiska vokabulär utan även är förenliga med en nazistisk retorik. Samtidigt är det centralt att framhålla Bergs starka avståndstagande från nazismen som ideologi, ett avståndstagande som tog sig sådana uttryck att även Pergament misstänkliggjordes för att ha gått nazismens ärenden, efter att han försvarat den med den nazistiska kulturpolitiken förknippade dirigenten Wilhem Furtwänglers konsert i Sverige december 1943.⁵⁴ Efter kriget var Berg också en av Kurt Atterbergs skarpaste kritiker, detta mot bakgrund av anklagelserna mot Atterberg för samröre med nazistiska företrädare och nazistisk kulturpolitik. Berg antydde att Atterberg skulle ha varit antisemit och förmedlade rykten om att han på grund av sin tyskaffinitet enligt de nazistiska planerna skulle bli ”führer” för det svenska musiklivet om nazisterna ockuperade Sverige. Berg refererade också ett uttalande från den finländske tonsättaren Yrjö Kilpinen (1892–1959), som skulle ha sagt: ”Ja, Atterberg han är ju nationalsocialist”.⁵⁵ Bergs formuleringar demonstrerar med eftertryck att aversionen mot ”atonalismen”,

52. Curt Berg, ”Teater, Musik-Film”, DN 1/3 1945.

53. Kater 1997, s. 125 & 184.

54. Se kapitlet ”den tyska kulturen annu dazumal”.

55. Curt Berg, ”HR ATTERBERGS förflutna – en kommentar”, DN 22/6 1946.

dock utan den öppet uttalade antisemitiska kopplingen, kunde framföras med liknande retorik i Nazityskland likaväl som i 1920-talets och 1940-talets Sverige och – märkväl – i liberala organ som *Dagens Nyheter*.

En universell judisk tradition

Här finns anledning att dröja något vid några möjliga inspirationskällor för Pergaments apologi för en övernationell kultur. Som märks hos Atterberg, Peterson-Berger och Seymer kunde modernismen uppfattas som specifikt judisk och i Peterson-Bergers fall även explicit kopplas till biologiska rasföreställningar. Konstruktionen av ”juden” som nationens antites bidrog till föreställningen om den ”icke-nationella” modernismen som en judisk företeelse. Men modernismen var inte judisk och judarna var inte biologiskt predestinerade att ägna sig åt estetisk modernism. Däremot menar Bauman att den ambivalens som judarna upplevde, inom vilken både deras judiska och deras nationalstatliga identifikation ifrågasattes, skapade ett behov av att söka nya identiteter.⁵⁶ Det nationella utanförskapet blev ett judiskt predikament. En estetisk modernism med ambitionen att förnya och utveckla estetiken, utan nationalistisk koppling, kunde därmed utgöra en möjlig alternativ identifikationskälla för intellektuella och konstutövande judar och därmed ett sätt att hantera predikamentet.

Arkitekturhistorikern Fredric Bedoire diskuterar denna möjlighet till identifikation genom att visa hur 1800-talets och det tidiga 1900-talets arkitektoniska Europa till stora delar konstruerades, finansierades och byggdes av judiska entreprenörer. Han berör framväxten av jugendstilen i förra sekelskiftets Wien och påpekar att den nya formgivningen med rötterna i Wien vid Parisutställningen 1900, på grundval av att den dominerades av judiska konstnärer och avnämare, kom att uppfattas som en judisk smak, *un goût juif*. Denna uppfattning förfäktades bland annat av den judiska kulturskribenten Karl Kraus (1874–1936) i den avantgardistiska kulturtidskriften *Die Fackel* i maj 1900. Jugendstilens förespråkare tog estetiskt avstånd från akademierna för att påvisa sin självständighet i förhållande till det etablerade och i syfte att markera sina assimilierungssträvanden. Bedoire betonar assimilierungssträvandena hos de judar som var inbegripna i den nya arkitekturen. Ett sätt att inlemmas i nationalstaterna var att snabbt ta till sig och nyttja nya rön inom arkitektur och estetik.⁵⁷ Situationen som minoritet i de framväxande nationalstaterna skulle således enligt Bedoire ha frambringat en strävan bland judar att verka som spjutspetsar för den nya

56. Bauman 1998, s. 155–159.

57. Bedoire 1998, s. 312.

estetiken. Till Bedoires resonemang bör dock tilläggas att spjutspetsfunktionen också verkade negativt på judarnas möjligheter att bli accepterade som fullvärdiga nationsmedlemmar. Viljan att söka och presentera nyheter och därigenom förändra verkade också provocerande på det etablissemang som ville bevara det befintliga.

Måhända kan Pergaments intresse för en estetisk modernism, förutom dess koppling till ett personligt estetiskt intresse, ses som ett sökande efter en ny källa för identifikation där universalism, förändringssträvan och framtidsblick utgjorde fundamentet, snarare än den judiska ortodoxin eller det nationalstatliga medborgarskapet som ändå ifrågasattes. Särskilt relevant är dock att förstå hans tolkning av expressionismen som ett icke-nationellt fenomen, utifrån hans förankring i en äldre judisk kulturtradition. För Pergament, som inte sökte assimilering i första hand utan snarare ville integreras i det svenska samhället med bibehållen judisk identifikation, erbjöd denna judiska kulturtradition som sökte sig bort från det strikt nationella, möjligheten till en estetisk förnyelse. Leo Rosenblüth, sångare, kantor och nära med vän med Pergament, ansåg att det judiska kulturarv utifrån vilket Pergament sökte sin konstnärliga bas till dels bottnade i en universell, och med avhandlingens terminologi nonvalent, judisk tradition: ”Han [Pergament] härstammar ju från en judisk Helsingforsmiljö, där mycket gamla folkseder med sin nära anslutning till tron på allmänmänsklig utveckling hän mot en messiansk tid av jordisk fullkomlighet”, skrev Rosenblüth i samband med premiären av Pergaments och Karin Boyes (1900–1941) oratorium *De sju döds synderna*. Denna tradition, i kombination med en stark vilja att ”bevara sin nationella egenart”, dock utifrån en allmänmänsklig essens, kom att forma en ”humanistisk’ övernationell sfär” som enligt Rosenblüth var kännetecknande för Pergaments tonskapelser sedan *Den judiska sången* 1944.⁵⁸ Rosenblüths analys är övertygande, även om jag menar att Pergaments övernationella uppfattning gör sig gällande tidigt i hans konstnärskap, långt tidigare än 1944.

Det övernationella idégodset, med rötterna i en judisk tradition, har klara beröringspunkter med hur Pergament uppfattade modernism i allmänhet och expressionismen i synnerhet. Traditionen skapade en plattform för kritik av första världskrigets krigshetsande nationalism och antisemitiska övergrepp. Kosmopolitismen var lösningen på dessa problem, vilket också framhölls i förarbetet till den äldre versionen av ”Min stora judefilm/Ahasverus”. Dessutom utgjorde det övernationella tankespåret grunden för en estetisk-modernistisk inspiration. Ett exempel är *Drömmen om Samoa*, en

58. Rosenblüth 1963/64:3, s. 7.

sång inspirerad av GAN:s tavla med samma namn, där Pergament konstruerade en dadaistisk text på ett påhittat fonetiskt språk i syfte att hitta en optimal avvägning mellan ord och ton. Nonsenstexten var inspirerad av den växelsång som används inom den orgellösa judiskt-ortodoxa gudstjänsen och som Pergament erinrade sig från sin tid som ung besökare i synagogan. Sången är inte inövad av församlingen och de parallella motiven som genljöd samtidigt och som skapade en helhet, frambringade en stämning ”som en brusande havsvåg” mindes Pergament. Denna upplevelse ville Pergament återuppväcka i *Drömmen om Samoa* och även i *Den judiska sången*.⁵⁹ Uppfattningen om Wagner och Mahler som företrädare för universalism var också förenlig med dessa ideal. Med tiden kompletterades dock Pergaments övernationella inspiration med allt starkare nationella uttryck, vilket exempelvis märks i det sionistiskt-nationalistiskt inspirerade slutet i den senare versionen av ”Min stora judefilm/Ahavserus”, men även i hans tonsättargärning och kulturkritik under 1930- och 1940-talen.

Sammanfattning

Pergament uppfattade sig som en modern människa och som en modernistisk tonsättare. För honom var modernism synonymt med musikalisk utveckling, tonal experimentlusta och opposition mot nationalistisk inskränkthet. Men han värnade också traditionen och känslan. Den schöbergska atonaliteten, den inriktning som främst kom att förknippas med den nya musiken, ställde sig Pergament avvisande till just på grund av dess överteorisering. I Pergaments tonsättarskap och estetiska hållning handlade det inte om att i radikal anda såga av alla grenar. Snarare, som Hilding Rosenberg formulerade det i en modernistisk deklARATION i samband med ett radiosamtal mellan honom Pergament och Gösta Nystroem: ”Vi ville bryta med traditionen på traditionens egen grund. Vi ville inte revolutionera – vi ville evelotionera.”⁶⁰ Dock var bilden av Pergament som en ”atonalismens” revolutionära företrädare intakt även in på 1940-talet.

Pergament var verksam i en tid då modernismen av sina belackare kom att betraktas som både ett estetiskt och nationellt hot. Föreställning om att modernismen var en i biologisk mening judisk företeelse, förekom i Sverige, främst företrädd hos Peterson-Berger I de undersökta recensionerna av vad som uppfattades som Pergaments modernistiska verk 1926, 1928 och 1934

59. Berit Berling, Råmaterial till musikalisk vernissage, insp. 1970, L 6663, SLBA. Enligt Nils Lindgren skall Pergament ha fått idén om ett ”begreppsfrött språk” från verket Goethe et la musique vilken skall ha inkluderat en dikt av Goethe med ord utan sammanhang; Nils Lundgren, Gösta Adrian-Nilsson, Halmstad 1949, s. III.

60. Ladberg, 1964 eller 1965, L 3327, SLBA.

återfinns dock ingen föregivet antisemitisk koppling mellan ”judiskhet” och modernism. Däremot kan en del av kommentarerna läsas som ett uttryck för den nationella diskursens riktning mot nationellt gränsskapande, då fokus vid flera tillfällen lades vid Pergaments nationella utanförskap. Termen allosemitism äger också sin giltighet i de sammanhang Pergaments ”modernism” förs samman med hans ”judiskhet”, som i receptionen av 1934 års konsert. Här tillskrivs Pergament en judisk identitet, mot bakgrund av hans ”moderna” estetik. Detta dock utan uttalad värdering, varför allosemitism är en lämpligare beteckning än antisemitism för dessa yttringar. Poängteras bör också det faktum att baletten *Krelantems och Eldeling* från 1928 kunde uppfattas som ett ”modernt svenskt verk”, vilket tyder på en acceptans av Pergaments bivalenta identifikation som svensk och jude. Resultaten visar att den antisemitiska diskursen inte genomsyrade all reception av Pergaments modernistiska verksamhet. Genom att även använda begreppet allosemitism blir analysen mer nyanserad. Peterson-Bergers explicita antisemitism under 1920-talet och den antisemitiska klangbotten i Curt Bergs formuleringar 1945 visar också på gradskillnaden inom den antisemitiska diskursen, samt en antydning om retorikens förändring över tid.

Pergaments identifikation med vad han såg som modernismens nonvalenta värde kunde söka näring i den äldre, allmänmännsliga judiska tradition som Pergament insupit som barn och ung i Helsingfors. Ur denna tradition, där mänsklig nationell gränslöshet snarare än gränsskapande utgjorde basen, kunde Pergament hämta argument för att uppfatta internationalism och universalism som ideala begrepp. För Pergament blev därigenom modernismen i någon mån ett återvändande till rötterna.

Men att i ett privat brev, likt det till Viking Dahl, identifiera sig med ett nationellt gränsoverskridande som konstnärlig drivkraft är inte samma sak som att söka offentligt erkännande som svensk kulturdebattör och musikkritiker. Som inflyttad jude, med Gunnar Ekelöfs (1907–1968) ord, som ”främling i detta land”, var det inte hållbart för Pergament att i längden offentligt hävda ”non serviam” – ”jag tjänar icke”, särskilt inte i bemärkelsen att inte tjäna det ”nationella”.⁶¹ Den provokation som Ekelöf uttryckte i sin avantgardistiska prosa i vilken han liknade sig själv vid en ”jude”, ”vilde”, ”lapp” och ”neger” och som riktades mot det nationella folkhemmet, kunde göras i trygg tillförsikt om att han ändå skulle accepteras som svensk oavsett graden av eget nationellt ifrågasättande. För Pergament gällde inte detta.

61. Gunnar Ekelöf, ”Non serviam” ur *Non serviam* 1945, Gunnar Ekelöf dikter, Stockholm 1999, s. 166f; Carl Olov Sommar, Gunnar Ekelöf. En biografi, Stockholm 1989, s. 300–302. I dikten ”Non serviam” anspelar Ekelöf på sin judiska ”börd”, vilken låg fyra generationer tillbaka och som i hans dikt sägs motsvara ”ett dricksglas fullt” av hans blod.

Som "begreppslig jude" var hans "svenskhet" tvungen att erövrats och hela tiden förhandlas. "Svenskheten" tilläts inte rymma totala brott med den nationella diskursen, åtminstone inte under mellankrigstiden. Pergaments vurm för de nonvalenta värdena tycks ha varit en ungdomsvision, som han mot bakgrund av den nationella diskursen tvingades stävja under sina viktigaste etableringsår och ihärdigaste försök att accepteras som svensk kulturpersonlighet under mellankrigstiden. Som de kommande två kapitlen visar blev 1930-talet i mångt och mycket en tid av svensknationell revitalisering för Pergament, i linje med ett allmänt förstärkt nationellt fokus.

”Det är inte så svårt att leva sig in i en främmande nations sätt att tänka och känna”

Tidigare har jag konstaterat att Pergament under 1920-talet fällde en mängd uttalanden som vände sig mot nationalismen. Utifrån en ny och gränsöverskridande estetisk uppfattning, inte minst i opposition mot nationalromantiken, framträder också en tydlig antinationalistisk inställning i Pergaments kulturuppfattning. Syftet i följande kapitel är att problematisera dessa resultat ytterligare genom att undersöka Pergaments inställning till det ”nationella” utifrån ett antal relevanta teman såsom nationalkaraktärer, enskilda ”nationella” tonsättare, rasuppfattning och folkmusik.

Nationalismen i Sverige

Det förra sekelskiftet innebar på många sätt starten för en nationalistisk väckelse i Sverige. De nationalistiska vindarna svepte över politik, konst, litteratur och musik. Nationalistiska verser skrevs, statyer över ”stora män” restes och musik komponerades med syftet att känslomässigt ena nationen. Turismen blev ett uttryck för ett nyväckt intresse för regioner som Lappland och landskap som Dalarna och Värmland, geografiska platser som gavs en nationell nimbus. Även naturen kom att nationaliseras under 1890-talet. Det svenska lynnet blev också relevant att diskutera, både litterärt, till exempel hos Verner von Heidenstam (1859–1940), och vetenskapligt, kanske mest emfatiskt formulerat i Gustav Sundbärgs (1857–1914) *Det svenska folklynnnet*.¹ Johann Gottfried von Herders (1744–1803) tankar kring folkvisan (*Völklied*) fick stort inflytande i Sverige.² Genom att utnyttja folkvisemelodier kunde tonsättarna bli en viktig del i konstruktionen av det nationellt svenska. Wil-

-
1. Gunnar Broberg, ”När svenskarna uppfann Sverige. Anteckningar till ett hundraårsjubileum”, i Gunnar Broberg, Ulla Wikander & Klas Åmark (red.), *Tänka tycka, tro. Svensk historia underifrån*, Stockholm 1993, s. 171–182.
 2. Leif Jonson & Martin Tegen, ”Musiken, kulturen och samhället – en översikt i decennier”, i Leif Jonsson & Martin Tegen (red.), *Musiken i Sverige 3. Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm 1992, s. 59.

helm Peterson-Berger, Hugo Alfvén (1872–1960) och Wilhelm Stenhammar (1871–1927) kom vid förra sekelskiftet att skapa musik som sedan dess, i varierande utsträckning, uppfattats bära spår av en svensk ”folksjäl”.³ Som Tomas Hammar visat genomsyrades även invandringspolitiken av värnande kring den svenska nationen, inte sällan motiverat utifrån rasuppfattningar och antisemitisk övertygelse.⁴

Under 1920-talet förenades de nationella tankarna med en officiell rasistisk vetenskap i och med inrättande av Institutet för rasbiologi i Uppsala. Som chef tillsattes läkaren Herman Lundborg (1868–1943). I detta avseende var Sverige ett pionjärland. Uppslutning i riksdagen kring institutets inrättande var brett. I Lundborgs bok från 1922, *Rasbiologi och rashygien*, lyfts särskilt ”negrer och zigenare” fram som ”rasodugliga folk”, men även ”judar” och ”slaver” uppfattades i rashänseende som undermåliga. *Rasbiologi och rashygien* togs i samtiden emot som seriös vetenskap. Men det fanns också ett motstånd mot rasbiologiska institutets verksamhet, exempelvis i den kritik som Torsten Fogelqvist riktade mot institutets monter ”Svea rike” på Stockholmsutställningen 1930.⁵ Fogelqvists kritik mot rasbiologin som vetenskap var dock inte konsekvent. Även han fällde omdömen om dess förment positiva roll, omdömen som enligt Fogelqvists biograf Ingmar Lundkvist var gängse bland likasinnade intellektuella.⁶ Även om kritik kunde riktas mot rasbiologiska institutet bör alltså utgångspunkten vara att rasföreställningar vid denna tid var en självklarhet.⁷ Den svenska rasdiskursen ebbade inte ut i samband med nazisternas makt tillträde. Nazismens härjningar ställde den nationella frågan i nytt ljus. Hans Lindberg har undersökt hur övergreppen mot judarna innebar att flyktingfrågan kom på dagordningen. I debatterna som fördes kring ett eventuellt mottagande av judiska flyktingar gick rasterterminologin och värnandet om nationen Sverige hand i hand, särskilt bland dem som motsatte sig invandringen. Med hänvisning till detta har Sverker Oredsson sammanfattat 1930-talets svenska folkhem som inte bara nationellt, utan som nationalistiskt.⁸ Johan Fornäs noterar en skillnad beträffande användandet av rasbegreppet mellan mellankrigstiden och perioden efter andra världskriget. Den självklara

3. Broberg 1993, s. 180.

4. Hammar 1964, s. 363–382.

5. Oredsson 2001, s. 160–163.

6. Lundkvist 2005, s. 241–247.

7. Andersson 2000, s. 186. Håkan Blomqvist talar med en vokabulär lånad från Andersson om ”dena hegemoniska nationella rasanke”; Blomqvist 2006, s. 381.

8. Hans Lindberg, *Svensk flyktingpolitik under internationellt tryck 1936–1941*, Stockholm 1973, s. 36–47 samt Oredsson 2001, s. 225.

begreppsflora som knöts till rasbegreppet under 1920- och 1930-talen blev, enligt Fornäs, nästan tabubelagd i Sverige efter andra världskriget.⁹

Folkbildningsbroschyren ”Raser och folk” som gavs ut av Svenska Unesco-rådet 1955, visar emellertid att rasföreställningarna fortlevde även efter andra världskriget. Även om uppfattningen om en judisk ras inte längre ansågs vara legitim, med undantag för i extremistiska sammanhang, kunde afrikanskamerikaner fortfarande omtalas som en avgränsad ”rasgrupp” med specifika fysiska egenskaper.¹⁰ Mikael Byström drar i sin avhandling om det svenska flyktingmottagandet under perioden 1942–1947 slutsatsen att rasföreställningarna florerade i dagspressens rapporteringar men att det sällan handlade om hierarkiska uppfattningar.¹¹

Nationalkaraktärer

Tanken på nationella spelstilar och nationalkaraktärer konstruerades i Herders efterföljd. Idéer om ”folksjälen” och ”folkslagens” mentala karaktäristika utgjorde ett betydande tankegods då man sökte förmedla förståelse för hur nationell musik klingade eller hur musiker, tonsättare och dirigenter gestaltade verk. Även rasföreställningarna kom att genomsyra kategoriseringen av de föregivna nationalkaraktärerna.

Folksjälen

Pergament använde ofta uttrycket ”folksjäl” i förbindelse med uppfattning om specifika nationalkaraktärer. Det fanns exempelvis en ”svensk folksjäl” i Pergaments föreställningsvärld, en folksjäl som tog sig uttryck i ”Bellmansången”.¹² Folksjälen förknippades hos Pergament med en viss mentalitet som sades genomsyra musiken. I en recension av den tjeckiske tonsättaren Bedöich Smetanas (1824–1884) opera *Brudköpet* 1928 skriver Pergament om de betydelsefullaste dragen ”i den tjeckiska folksjälen”, nämligen självtiliten och gladlyntheten. I samma recension framhålls också den tjeckiska

9. Fornäs 2004, s. 195.

10. Gunnar Dahlberg (red.), *Raser och folk*, Svenska Unesco-rådet, Stockholm 1955. Dahlberg var professor i Uppsala och chef för Rasbiologiska institutet. Broschyren försöker utifrån den vid tiden nya genforskningen populärvetenskapligt analysera förekomsten av mänskliga ”raser”. I huvudsak konstateras att mänskligheten kan indelas i tre ”raser”, den negro-ida, mongoliska och kaukasiska. Syftet är också att slå hål på rasmyter, exempelvis blodets roll för ärftliga egenskaper, myten om en högre ”ras” och att judarna skulle utgöra en specifik ”ras”. Se även Henrik Bachner som påtalar tabubeläggningen av antisemitismen som kom efter kriget och som förstärktes av den kriminalisering av rasistisk och antisemitisk propaganda som skedde via 1948 års Lag om hets mot folkgrupp; Bachner 1999, s. 58.

11. Byström 2006, s. 235f.

12. Moses Pergament, ”Bellman, en folkpjäs på Operan. Urvremiären en publikframgång.”, *SvD* 23/2 1930.

bondens roll för upprätthållandet av den tjeckiska folksjälen kamp mot "Metternichs [och] Bachs förtyckningstendenser".¹³ Begreppet "folksjälen" och nationens förankring i jorden som i Pergaments uttalande gestaltas av bondens roll som gårdvar mot utländska nationella hot är en retorik som hör hemma i en nationalromantisk tanketradition. Likt Herder vände sig Pergament här mot en nations avsiktliga estetiska dominans över en annan.¹⁴ Varje nation hade rätt att värna den egna konstnärliga egenarten och fullfölja sitt eget ödes bestämmande.

I en recension från den 4 november 1925 av den ryske tonsättaren Sergej Prokofjevs (1891-1953) andra pianokonsert skriver Pergament hur en spänd publik inväntade "den högväxte, blonde slaven från de möjliga omöjligheternas land i östern". Ryssen Prokofjev kategoriseras som slav och inte som ryss vilket skall noteras. Huruvida Pergament förstod begreppet "slav" som relaterat till språkgrupps- eller "ras"-tillhörighet går inte att avgöra utifrån recensionen. Tillsammans med den fysiska beskrivningen, som dock snarast för tankarna till nordiska folkstereotyper, förefaller åtminstone "ras"- eller folkgruppskategorin ligga närmare till hands än språkgruppskategorin. Prokofjev kontrasteras gentemot den underförstått svenska/västerländska publiken genom påpekandet att han kommer från det österländska Ryssland. I en längre utläggning i samma artikel försöker Pergament göra en karaktäristik av den ryska "själen", en själ som hos de ryska författarna påstås kännetecknas av "panslavism, europeisering och kosmopolitism". Primitivism har blandats med "själiska sublimiteter", skriver han vidare. Tonsättarnas egenskaper sägs pendla i en skala från "ohämmade naturinstinkter till det mest förändligade". Det "typiskt ryska" är motsatserna, menar Pergament. Tonsättare som Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov, Michail Glinka (1804-1857), med flera "äro alla på en gång barbarer och kulturmäniskor" sammanfattar han sin karaktäristik.¹⁵ Svaret på vad som konstituerar den ryska "själen" är tvetydigt, den rymmer hos Pergament både något förment ociviliserat och det kulturellt högtstående.

Genom att jämföra Pergaments beskrivning av den ryska nationalkaraktären med Peterson-Bergers ges en inblick i hur utgångspunkterna för nationella kategoriseringar kunde variera under 1920-talet. Den sistnämndes karaktäristik av de ryska nationalkaraktärerna från 1928 utgick från det ryska "folklynnets enastående rikedom på heterogena element, rasmottagningar och rasblandningar", vilket erinrar om Pergaments betoning av motsä-

13. Moses Pergament, "Brudköpet på K. Teatern. En repris på Smetanas populära opera", SvD 3/3 1928.

14. Mosse 1997, s. 38.

15. Moses Pergament, "Ryska storheter", SvD 5/11 1925.

gelsefullheten. Peterson-Berger talade dessutom om fyra ”rastyper” bland ryssarna. Där fanns ”asiatiskt, halvasiatiskt, halveuropeiskt och europeiskt”. Dessa graderades av Peterson-Berger i relation till en kulturell normativ skala från ”barbarisk” (asiatisk) till jämställd med ”högsta västerländska intelligensnivå” (europeisk).¹⁶ Pergament och Peterson-Berger delade således uppfattningen att den ryska folksjelen rymde olikartade element, från mer påstått ociviliserade till en europeisk högkulturell framtoning. De delade också synsättet på den europeiska, västerländska kulturen som mer högtstående än den ”österländska”. Vad som skiljde dem åt var att Peterson-Berger explicit utgick från en rasföreställning. I Pergaments fall betonades kulturen och den kulturella infärgningen snarare än distinkta rastyper. För honom kännetecknades det ”ryska” av mixen mellan olika kulturer – för Peterson-Berger handlade det om avgränsade rasundergrupper. I motsats till Peterson-Berger som hävdade att ”germansk” musik skulle spelas av ”germaner”,¹⁷ menade Pergament att den nationella karaktär som sades vara inrymd i folksjelen kunde gestaltas av alla begåvade musiker oavsett härstamning.¹⁸ Pergament vände sig därmed mot uppfattningen att ”rastillhörigheten” hade en konstant inverkan på det estetiska uttrycket. Avgörande var istället i vilken mån musikern kommit i kontakt med den specifika nationella miljön. Sander Gilman har pekat på hur denna typ av argumentation var vanligt förekommande bland judiska läkare vilka förklarade föregivna judiska fysiska egenheter utifrån miljöargument medan majoritetssamhällets medicinare betonade arvet.¹⁹

16. Karlsson 2005, s. 53. Peterson-Bergercitaten ursprungligen från DN 2/4 1928.

17. Karlsson 2005, s. 52. Peterson-Bergercitaten ursprungligen från DN 6/10 1921.

18. Den 11/12 1928 i ”Oiva Saini” talar Pergament i *SvD* om att den finländske tonsättaren och dirigenten Armas Järnefelt fångat ”det spanska” och ”sydländska”. I artikeln ”Nataanael Berg”, *Röster och Radio* 1935:14, fastslår han att Nataanael Bergs musik genomsyras av ”nordisk mentalitet och österländsk anda”. Även Evert Taube hade förmåga att skildra ”svenskt med svenska medel och afrikanskt med afrikanska” skrev Pergament i ett omdöme om Taubes musik i ”Evert Taubes visor”, *SvD* 20/12 1929. I Stenhammars orkesterserenad F-dur op. 31 blandas, enligt Pergament i *SvD* 5/11 1936, ”sydländsk glättighet och nordisk mystik”. 20/9 1937 skriver Pergament i *SvD* om den ungerske dirigenten Eugene Ormandys tolkning av Sibelius som ”ett bevis på att även en ungrare kan leva sig in i en så utpräglad nordisk känslövärld”. Pergament avfärdar tanken att det eventuella ”finsk-ugriska” släktskapet skulle kunna stå som förklaringsmodell. Istället är det Ormandys konstnärsmässiga universalitet som banar väg för hans förmåga att gestalta det ”typiskt nordiska”. I mars 1948 berömmar Pergament en lettisk kvartett som lyckats förmedla ”den galliska esprit” som kännetecknar Debussys kvartett op. 10; *AT* 8/3 1947.

19. Gilman 1991, s. 47f.

Mentalitet

En återkommande term i Pergaments beskrivningar av nationalkaraktärer var ”mentalitet”. Termen används bland annat i en recension av den Persienfödda men i Sverige boende sångerskan Isobel Ghasal-Öhmans framträdande. Med hänvisning till Ghasal-Öhmans tolkningar av den västerländska musiken understryker Pergament att det i vissa Brahmsnummer och ”modernare svenska nummer” framskymtar en tydlig skillnad beträffande ”nordeuropeisk och orientalisk mentalitet”.²⁰ Här kopplar Pergament mentalitet till geografiskt avgränsade kultursfärer. Öst ställs mot Nord- och Västeuropa. Dock förutsätts läsaren förstå vari denna skillnad består. Någon vägledning ges inte, vilket tyder på att Pergament utgick från att det fanns en förförståelse hos läsarna om de olika föregivet nationella mentaliteternas beskaffenhet.

Pergament kunde också anmärka på en i hans öron bristande förmåga hos vissa musiker att anamma en viss nationell mentalitet. Detta märks exempelvis i uttalandet om den tjeckiska dirigenten och musikprofessorn Václav Talich (1883–1961), som enligt Pergament, trots god vilja att tolka det ”typiskt nordiska” i Adolf Wiklunds (1879–1950) symfoni, opus 20, inte lyckades nå hela vägen fram: ”Ett och annat verkade dock alltför främmande för hans sydländska mentalitet”, skriver Pergament.²¹ Ett liknande omdöme fick den ryskfödde dirigenten Issay Dobrowen (1891–1953), som enligt Pergament inte lyckades så väl med att dirigera Mozart, medan framförandet av Tjajkovskijs femte symfoni var kongenialt. Dobrowen behövde en annan ”tonatmosfär” för att komma till sin rätt, skriver Pergament och menade underförstått att Dobrowen i egenskap av ryss bäst lyckades med ryska verk. I Tjajkovskijs symfoni var det nämligen ”rysk vildhet och ryskt vemod” som genomsyrade framförandet.²² Uppfattningen att Dobrowen lyckades väl med ”slavisk” musik och mindre bra med de klassiska mästarna delade Pergament med fler kritiker, bland dem Gösta Nystroem.²³

Ställt mot övriga uttalanden av Pergament är det klart att han såg Talichs

20. Moses Pergament, ”Teater och Musik”, *SvD* 21/2 1930.

21. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 14/1 1928.

22. Moses Pergament, ”Issay Dobrowen”, *SvD* 6/2 1930.

23. Rolf Davidson, ”Musiklivets breddning”, i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 50. Dobrowen var född i Ryssland men hade sedan 1929 norskt medborgarskap. Hans gästspel som dirigent i Sverige 1941 föranledde också en debatt kring huruvida ”svenska” dirigenter hade blivit åsidosatta då Dobrowen erbjöds anställning. I det sammanhanget anklagades Atterberg för att i antisemitiska ordalag ha liknat Dobrowen vid ”importerad musikfrukt” med ”svart och ludet skal”; Bengtsson & Karlsson, 2006, s. 62–68. Anklagelsen mot Atterberg framfördes bland annat i *SvD* den 4/12 1941. Atterberg svor sig fri från påståendet att hans uttalande var adresserat till judar; Kurt Atterberg, ”En herre förklarar sig”, *GHT* 9/10 1945.

och Dobrowens otillräckliga kontakt med de tyska och nordiska musikmiljöerna och inte deras "rastillhörighet" som skäl till deras, i hans ögon, mindre lyckade tolkningar. 14 år senare hade Pergament också omvärderat Dobrowens föregivna oförmåga att gestalta "icke-rysk" musik, då han skrev att denne under sin tid i Sverige "visat prov på en sannskyldig musikalisk universalitet".²⁴ Även om Pergaments förändrade omdöme om Dobrowen kan tolkas som ett uttryck för att diskursen kring nationalkaraktärer förändrats från 1920-talets starkt raspräglade retorik till 1940-talets antinazistiska motstånd mot rasuppfattningar, tycks Pergament inte heller på 1920-talet uppfattade de nationella karaktärerna som rasmässigt oföränderliga. Förmågan att gestalta de nationella dragen, folksjälens och mentaliteterna i olika kulturers musik var närmast ett estetiskt ideal för Pergament. Peterson-Bergers svit *Italiana* exemplifierade motsatsen till detta ideal, då stycket, enligt Pergament, trots tonsättarens intentioner saknade "sydländsk glöd och grandezza".²⁵

Nationella "typer"

I några fall gav Pergament en mer konkret beskrivning av vilka drag i den musikaliska gestaltningen som han ansåg karaktäriserar en viss nationell "typ". Ett sådant exempel är beskrivningen av pianisten Olof Winbergh som "en utpräglad nordmannatyp". Hans tolkning av Chopin bär på rofylldhet, orubblighet och trygghet men också tvärhet, skriver Pergament. Chopins lidelsefullhet och "vulkaniskt, själförbrännande temperament" kännetecknar "det slaviska" och tilldelas rollen som motpol till det nordiskt avvaktande, som Winbergh sägs uttrycka i sitt spel.²⁶

Musik från den tyskspråkiga kulturen etiketterades av Pergament omväxlande som "germansk", och som "tysk". Termen "germansk" var mest frekvent under 1920-talet. Likt Peterson-Berger undvek han konsekvent ordet arisk för att i objektivet syfte etikettera musik från den tyskspråkiga kulturen.²⁷ Han tvingades dock konfrontera uppfattningen om det "ariska blodet", tydligast i relation till den nazistiska kulturpolitiken. I en referens till de kulturpolitiska direktiven från nazisterna skrev Pergament att "arisk tanke och arisk ton, bör strömma fram ur varje tyskt verk".²⁸ I en dikt till Kurt Atterberg, skriven 1937 då de båda kontrahenterna försonats, användes termerna "semitisk" och "arisk" med en humoristisk distans. I strofen

24. Moses Pergament, "Dobrowen och boken-trädgårdsmästaren", AT 27/2 1944.

25. Moses Pergament, "Teater och musik", SvD 4/2 1924.

26. Moses Pergament, "Teater och musik", SvD 3/2 1926.

27. Karlsson 2005, s. 51.

28. Moses Pergament, "Musik", SvD 24/9 1933. Se även kapitel tolv om Pergaments relation till det tyskspråkiga kulturarvet.

Till Kurt Atterberg
 på 50-årsdagen 12
 XII
 37

Sax har du skrivit, tre har du kvar
 till mig, det heliga kalet.
 Svenskt var din sång, när bäst den var,
 svensk i kärnan och skalet.

Stundom du lekt på främmande strand,
 med främmande strånger på lyran,
 Turandots iskalla kvinnohand
 präglat din panna från gran.

Österns klanger frestat din håg,
 men ej en semitiskt barbariskt,
 innerst inne, om rätt jag såg,
 var du dock alltid rent ariskt.

Vännen
 M. P.

Med anspelning på antalet symfonier Atterberg hade komponerat inledde Pergament sin dikt till Atterbergs femtioårsdag den 12 december 1937. MP-arkiv, MM, vol. 6.

”Svensk var din sång, när bäst den var, svensk i kärnan och skalet”, ger Pergament ett erkännande åt Atterbergs förmåga att gestalta det ”svenska” i sin musik, samtidigt som han också pekar på hans svårigheter att knyta an till andra musiktraditioner. Denna uppfattning förstärks också i diktens avslutning där det heter: ”Österns klanger frestat din håg, men ej en semitiskt barbarisk. Innerst inne, om rätt jag såg, var du dock alltid rent ariskt.”²⁹ I dikten refererar Pergament till de musikstycken där Atterberg säger sig ha inspirerats av utomnordiska klanger. Den ”svenskhets” Atterberg tidigare förfäktat med bland andra Pergament som motbild, utgör fundamentet i dikten. Det rör sig dock inte om ett ifrågasättande av dessa ideal, snarare ett erkännande. Dikten är också undertecknad med ett kärvtänligt ”Vännen

29. Moses Pergament, ”Till Kurt Atterberg på 50-årsdagen”, dikt som lästes upp utan Pergaments närvaro i samband med Atterbergs födelsedagsfest 12/12 1937, MP-arkiv, vol. 6, MM.

M.P.". I Atterbergs svarstelegram tackade han Pergament för uppvaktningen genom formuleringen "tack för ett fint telegram". Telegrammet är undertecknat "ariske Kurt".³⁰

Begreppet "ariskt blod" var sedan 1800-talet etablerat även som uttryck för "svenskhet", exempelvis i dikten *Himlens blå* av Viktor Rydberg (1828–1895), något som den svensk-holländske tonsättaren och violinisten Tobias Wilhelmi fann anledning att hedra genom en tonsättning av nämnda dikt. 1931 skrev Pergament om Wilhelmis stycke: "Med skira klanger skildrar Wilhelmi Nirvanas heliga stillhet och leende himmelska blå, men i slutstrofernas hymn till svenskheten och det ariska blodet blir musiken något banalt feststämd och fanfarartat patriotisk. Hos Rydberg låg det säkert litet djupare."³¹ Det förtjänar att understrykas att termen "ariska blodet" inte är Pergaments egen utan hämtas från Rydbergs dikt.³² I recensionen framställs Wilhelmis tonsättning som överdrivet nationalistisk och, sannolikt mot bakgrund av Wilhelmis nederländska bakgrund, som påklistrad. Pergaments kritik är således inte riktad mot uppfattningen om förekomsten av ett "ariskt blod" utan mot den nationalchauvinism Pergament såg i Wilhelmis konstnärskap. Rydbergs hyllning av det "ariska blodet" ifrågasattes däremot inte.

Kopplingen mellan "ariskt blod" och "svenskhet" förfäktades av rasbiologiska institutets företrädare Herman Lundborg. Det nationella uttryck Pergament reagerat över i Wilhelmis tonsättning av Rydbergs – "Till ariskt blod, det renaste och äldsta,/ till svensk jag vigdes av en vänlig norna" – var också mottot för institutets monter under Stockholmsutställningen 1930.³³ Denna typ av biologisk nationalism, baserad på rasföreställningar om den oupplösliga dikotomin mellan "ariskt" och "judiskt blod", placerade obarmhärtigt Pergament utanför gemenskapen. Det kan därför tyckas förvånande att han inte uttrycker ett större motstånd mot Rydbergs dikt. Håkan Blomqvist menar att Rydbergs sammankoppling av "svenskhet" och "ariskhet" var synonym med en frihetlig medborgarkamp som präglade radikala liberaler och socialdemokrater under slutet av 1800-talet. Den kunde i detta sammanhang användas i syfte att blicka framåt och göra upp med gamla auktoriteter som kyrkan och överhetens krigshetsande etablissemang.³⁴ Betoningen i detta fall låg således inte på det rasbiologiska

30. KA till MP, 19/12 1937, MP-arkiv, vol. 19, MM.

31. Moses Pergament, "Tobias Wilhelmi", *SvD* 22/4 1931.

32. Rydbergs strof lyder "Jag känner mig din frände, himlaborna! Till ariskt blod, det renaste och äldsta, till svensk jag vigdes av en vänlig norna", ur Viktor Rydbergs dikt *Himlens blå*, www.rune-berg.org, 9/5 2007.

33. Oredsson 2001, s. 163.

34. Blomqvist 2006, s. 154–156.

utan på medborgarandan och önskan om frihet från auktoriteter. Men för Pergament handlade det om det estetiska uttrycket snarare än det politiska. Med all sannolikhet såg Pergament Rydbergs användning av termen ”ariskt blod” som ett legitimt konstnärligt uttryck för en andlig gemenskap med det svenska folket. Som jag senare skall visa kunde även Pergament tala i termer av ”judiskt blod” för att visa sin samhörighet med det judiska folket. För Pergament var därmed Rydbergs användande inte ett uttryck för rasbiologi eller för en rasistisk politik utan för en av honom accepterad nationell konstnärlig manifestation.

Vad kännetecknade då det ”tyska” eller ”germanska” för Pergament? I en artikel från den 23 februari 1924 talar han om det ”typiskt germanska” hos Mozart och Haydn, dock utan att utveckla vad som kännetecknar detta.³⁵ Mer explicit är Pergament när han förknippar tyskhet med kraft, militarism och våldsamhet. Med hänvisning till Richard Strauss (1864–1949) första symfoni och till flera av hans tidiga lieder (romanser) skriver Pergament till exempel om ”preussiska världshärsarklanger”.³⁶ I en recension av den tyske pianisten Walter Bachmanns spel skriver han om en ”något militärisk” elegans, som kännetecknande för tyskhet.³⁷

Den svenskfödde Melcher Melchers (1882–1961) pianokonsert klingade enligt Pergament av ”det urgermanska sinnets kraft och våldsamhet”,³⁸ en kanske något överraskande karaktäristik då Melcher allmänt anses tillhöra en av de få franskinspirerade svenska tonsättarna.³⁹ För att tydliggöra det nationalkaraktäristiska i Melchers verk framhäver Pergament skillnaden mellan pianokonserten och tonsättarens tidigare, mer franskinspirerade stråkkvartett: ”Tvingar Melchers i den förra sitt nordmannalynne till eftergifter åt en överkultiverad smakriktning, så ger han i den senare fritt utlopp åt sin nedärvda lust att storma och betvinga.”⁴⁰ I citatet framkommer uppfattningen om föreningen mellan det ”nordiska” och det ”germanska”. Genom begreppet ”nordmannalynne” associerar Pergament till vikingatiden, en traditionstyngd källa för identifikation med ”svenskhet” och ”nordiskhet”. Detta lynne likställs med ”germansk” kraft och styrka. Det ”germanska” karaktäriseras återigen i militaristiska termer, vilket påstås skilja det från en mer förfinad, på gränsen till kokett fransk smak. ”Nordmannalynnet/det

35. Moses Pergament, ”Edward Erdmann”, *SvD* 23/2 1924.

36. Moses Pergament, ”Teater och Musik”, *SvD* 3/11 1924.

37. Moses Pergament, ”Två pianister”, *SvD* 25/11 1924.

38. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 3/3 1925.

39. Bo Wallner, ”Melchers, Melcher”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 4, Stockholm 1988, s. 485.

40. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 3/3 1925.

germanska” ses också som något nedärvt, vilket antyder en betoning på arv snarare än miljö. Den påstådda samhörigheten mellan ”nordiskt” och ”germanskt/tyskt” hade förfäktats av Herder redan under 1700-talet, och likt Pergament hade Herder gjort detta utan raskoppling eller rangordning. Vid 1800-talets slut ökade intresset i Tyskland för det ”nordiska” via nordisk teater och konst samt kejsar Wilhelms nordliga seglatser. ”Germanskt” kom att bli synonymt med ”nordiskt”.⁴¹ Det koncept som kom att sammanfatta idéerna om de påstådda banden mellan ”tyskt” och ”nordiskt” var ”der nordische Gedanke” och formulerades under 1920-talet. Konceptet kunde senare med en starkare rasmässig koppling med lätthet inkorporeras i den nazistiska ideologin. Rasbiologiska institutet i Uppsala gav 1934 ut ett tyskspråkigt verk med titeln *Swedische Männer der Gegenwart*, där bland andra Hugo Alfvén, Carl Grimberg (1875–1941) och Carl Milles (1875–1955) presenterades som rasideal.⁴² Ur kulturell synvinkel förefaller det troligt att Pergament sympatiserade med tanken på beröringspunkter mellan ”tyskt” och ”nordiskt”, men knappast på rasbiologisk grund. Uttrycket ”nedärvd lust” antyder dock en betoning på arv framför miljö, men i relation till Pergaments hela kritikergärning är denna koppling ett undantag. Explicita uttalanden av Pergament om spelstil och nationalkaraktär betonade till övervägande del miljöns påverkan på spelstil och musikalisk mentalitet.

Kopplingen mellan ”nordiskt” och ”germanskt” som Pergament uttryckte 1925, gjordes utifrån en icke- rasbiologisk föreställning, men nazisterna kom att diskursivt annektera tanken på samhörighet mellan ”tyskt” och ”nordiskt”. Ju större inflytande den nazistiska kulturförståelsen fick på diskursen, desto svårare var det att i ett antinazistiskt sammanhang uttrycka sig i dessa termer.⁴³ Denna koppling återfinns ej heller i Pergaments artiklar från 1930- och 1940-talen.

Den estetiska motsättningen mellan tyskt och fransk musikinflytande är något Pergament berör i en artikel om Claude Debussy (1862–1918) 1926. Med anledning av att Debussys opera *Pelléas et Mélisande* skulle framföras i Stockholm, skrev Pergament om honom utifrån hans ”nationella bety-

41. Birgitta Almgren, *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration 1933–1945*, Stockholm 2005, s. 42 & 44.

42. Almgren 2005, s. 42 & 44; Greger Andersson, ”Receptionen av svensk musik i Nazityskland”, i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 71f. Se även Gunnar Brobergs uppsats, ”Rasbiologi och antisemitism”, i utställningskatalogen Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener & Solfrid Söderlind (red.) *Skandinavien och Tyskland 1800–1914. Möten och vänskapsband*, Stockholm 1997, s. 172–178.

43. Sverker Oredsson, ”Det nordiska och det svenska. Kampen mellan nazister och antinazister”, i Charlotta Brylla, Birgitta Almgren & Frank-Michael Kirsch (red.) *Bilder i kontrast. Interkulturella processer Sverige/Tyskland i skuggan av nazismen 1933–1945*, Ålborg 2005, s. 19.

delse". Vid början av 1900-talet hade "det tyska musikdramat", det vill säga Wagnertraditionen, erövrat Paris skriver Pergament. Men Debussy "närde ett lågande hat till Wagner och hans förmenta urtyska konst". Pergament uppfattade Wagner som en universell tonsättare snarare än specifikt tysk, något som ligger bakom uttrycket "förmenta urtyska konst". Debussys roll förklaras av Pergament vara att utgöra en motpol till den tyska dominansen. Men, fortsätter Pergament, Debussy var som fransman ändå i avsaknad av "för många av den franska själens grundegenskaper" för att kunna bli en nationell tonsättare. Hans opposition mot Wagner hade visserligen en nationell karaktär men hans konst "bar det överkultiverades kranka blekhet i sina fina drag".⁴⁴ Ordet "överkultiverad" som något skört och fint återkommer som karaktäristika för den "franska anden" och ställs mot en form av martialisk och erövringsbenägen tysk ande, gestaltad i Wagnertraditionen snarare än hos Wagner själv. I Pergaments formulering angående den "franska själens grundegenskaper" märks en nationalromantiskt färgad föreställning om äkthet och ursprunglighet. Att Debussy inte lyckades bli en nationell tonsättare uppfattades av Pergament som ett misslyckande vilket antyder ett ideal enligt vilket tonsättaren bör ha en nationell funktion.

"Nationaltonsättare"

Tonsättare har ofta fyllt en viktig funktion i skapandet av det nationella. I Sverige har som konstaterats särskilt Peterson-Berger, Stenhammar och Alfvén iklätts rollen som nationens emotionella gemenskapare. Jean Sibelius nådde internationell ryktbarhet som det av ryssarna förtryckta finska folkets tonsättare. Även Pergament skulle ges en nationell roll som tonsättare av *Den judiska sången*. I Pergaments kritikerskap framkommer hans principiella inställning till tonsättarens roll som nationellt samlande. Även om hans omdöme om dessa tonsättare också baserades på estetiska ideal utöver de nationella är det deras roll och funktion som representanter för det nationella, som här belyses.

Pergaments kulturuppfattning byggde till viss del på en opposition mot en viss typ av nationalism. Samtidigt är det klart att han värdesatte tonsättarens funktion som nationellt samlande. I detta avseende diskuterade exempelvis Pergament Ernest Blochs titel som "judisk nationaltonsättare" och Wilhelm Stenhammar plats i "det svenska folkets hjärtan".⁴⁵ Han kunde också ge uttryck för en stark indignation i de fall han ansåg att

44. Moses Pergament, "Claude Debussy: Ett apopå till Kungl. teaterns premiär", *SvD* 17/ 1 1926.

45. Moses Pergament, "Onsdagens symfonikonsert", *SvD* 27/10 1927 samt Moses Pergament, "Wilhelm Stenhammar död", *SvD* 22/11 1927.

tonsättare svikit sin nationella mission. År 1931 hade Pergaments förhoppning om Bloch som den judiska musikens ”stora löfte” grusats av den sistnämndes ”totala amerikanisering”. Pergament skriver att Bloch slutat ”odla sina judiska musikideal” och nu ”dansar likt sina syndiga förfäder runt den gyllne kalven och glömmer lagtavlornas första bud. Men Jahve vakar!”.⁴⁶ Detta uttalande anknyter till en profetisk judisk tradition med referens till de gammeltestamentliga bibliska berättelserna och Pergament kan därmed sägas manifesteras ett judiskt värde. Han placerar judisk kultur över amerikansk. I hans ögon kännetecknas den sistnämnda av traditionslöshet, ytlighet och kommersialisering, en uppfattning återkommande i mellankrigstidens antiamerikanism.⁴⁷ Denna antiamerikanism kan därmed också tolkas som en identifikation med förhärskande svenska och europeiska värden. Blochs *Amerika* blir i Pergaments anmälan sinnebilden för hur den amerikanska kulturen kan förläda. Blochs arbete är ett beställningsverk som denne sägs ha fått 3000 dollar för att komponera. Verket uttrycker enligt Pergament ”drag av falskt patos och andlig korruption”. Motpolen till en av Pergament föraktad amerikansk kultur är en tusenårig, traditionsfast judisk kultur. Pergament tycks här mena att det är en plikt för en judisk konstnär att förankra sitt konstnärskap i den egna kulturen, åtminstone om man är så talangfull som Bloch. En eftergift åt den amerikanske mammon är att avfalla. En alternativ tolkning är att Pergament anspelning på Blochs förmenta girighet också anknyter till en antisemitisk tradition där ”juden” sammankopplas med profitbegär. Men det är dock inte utifrån Blochs judiskhet som Pergament menar att profitbegäret stammar. Bloch har lämnat de judiska estetiska idealen till förmån för den amerikanska kommersialismen och det är således den amerikanska kulturen som är roten till det ekonomiska begäret.

46. Moses Pergament, ”Konsertföreningen”, SvD 7/4 1931.

47. Alm 2002, s. 227–235. I essän ”Amerikansk musik” behandlar Pergament amerikanska tonsättare som enligt honom söker råda bot på avsaknaden av en ”självständig, nationellt färgad och roftast transatlantisk kultur”. Den amerikanska kulturen är ”obefintlig”, i bästa fall ”ett konglomerat av allehanda långods.”, menar Pergament och säger sig företräda en gängse uppfattning. Hos tonsättaren och pianisten Henry Cowells kombination av pianistisk ”armbågs-, handflate- och knytnävsteknik” fann han visserligen ”amerikansk framåtanda och en förbluffande hänsynsfrihet” men att den framför allt innehöll ”ett intryck av mekanisering och förgrovning” torde inte undgå någon ”kultiverad europeisk musiker”. Detta omdöme drabbar också Charles Ives *The Fourth of July*. Mekanisering, avsaknad av tradition och nationell kultur är de begrepp som ringar in Pergament nationalromantiskt färgade negativa omdömen om amerikansk musik. Moses Pergament, ”Amerikansk musik”, i *Ny vandring med Fru Musica*, Stockholm 1944, s. 113–119, citat, s. 113, 114, 115 & 117. (SvD 15/11 1933).

Det ”äktsvenska”

En tonsättare Pergament uppskattade mycket och dessutom umgicks flitigt med var Wilhelm Stenhammar.⁴⁸ Stenhammar hade åren 1903–1905 komponerat musiken till Heidenstams nationalistiska diktcykel *Ett folk*, inom vilken särskilt hymnen *Sverige* fick stort bifall vid uruppförandet 1905. Stenhammars tonsättning är, med Staffan Björcks formulering, uttryck för ”en nationell bekännelsehandling”.⁴⁹ Den skrevs med unionskrisen som fond, och det var även mot bakgrund av denna nationella kris som den fick ett så stort genomslag. Fram till 1930-talet ingick nationalkantaten *Ett folk* i konserthusens standardrepertoar.⁵⁰ Receptionen av verket lade grunden till uppfattningen om Stenhammar som en nationell tonsättare.

Pergament benämnde Stenhammar ”Sveriges tondiktare” framför andra.⁵¹ Han rycktes med i den nationella stämning som vilade över minneskonserten 1928 i samband med Stenhammars död och menade att dennes *Sverige* saknade motstycke som nationalsång. ”Intet land kan uppvisa en nationalsång av denna art, där brytningen mellan det personliga och det allmänna uppenbarar en sådan underbar skönhet”, skrev han med anledning av minneskonserten. Körverket *Ett folk* prisades av Pergament, då det visade hela Stenhammars ”nationellt inspirerade mästerskap”.⁵² I en recension av Stenhammars *Serenad* berömmar Pergament tonsättaren för att han i finalen lyckas röra sig mellan det ”ryska tonmotivet” och ”den äktsvenska, om Söderman minnande tonen”.⁵³ Genom anspelningen på en av förgrundsgestalterna inom den svenska nationalromantiken, August Söderman, och dennes tonspråk ringar Pergament in det han uppfattar som en svensknationell musikalisk essens. Söderman påstås uttrycka det

48. Moses Pergament, ”Mästare och mästarinna”, i Folke H. Törnblom (red.), *Hågkomster och livsintryck XXIV. Musikmänskior. Personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare berättade av 25 författare*, Uppsala 1943, s. 145–150. Hos det stenhammarska hemmet hölls en typ av konstnärliga salonger som frekventerades av Pergament, Wilhelms bror arkitekten Ernst Stenhammar och dennes fru skådespelerskan Anna Flygare, Ture Rangström, Ellen Key, Mia Leche-Löfgren, Ernst Norlind med flera.

49. Staffan Björck, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Stockholm 1946, s. 158. Tilläggas kan att både Emil Sjögren, som redan tidigare tonsatta flera av Heidenstams dikter, och Hugo Alfvén var aktuella som tonsättare av Heidenstams nationella diktcykel. Alfvén efterlyste en volymstarkare och kraftfullare avslutning än Stenhammars och vände sig därmed mot dennes i Alfvéns ögon vackra men ”sötaktigt sentimental[a]” version av *Sverige*; Björck s. 158f.

50. Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. Del 2, Göteborg 1991, s. 328 samt Wallner 1968, s. 134.

51. Moses Pergament, ”Minneskonsert över Stenhammar”, *SvD* 14/1 1928.

52. Pergament 14/1 1928.

53. Moses Pergament, ”Stenhammars ’Serenad’”, *SvD* 10/1 1929.

”äktsvenska”. Pergaments omdöme visar också på uppfattningen att en tonsättare kan gestalta en främmande nationell tonatmosfär och att denna egenskap är ett ideal. För Pergament var *Serenad* ”det artistiskt mest fulländade orkesterverk svensk tonkonst hade att uppvisa”.⁵⁴ I citatet framhåller Pergament med instämmande och beröm Stenhammars nationellt enande funktion. Pergaments uppskattning av Stenhammar baserades dock inte enbart på hans nationella roll. I en längre artikel om Stenhammar i *Nya Dagligt Allehanda* 1938 är det den ”moderne” Stenhammar som lyfts fram snarare än den ”svenske”.⁵⁵

Hugo Alfvén tillhörde också den kategori tonsättare som Pergament hyllade för deras förmåga att appellera till det ”nationella”. Alfvéns balett *Bergakungen* uppfattades av Pergaments ”som det förnämsta som svensk tonkonst frambragt på det koreografiska området”. Inför detta verk ”måste varje musikälskande svensk [...] känna sig stolt”, det utgör en ”betydande tillgång för svensk tonkonst” fortsätter Pergament.⁵⁶

Jean Sibelius – universell och nationell

Under 1800-talets slut då förryskningssträvanden från den nye generalguvernören Nikolaj Bobrikov (1839–1904) ytterligare hämmade den finländska nationella friheten engagerade sig Jean Sibelius för Finlands självständighet via ett antal tonsättningar. Bland dessa har särskilt tondikten *Finlandia* fått symbolisera det finska folkets kamp mot den ryska överhögheten.⁵⁷ Som ung violinist i Finland var det ofrånkomligt att Pergament kom i kontakt med Jean Sibelius. Tillsammans med Wagner tillhörde Sibelius Pergaments tidiga tonsättarförebilder. Båda dessa fungerade som allmänt konstnärliga inspirationskällor och som symboler för ett visst folks andliga gemenskap. Men medan det är få tonala referenser till Wagner i Pergaments verklista är Sibeliusantydningarna desto vanligare.⁵⁸

Jean Sibelius hyllades av Pergament mot bakgrund av sin förmåga att samla det finska folket. Sibelius *Finlandia*, denna med Pergaments ord

54. Moses Pergament, utan rubrik, SvD 25/3 1929.

55. Moses Pergament, ”Wilhelm Stenhammar. Klassikern och romantikern”, i Pergament 1943, s. 62–73. Pergament betonar här Stenhammars känslighet och ovilja till självreklam vilket ställs mot ”jagdyrkaren” Wagners ”outhärdliga” karaktär. Stenhammar uppfattas som en ”absolut musiker” med en alltmer ”universell konstuppfattning”. Pergament passar också på att angripa Peterson-Bergers nekrolog över Stenhammar i tidskriften *Musikkultur* från 1928. Essän i *Svenska tonsättare* är en något förkortad version av artikeln ”Wilhelm Stenhammar” i *NDA* 31/8 1938.

56. Moses Pergament, ”Bergakungen’ och ’Pajazzo’ på Operan”, SvD 6/2 1931.

57. Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius. Åren 1893–1904*, Stockholm 1993, s. 104–130.

58. Här kan exempelvis nämnas sången *Drömmen* (1915) till text av Johan Ludvig Runeberg och tonsättning av Erik Blombergs *Jag har haft en stor tyst sorg* (1929) vilken hade Sibelius *Höstkväll* som förebild; Flodmark 1972, s. 13 och 34.

”ungdomligt trotsiga, patriotiskt hänfödda, musikaliskpolitiska tondikt” var en återkommande i referens i den sistnämndes artiklar.⁵⁹ Men även om Sibelius musik vuxit fram ”ur en nationell jordmån” hade den dock formats till ett personligt uttryck, menade Pergament.⁶⁰ Detta Pergaments tonsättarideal, nämligen förmågan att förena ”nationella ideal och personlig världsåskådning” till en enhetlig konst, återkommer i de artiklar om Sibelius där tonsättares relation till det ”nationella” diskuteras. Utifrån samma ideal kunde Sibelius också beundrande karaktäriseras som en ”jaglyriker och nationell frihetskämpe”.⁶¹ 1945, då Sibelius fyllde 80 år, var han emellertid symbolen för musikens universalitet, menade Pergament. Från att tidigare ha uppskattats som finsk tonsättare, såg Pergament hur omdömet om Sibelius nu byggde på hans roll som mänsklighetens främste tonskapare.⁶²

I Pergaments artiklar framkommer hans uppfattning att tonsättarna hade en viktig funktion att fylla som nationellt enande kraft. I Sibelius fall handlade det om ett folks upprättelse gentemot en stormakts övergrepp. Pergament hade också själv uttryckt förhoppning om att axla rollen som det judiska folkets tonsättare. Den nazistiska antisemitismen blev den utlösande faktorn att via *Den judiska sången* uttrycka detta. Vurmen för det nationella uttrycket hade dock sina gränser, vilket bland annat visades i omdömet om Wilhelmis tonsättning av Rydberg, som berörts tidigare. I en artikel från maj 1927, då Den femte nordiska musikfesten var över, kritiserar Pergament också det han uppfattade som patriotiska brösttoner vilka kunnat höras under festivalen, där de ”nationella särdragen” framhävdes i tid och otid – ”rymden ekar av personliga och nationella alarmklockor”.⁶³ Pergament såg inget fel i en nationell självhävdelse så länge den framfördes behärskat. Men i detta fall uppfattade han den som överdriven.

59. Moses Pergament, ”Konsertföreningen”, SvD 16/3 1925.

60. Moses Pergament, ”Jean Sibelius 60 år”, SvD 8/12 1925.

61. Moses Pergament, ”Jean Sibelius I”, i Pergament 1943, s. 214 & 220 (*SvD:s* söndagsbilaga 8/12 1935.) Se även Moses Pergament, ”Jean Sibelius II”, i Pergament 1943, s. 221–224. Ursprungligen publicerad med rubriken ”Sången från Suomi” i *Vi och ni*, 1940:I, s. 40f. Samma ideal förs fram i artikeln om den österrikiskt födde men i Argentina verksamme dirigenten Erich Kleiber; Moses Pergament, ”Erich Kleiber”, AT 4/3 1948.

62. Moses Pergament, ”Jean Sibelius”, AT 8/12 1945.

63. Moses Pergament, ”Eftermälet”, SvD 14/5 1927. Artikelnen innehåller också ett tydligt angrepp på Peterson-Bergers antimodernistiska hållning samt ett citat ur en Goethedikt som av Pergament görs till ett uttryck för ett modernistiskt credo.

Personligheten eller nationen?

Själv upplevde Pergament 1920-talet som ett internationalismens årtionde, uttryckt inte minst i de frekventa internationella musikfesterna som hölls runt om i Europa. Undantaget var wagnerfestspelen i Bayreuth, som fortfarande levde kvar i 1800-talets nationalistiska yra. De moderna festerna satsade på något nytt, nämligen ”mellanfolkligt utbyte”, hävdade Pergament. I detta såg han två typer av uppbrott han sympatiserade med. Dels gällde det uppbrottet från Wagnertraditionen och dess dominerande ställning bland tonsättarna, dels uppbrottet från en i hans ögon inskränkt nationalism. Men den ”nationella musiken” var fortfarande ett ideal för Pergament, åtminstone i en mer blygsam form och ur den synvinkeln såg han Wagnertraditionens inflytande som ett problem då detta inverkat menligt på många länders ”ansatser till nationell musikalisk självständighet”. De internationella festerna syftar till att öka förståelsen för ”de nationella särdragen”, skriver Pergament, det vill säga inte propagera för dem. Han var kluven till att de internationella samarbetena i stor utsträckning syftade till att främja det ”nationella”, även om han hade förståelse för att det för små länder som de nordiska kunde vara en möjlighet att göra sin musikaliska röst hörd. Men till syvende och sist var det ändå tonsättarens konstnärliga talang som avgjorde hans utveckling, menade Pergament och skrev sig därmed fri från uppfattning att tonsättarens nationalitet nödvändigtvis kan avläsas i dennes tonsättarskap. Personligheten ansågs av Pergament vara ett viktigare värde än förmågan att förmedla den nationella gemenskapen.⁶⁴ I ett brev till konsthistorikern Gregor Paulsson (1889–1977) skrev han 1920: ”Ty ytterst är det ju skörden av personlighetens jordmån som ger oss de oförytterliga värdena.”⁶⁵ Samma uppfattning togfördes i ett brev till Franz Werfel där Pergament skrev att ”det personliga är och förblir det högsta inom konsten”.⁶⁶ Att konstverkets värde mättes utifrån dess koppling till tonsättarens personlighet var en uppfattning som kan hänföras till den schillerska traditionen. På svensk botten förespråkades den tidigt av Gunnar Jeanson, en av den nya musikens teoretiska frontfigurer.⁶⁷ Pergaments hävdande av individens primat delade han med Gustav Mahler. Det är sannolikt att grunden till detta både för Mahler och Pergament inte bara låg i arvet från Schiller utan även i det judiska predikamentet, det vill säga

64. Moses Pergament, ”Nordiska toner”, SvD 1/5 1927.

65. MP till Gregor Paulsson, 8/8 1920, Gregor Paulssons samling, UUB.

66. MP till Franz Werfel, 6/1 1932 (kopia), MP-arkiv, vol. 29, MM. ”[d]as Persönliche ist und bleibt das Höchste in der Kunst”.

67. Dahlstedt i Billing (red.) 1993, s. 21.

det nationella utanförskapet.⁶⁸ Vurmen för individens upphöjdhet blev för många intellektuella och konstutövande judar ett svar på det nationella kollektivets utestängning av dem.

Samma uppfattning klargjorde Pergament i essän ”Ovan stridsvimlet” från 1942. För honom hade musiken en inneboende internationell karaktär och anledningen till att tonsättare som Wagner, Bach och Beethoven dyrkats världen över var att de uttryckt något allmänmänskligt. I regel präglas dock konsten av den miljö i vilken den har sitt ursprung, menade Pergament. För en tonsättare är det alltid frestande att ”inlemma den nationella melodiken” i sitt konstnärskap, till exempel den ”vemodsfulla skönhet” som karaktäriserar den svenska folkvisan. Detta skall då förstås som ett nationellt skapande, menade Pergament. Grunden för den nationella tonen låg enligt Pergament i folkvisan. Men i det ”nationella stoffet” finns både en allmänmänsklighet – av ”internationell natur” och ”nationellt begränsande element”. Det ”nationella” kan här innebära en tvångströja som konstnären måste frigöra sig från, något som är möjligt i de fall den konstnärliga personligheten är så stark att den kan hävda sig gentemot det nationella värdet. Personligheten kan och bör genomtränga det ”nationella”, menade Pergament. Härigenom kan också tonsättaren använda sig av ”ett annat lands nationella melodik” utan att kompositionen blir ”främmande”.⁶⁹ Personlighetens temperament och känsla är således en starkare kraft än den nationella musiken. Det ”nationella” blir helt enkelt ett medel som kan, och som i vissa fall exempelvis hos Bloch, bör utnyttjas. I relation till ”andliga värden” är inte ”vi och vårt” någon förkastlig paroll skrev Pergament 1946 med hänvisning till operapublikens hänförliga mottagande av svenska solister. Den entusiasm publiken visade de svenska sångarna relateras av Pergament till den utländska dominansen på området. Publikreaktionen representerade ”den legitima, sunda nationella hänförelsen” hävdade Pergament.⁷⁰

Skall man sammanfatta Pergaments tonsättarideal var den nationella rollen underordnad det personliga uttrycket. I hans omdömen var det också detta som var det primära. Vad som bör understrykas är dock att den nationella aspekten lyftes fram som ett viktigt värde. Pergaments kulturnationalistiska hållning som kontrasteras mot den biologiskt nationalistiska visar några av den nationella diskursens olika schatteringar.

68. Anders Hammarlund, *Människor bortom lustprincipen*. Mähriska öden, Stockholm 2006, s. 86f.

69. Moses Pergament, ”Ovan stridsvimlet”, i Moses Pergament, *Ny vandring med Fru Musica*, Stockholm 1944, s. 147f, citat. s. 148. (AT 16/7 1942).

70. Pergament AT 14/3 1946.

Folkmusiken som det nationellas primat

En möjlighet att som tonsättare appellera till de nationella känslorna var att citera eller parafrasera melodier från det folkmusikaliska arvet. Folkmusiken ”upptäcktes” av romantikerna redan under 1800-talet och via dessa gavs den rollen som viktigt beståndsdel i den nationella konstruktionen. Tillsammans med göticismen och rojalismen blev folklorismen under 1800-talet grunden för det svenska nationella identitetssträvandet. Det var också göticismen som låg bakom intresset för den svenska folkmusiken.⁷¹ Redan i början av 1800-talet kom den första utgåvan av svensk folkmusik.⁷²

Internationellt kan tonsättare som Béla Bartók och hans djupa intresse för den ungerska folkmusiken lyftas fram som exempel på hur även tonsättare som förknippas med modernismen under 1900-talets början kunde inspireras av en förhärskande nationalchauvinism, infärgad av rasföreställningar, landsbygdsromantik och en utpräglad antiurbanism.⁷³ I april 1934, i samband med sitt enda Sverigebesök, höll Bartók ett föredrag i Stockholm som handlade om folkmusikens inflytande på den samtida konstmusiken. Föredraget hade titeln ”Folkmusikens inflytande över den samtida högre konstmusiken”. I samband med Sverigebesöket framförde Bartók också sin *Pianokonsert* nr 2. I sin recension lyfte Pergament särskilt fram Bartóks konstnärliga personlighet som viktigare för det estetiska värdet än det folkmusikmaterial denne använde. Den för Pergament genomgående uppfattningen att det är gestaltningen snarare än materialet som gör en stor konstnär var något han påstod sig dela med Bartók. Sannolikt delade Pergament även Bartóks uppfattning att en ”primitivare” folkmusik gav tonsättaren större tonal frihet. Den östeuropeiska folkmusiken uppfattades innehålla fler ingångar än den västeuropeiska för de tonsättare som ville bryta med den traditionella harmoniken.⁷⁴ Här fanns således en bro mellan det moderna och det nationella, en bro som Pergament bland annat själv identifierade i frändskapet mellan den judiska synagogala östeuropeiska

71. Jonson & Tegen i Jonson & Tegen (red.) 1992, s. 19–22.

72. Jonson & Tegen i Jonson & Tegen (red.) 1992, s. 58.

73. David Cooper, ”Béla Bartók and the Question of Race Purity in Music”, i Harry White & Michael Murphy (red.), *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, s. 18. Coppers diskussion om Bartóks föreställningen om nationell musik problematiserar den traditionella antifascistiska och anti-nazistiska bilden av honom som bland annat tecknas i Vera Lamperts artikel ”Béla Bartók”, *Sohlmanns musiklexikon II*, band 1, 1975, s. 321 och hos Camilla Lundberg, *Musikens myter. En klassisk musikhistoria*, Stockholm 2000, s. 280.

74. Moses Pergament, ”Teater och musik. Béla Bartók”, *SvD* 18/4 1934. Föredragets tyska titel löd: ”Der Einfluss der Volksmusik auf die zeitgenössische höheren Kunstmusik”; Moses Pergament, ”Béla Bartók”, *SvD* 19/4 1934 samt Lampert 1975, s. 321.

folkmusiktraditionen och egna kompositioner som *Drömmen om Samoa* och *Den judiska sången*.

Det dröjde till 1930 innan den första sammanhängande vetenskapliga studien över svensk folkmusik, kallad *Svensk folkmusik och folkdans*, presenterades. Den var skriven av docenten och musikforskaren Tobias Norlind (1879–1947).⁷⁵ Intresset för den folkliga musiken var stort och en anmälan av Norlinds verk ansågs uppenbarligen ha ett betydande läsarvärde, vilket antyds av att Pergaments ymniga referat fick två helsidor i *Svenska Dagbladets* söndagsbilaga den 26 oktober 1930.⁷⁶ Uppfattningen om folkmusikens nationella funktion var vida spridd. Med lyriska kopplingar till fädernearv, svenskt lynne och jorden prisade till exempel Torsten Fogelqvist den svenska folkmusiken.⁷⁷

”Att bygga på folkvisan är att bygga på hälleberget”

I en recension av Augustin Kocks (1886–1956) ”Svensk folkviseafton”, som Pergament uppmuntrande beskrev som en ”modig patriotisk appell”, tillkännagav Pergament sin inställning till folkvisans nationella potential:

I jazzschlagerns tidevarv kan man aldrig tillräckligt starkt framhäva folkvisans rotfästade makt. Var förnimmes f.ö. den nationella mentaliteten tydligare och mera allsidigt än i folkvisan? Här slår individens och massans puls i intimaste känslagemenskap, fröjden är allas och sorgen allas; skämt och drift, saga och sägen födas och klädes i toner av samma folkliga inbillning. I folkvisan upplever varje nation sig själv på nytt. Att bygga på folkvisan är att bygga på hälleberget.⁷⁸

Förutom att Pergament ger folkvisan funktionen som vakthållare mot av honom icke önskade kulturyttringar, som ”jazzschlagern”, är det också en sorts programförklaring som visar Pergaments uppfattning om folkvisans nationella roll. Han framställer den nationellt baserade folkvisan som positivt uppbygglig. Uppfattningen om dess potential som nationellt enande framgår med all önskvärd tydlighet. Den beskrivs som den nationella mentalitetens essens och förklaras ööverträffad i förmågan att förena det enskilda med det kollektiva. Känsla, saga, gemenskap, rotfasthet – begrepp vilka samtliga är hämtade från en romantisk, kulturnationalistisk retorik – är nyckeltermen i citatet. Det är genom ”den folkligt blandade körsången” som folkvisan främst kan ”odla den nationella melodiskatten” och stärka känslan för ”det naturliga och nationellt säregna”, skriver Pergament med anledning av Sveriges körförbunds stundande festival.⁷⁹ Hans förhållande

75. Tobias Norlind, *Svensk folkmusik och folkdans*, Stockholm 1930.

76. Moses Pergament, ”Svensk folkmusik och folkdans”, *SvD Söndagsbilagan* 26/10 1930.

77. Lundkvist 2005, s. 221.

78. Moses Pergament, ”Augustin Kock”, *SvD* 25/9 1930.

79. Moses Pergament, ”Nordiska samklanger”, *SvD* 12/6 1930.

till folkvisan, sådant det uttrycks i ovannämnda citat, är en avgörande ledtråd till förståelsen av hans relation till den nationella diskursen. Pergament var av allt att döma konsekvent i sin inställning till folkvisan som nationellt uppbygglig. År 1942 hävdade han att folkvisan avspeglade "folkets själ [...] med de vackraste och mest betecknande dragen i klar relief".⁸⁰ Han skrev återigen in sig i den Herderska romantiska traditionen vad gäller folkmusiken och folksjälen. Nazisternas annektering av termen folksjäl innebar inte att Pergament ändrade uppfattning eller retorik. Hans språkbruk var detsamma som före 1933. Precis som tidigare stod han också fast vid att det fanns folkmusik som kunde sägas vara internationell, i så måtto att dragen i musiken återfanns bland flertalet nationer.

Uppfattningen att folkvisan uttryckte en nationell samhörighet och att det enligt Pergaments uppfattning var fullt acceptabelt att som tonsättare utnyttja detta innebar, som tidigare konstaterats, inte något avsteg från hans modernestetiska hållning. I en recension av Hilding Rosenbergs *Svit för stråkorkester* (1927), vilken hävdades bygga på svenska folkmelodier, förklarar Pergament att den representerade "hela den moderna skolans förhållande till de nationella tonskatterna", en skola till vilken han räknade sig. Den nationella musiken, det vill säga "folkmusiken", utgjordes av formen och harmonin, vilka båda kunde vara nationellt präglade. Att utnyttja den nationella formen var acceptabelt, däremot inte att begagna sig av de nationella harmonierna. Det sistnämnda var klichéartat, särskilt då harmoniken användes för sin egen skull, skrev Pergament. Han uttrycker här sin avoghet mot en viss form av nationalistiskt musikbruk, utan att för den skull helt avfärda det "nationella" som estetiskt värde. Pergaments uttalande bör uppfattas som en förtäckt kritik av nationalromantiken som kompositionsinriktning. Rosenbergs verk ägde däremot sin behållning just däri att tonsättaren utnyttjade formen från svenska folkmelodier samtidigt som alla spår av "typiskt svenska harmonier" saknades.⁸¹ Vad som konstituerade "typiskt svenska harmonier" förklarades emellertid inte i recensionen.

Folkvisans internationella karaktär

Trots att Pergament värdesatte den svenska folkmusikens förmåga att på nationella grunder förhindra påverkan från den amerikanska jazzen uppfattade han den som ett resultat av påverkan från andra kulturer. Uppfattningen att folkmusiken utgjorde en nationellt isolerad musik utan beröringspunkter med fler än en kultur avfärdade Pergament. Snarare var han mån om att betona samhörigheten mellan olika kulturers folkmusik.

80. Pergament 1944, s. 149.

81. Moses Pergament, "Teater och musik", *SvD* 2/1 1928.

Han påvisade gärna släktskapen mellan svensk och övrig europeisk folk-musik och motsatte sig exempelvis uttryck som ”typiskt svenska”, avseende folkvisor, som han menade hade flernationella rötter.⁸² Pergament kunde tala om ”frändskapet mellan skandinavisk och rysk tonkänsla” och betona att ”våra folkvisor, och i ännu högre grad de svensk-finska har [...] många beröringspunkter med ryska folkvisor”.⁸³ Av tidigare citat att döma delade dock Pergament uppfattningen att det fanns en svensknationell musikes-tetisk ”äkthet”. Detta ”äktsvenska” hade han som framhållits sett gestaltat hos nationalromantikens främsta företrädare, August Söderman men även hos Alfvén och Stenhammar.

Ovanstående citat är intressant även i så måtto att Pergament här identifierar sig med svensk folkmusik (”våra folkvisor”) inte med de ”svensk-finska”. Uttalandet kan tas till intäkt för att Pergament kände större samhörighet med svensk folkmusik än ”svensk-finsk”, vilket antyder hans uppfattning att födelseplatsen inte styr i vilken mån en individ kan känna samhörig-het med en specifik folkmusik. Att tillägna sig den svenska folkmusiken som sin egen, utifrån en svensk identifikation, var självklart för Pergament. Samma sak gällde de svenska folkdanserna vilka han etiketterade som ”våra originella folkdanser”.⁸⁴

”Det är inte så svårt att leva sig in i en främmande nations sätt att tänka och känna”, skrev Pergament 1942.⁸⁵ Utsagan kan ses som en principhållning angående hans relation till den nationella tanken. Den rymmer också grundantagandet i hans uppfattning om tonsättaridealet och det nationella idealet. En skicklig tonsättare kunde lära sig att förstå och uttrycka nationella värden från andra kulturer än den ”egna”. Uttalandet blir särskilt intressant om det relateras till Pergaments egen situation som invandrad jude i Sverige. För honom var det en självklar möjlighet att kunna tillgodogöra sig, förstå och uppskatta en annan nations kultur, utan att för den skull göra avkall på sin ursprungliga kulturella identifikation. Den bivalenta identifikationen var fundamental. Hans uppväxt i Finland innehöll influenser från flera nationella kulturer, även den svenska. Den svenska kulturmiljö han kom till var därför inte honom främmande. Men citatet skall inte läsas utifrån någon form av gradering av Pergaments svenska identifikation utan mot

82. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 11/10 1930.

83. Moses Pergament, utan rubrik, *SvD* 8/11 1928. Carl Nielsen har inte varit ”nationellt beto-nad i sin musik” skriver Pergament och förklarar det med att han visserligen älskade dansk folkmusik, men att den inte gavs någon ”avgörande betydelse för hans melodiska stil”; Mo-ses Pergament, ”Carl Nielsen död”, *SvD* 3/10 1931.

84. Moses Pergament, ”Stefan Frenkel”, *SvD* 12/1 1931.

85. Pergament 1944, s. 150.

bakgrund av förställningen om den nationellt hotande ”juden”. Det var denna föreställning Pergament tvingades konfrontera och som utgör den viktigaste bakgrunden i analysen av hans inställning till det ”nationella”. Uttalandet bör förstås som ett indirekt bemötande av den mot honom riktade antisemitiska uppfattningen att ”juden” aldrig kan lära sig förstå majoritetskulturen.

Rasföreställningar

George L. Mosse har påpekat att de tysk-judiska intellektuella som vid förra sekelskiftet förfäktade en judisk nationalism inte var immuna mot rasvetenskapens tankar. Uppfattningen om förekomsten av ”raser”, och även tanken att den judiska ”rasen” var särskilt opåverkad av andra ”rasers” inflytande, var vanligt förekommande bland dessa grupper. Att ”raser” kunde kategoriseras hierarkiskt, där vissa ”raser” sågs som överlägsna andra, var dock en uppfattning som endast förkunnades av några enstaka sionister, framhåller Mosse. För majoriteten av de tyska judarna, som ju i regel främst såg sig som tyskar, existerade inte judarna som en egen ”ras”. Den rasvetenskapliga diskursen kom dock att påverka retoriken bland de sionister som diskuterade judisk nationalism. Användandet av termer som ”blod” och ”ras” användes, men i regel symboliskt för att illustrera en andlig judisk gemenskap.⁸⁶ Som Sander Gilman påpekar accepterades också i viss mån förekomsten av ”judiska” egenskaper kopplade till kropp och psyke, men förklarades med hänvisning till miljön.⁸⁷

I Pergaments musikkritik förekommer uttalanden som kan kopplas till en rasvokabulär. Det rör sig då i regel om ras- eller folkkaraktäristik där egenskaperna inte i första hand ses som biologiska kännetecken utan som andliga och konstnärliga. Om violinisten Bronislaw Huberman (1882–1947) kunde Pergament exempelvis skriva att han i sitt spel ”förkroppsligar den slaviskt påverkade semitens patos och mystik”.⁸⁸ Termerna ”semit” och ”slav” är hämtade från en rasvokabulär, men deras respektive konstnärliga karaktär påstås inte vara eviga utan föränderliga och överförbara via miljön. Karaktäristiken av Huberman ställs mot två övriga i Pergaments öron distinkta nationella konstnärliga karaktärer, även dessa violinister. Det gäller ”den franska andens formella elegans och nobless” hos Jaques Thibaud (1880–1953) och ”det tyska gemytets frodighet och romantik” hos Fritz Kreisler (1875–1962).⁸⁹ Här är det frågan om kulturnationella,

86. Mosse 1997, s. 122–127.

87. Gilman 1991, s. 48.

88. Moses Pergament, ”Huberman”, *SvD* 15/10 1931.

89. *Ibid.*

snarare än biologiskt-nationella karaktärer. Då dessa också refererar till en ickebiologisk, konstnärlig mentalitet är funktionen densamma som för kategorierna ”semitisk” och ”slavisk”. Det rör sig om en uppfattning av föränderliga, kulturella enheter. Även termen ”blod” förekommer i Pergaments vokabulär, ofta synonymt med mentalitet, det vill säga som uttryck för andliga gemenskaper som kunde erövrats genom studier eller vistelser i de aktuella miljöerna.⁹⁰ När den finske koreografen George Gé (Grönfeldt) (1893–1962) skulle instruera den svenska dansensemblen på Kungliga teatern i Tjajkovskijs balett *Törnrosa* räckte inte tiden till att förmedla det ryska temperamentet. Pergament skrev att dansarna ”ännu inte har musiken i blodet”.⁹¹ Uttrycket har inget med rasuppfattning att göra utan visar på Pergaments användning av blodsmetaforiken som synonym för en nationell mentalitet möjlig att förvärva.

Den rasvokabulär Pergament använde skall alltså i första hand förstås som ett sätt att kategorisera de spelstilar, kompositionsstilar och konstnärliga mentaliteter som specifika miljöer frambringat och för att uttrycka den andliga gemenskap som dessa miljöer kunde utgöra. Att det var miljöer snarare än det biologiska arvet som var den viktigaste parametern i konstruktionen av det nationella uttrycket klargjordes i en recension av den finlandssvenske musikkritikern Karl Flodins (1858–1925) bok *Musikliv och reseminnen*. Om Flodin skriver Pergament:

Och ännu högre än både finshet och svenskhet stod i hans tanke internationalismen som något allmänmänskligt, av tid och rum oavhängigt. (Att stilen nödvändigtvis är en produkt av samspel och växelverkan mellan individuella och allmänna, miljöbetonade förutsättningar och följaktligen beroende av omgivningen i vilken den framträder, det tycks Flodin icke ha velat inse).⁹²

Pergament ifrågasätter här att en tonsättares kompositionsstil är medfödd. Det finns ingen stil som är oavhängig tid och rum. Inte heller ”internationalismen”, ett begrepp Pergament sympatiserade med som kontrast till nationalismen, är något medfött och ”naturligt”. Kompositionsstilen var alltså, likt spelstilen, resultatet av personlighetens förutsättningar och den miljö stilen förvärvats i.

90. Pergament talade exempelvis om dirigenten Carl Garaguly's ”ungerska musikerblod” i ”Carl Garaguly”, SvD 7/2 1937 och i ”En finsk violinist”, AT 23/10 1942, om ”finskt blod” som inte bara uttryckte sisu utan även var liktydigt med ett ”sinne för dikt och ton”.

91. Moses Pergament, ”Kvasiklassisk balett på Operan”, AT 1/11 1942.

92. Moses Pergament, ”Karl Flodin. Musikliv och reseminne”, SvD 2/12 1931.

”...mitt eget blod, min ras, mitt folk”

Att en rasbiologisk uppfattning också fanns företrädd bland svenska judar har bland andra Eva Helen Ulvros visat med exempel från tidskriften *Isra-eliten* 1927 där författarinnan Sophie Elkan klassificerades utifrån ”judiska rasdrag” och i sin analys av Karl (1852–1918) och Betty Warburgs relation till sin icke-judiska fosterdotter Ingeborg. Rasbiologin hade också en företrädare i företagsledaren Carl Robert Lamm (1856–1938) som stödde Herman Lundborgs arbete och bidrog med familjefoton till *Svenska folktyper. Rasbiologiskt bildgalleri* från 1919.⁹³

Även Pergament gav uttryck för rasföreställningar i sina beskrivningar av en förment judisk fysionomi. I ”Min stora judefilm/Ahasverus” finns referenser till i antisemitiska sammanhang återkommande koder för det ”judiska”. I sin beskrivning av huvudpersonen Davids karaktär och apparition, skriver Pergament: ”David har ingen krokprofil, hans näsa är rak, panna hög, håret svart och böljande. Den är en nobel judisk typ, på en gång livlig och behärskad, med något av geni i blicken.”⁹⁴ I Pergaments strävan att inte framställa David som typiskt ”judisk” och hans användande av uttrycket ”Nobel judisk typ” nyttjar han den retorik som bygger på rasföreställningar om hur judars fysionomi ansågs vara konstituerade. Han väljer emellertid samtidigt att inte följa mallen och skapar därigenom en ”judisk typ” mera i linje med ett klassiskt ideal. Eftersom andemeningen här är att framställa David i positiv dager, kan karaktäriseringen inte uppfattas som antisemitisk. Den pendlar istället mellan allosemitism och filosemitism, om än präglad av rasföreställningar. Ett liknande allosemitiskt uttryck präglad av rasföreställningar om ett förment judisk utseende återfinns i en passus i samma manus där en kvinna sägs gå fram till en ”mörk herre med semitiska drag”.⁹⁵

Bland de tyskspråkiga sionister Pergament läste fanns läkaren Max Nordau (1849–1923). Med hänsyn till rasuppfattningen utgör Nordau ett intressant fall. Han hade i slutet av 1800-talet mot bakgrund av en äldre tysk tradition, där den sunda kroppen kopplades samman med ett sunt politiskt sinne, propagerat för en ”ny muskeljude”. Det handlade för Nordau om mer än en sund själ i en sund kropp. Genom att träna sina, enligt den rasbiologiska uppfattningen, förment klena och bräckliga kroppar kunde de emanciperade judarna bli fullvärdiga medborgare, menade Nordau. Denna uppfattning blev också förhärskande inom den tidiga sionistiska litteraturen. Centralt här är Nordaus accepterande av den rashierarkise-

93. Ulvros 2001, s. 226–228.

94. Filmmanus ”Min stora judefilm/Ahasverus”, s. 4.

95. *Ibid* s. 5.

rande diskursen som stipulerade att den judiska kroppen led av specifika svagheter som skiljde den från andra "raser". Nordaus resonemang fördes mot bakgrund av att han uppfattade judarna som särskilt mottagliga för den degenerering som det moderna samhället frambringade. Hastigheten, det moderna resandet, industrialiseringen och urbaniseringen var faktorer som enligt Nordau påverkade nervsystemet och föranledde degenerering. Judarna, stadsborna framför andra, uppfattades som mest utsatta för det moderna samhällets faror. Dessa gjordes hos Nordau till symboler för degenereringen; den nya "muskeljuden" skulle rädda judarna undan förfallet.⁹⁶

I ett brev ställt till tidningen *Dagen* 1920, i vilket Pergament ifrågasätter ett antal amerikanska rabbiners uppfattning att Jesus borde erkännas av judarna som Messias, använder Pergament orden "ras" och "rasfrändskap", med hänvisning till Nordaus påstående om Jesus som en av "vårt folk" och att denne "hedrar vår ras".⁹⁷ Pergaments allosemitiska retorik, som här är ett uttryck för hans judiska identifikation, är filtrerad genom rasföreställningar. Pergament delade Nordaus uppfattning om förekomsten av en judisk "ras", men sannolikt utifrån andra premisser. Nordau utgick explicit från en rasbiologisk uppfattning exempelvis rörande "den judiska kroppen" säkerligen främst mot bakgrund av att han var läkare och för sin yrkesmässiga position var tvungen att förhålla sig till en förhärskande rasdiskurs. I Pergaments brev till *Dagen* finns ingen rashierarkisk hänvisning eller någon koppling till biologiska egenskaper. Istället rör det sig här om ett uttryck för en andlig gemenskap, i likhet med den samhörighet de tidiga tysk-judiska sionisterna manifesterade.

Ytterligare ett belysande fall som rör Pergaments judiska identifikation är en dikt från 1933. Den bär titeln "Den judiska sången", det vill säga samma titel som Pergaments körsymfoni och Ragnar Josephsons (1891–1966) dikt. Den första strofen lyder: "Jag hör mitt eget blod, min ras, mitt folk."⁹⁸ Mot bakgrund av sin starka konstnärliga förankring i judarnas bibliska historia och den andliga gemenskap som Pergament och många judiska kulturutövare med honom sökte inspiration i, är det troligt att han i detta fall använde termerna "blod", "ras" och "folk" för att illustrera och identifiera sig med det andliga och historiska judiska arvet, snarare än som uttryck för en biologisk rastillhörighet. Det kan dock inte uteslutas att uttalandet döljer en hierarkisk uppfattning om den judiska "rasens" över-

96. Gilman 1991, s. 53f. George L. Mosse, "Max Nordau. Liberalism and the New Jew" i Mosse 1993, s. 161–175.

97. Moses Pergament, "Skola judarna erkänna Jesus som den utlovade Messias?", brev från MP till *Dagen* (kopia), 29/2 1920, vol. 6, MP-arkiv, MM.

98. Moses Pergament, *Den judiska sången*, MP-arkiv, vol. 6, MM. Publicerad i *JK* 1933:4, s. 75.

lägsenhet gentemot andra ”raser”, men något sådant explicit uttalande har jag inte funnit i källmaterialet. En rashierarkisk förståelse av begrepp som ras och blod, skulle heller inte fylla någon funktion i detta sammanhang, då dikten inte relaterar till andra ”raser”. Det är dock otvivelaktigt fråga om rasföreställningar, där ursprungsmyt, ”rasgemenskap” och blodfrändskap är de grundläggande byggstenarna. Martin Buber (1878–1965) använde också termer som blod och ”ras”, detta samtidigt som han ville ge den judiska nationalism han förfäktade ett humant ansikte. För Buber var nationen ett steg mot en universalism som sträckte sig över nationsgränserna och omfamnade hela mänskligheten.⁹⁹ En liknande förståelse av den judiska nationalismens universella karaktär uttrycktes i Pergaments intentioner med *Den judiska sången*. I en handskriven text framgår Pergaments relation till de av Josephsons dikter som utgjorde textunderlaget. Till den trettonde satsen, ”I Fiendeläget”, hör följande strof, med ursprung i Talmud:

De svarta bödlarna grina.
De slipade svärderna [h]vina.
Jag fruktar ej död och pina.
Jag fruktar ej järn och brand.
Stick mitt öga. Förbränn min hand.
Men kasta mig bland de mina!¹⁰⁰

Dikten är Josephsons bekännelse till det judiska folket, menar Pergament. Det är en bekännelse som även Pergament kunde identifiera sig med. Dikten uttrycker i Pergaments formulering det varje ”sann jude” känner. Han fortsätter: ”Och det är ingen förhatlig nationalism som yttrar sig här, utan bara en gränslös samhörighetskänsla, även i lidandet.”¹⁰¹ Utifrån sin identifikation med Josephsons strofer uttrycker Pergaments sitt motstånd mot en alltför stark nationalism.

Afontidningen, där Pergament vid tiden för *Den judiska sångens* tillkomst var anställd som musikkritiker, rapporterade redan i maj 1944 om Pergaments nu fullbordade verk. Artikeln bygger på en intervju med Pergament och kan därför förstås som uttryck för hans egna intentioner med verket. Det framkommer att det är ”den judiska världstragiken” som ligger till

99. George L. Mosse, ”Gershom Scholem as a German Jew”, i Mosse 1993, s. 182. Se även George L. Mosse, ”The Influence of the Völkisch Idea on German Jewry”, i George L. Mosse, *Germans and Jews*, New York 1970, s. 85ff.

100. Ragnar Josephson, ”Ord ur Talmud. I. I Fiendeläget”, ur *Judiska dikter*, Stockholm 1916, s. 52.

101. Moses Pergament, odaterad handskriven verkkommentar, MP-arkiv, vol. 1, SMB.

grund för körsymfonin och att de tonsatta dikterna skall förstås som en ”revy av judendomen” från den äldsta historien till det vi idag kallar Förintelsen. Det var emellertid samtidigt en fråga om ”allmänmänskliga problem – strävan till förbrödning och försoning”.¹⁰² Pergaments intentioner var således att *Den judiska sången* inte bara skulle förstås som riktad till judar. Det allmänmänskliga var, trots det judiskhistoriska materialet en nog så viktig aspekt.

Ett mer komplicerat användande av ordet ”ras” återfinns i ett omdöme om Gustav Mahlers verk vilka Pergament beskrev som uttryck för ”individ, rasen och miljön”.¹⁰³ I citatet antyds att Mahlers musik uttrycker ”judiskhet”. Detta kan å ena sidan syfta på att Mahler, i egenskap av ”jude”, skriver ”judiskt klingande” musik – en uppfattning som bottnar i den rasantisemitiska traditionen där judar av biologiska skäl ansågs komponera en viss sorts musik. Å andra sidan, vilket är en mer rimlig tolkning, kan Pergaments användande av begreppet ”ras” hänvisa till de folkmusikaliska inslagen av traditionell judisk musik som Mahler begagnade sig av i sina kompositioner. Genom att återknyta till judisk musik kunde Mahler förmedla den andliga gemenskap som ordet ”ras” i detta sammanhang sannolikt syftade på. Ett dylikt användande av judisk folkmusik återfanns som nämnts också hos Pergament. Tjugo år senare menade dock Pergament att Mahler inte visste något om judiskhet och att han ”i tanke och ton” kände sig helt som tysk.¹⁰⁴ I samma artikel, publicerad 1951, betonar Pergament att det är ”rasmedvetande, arv och historia” och ”förmimmelsen av blodsfrändskap” som är de viktigaste identifikationsgrunderna för en jude.¹⁰⁵ Även här handlar det i första hand om en kulturell och andlig gemenskap som uttrycks i rastermer. Begreppen ”förmimelse”, (kultur)-”arv” och ”medvetande” är här nyckeltermerna snarare än ”ras” i biologisk mening.

”den svarta rasens genuina musikalitet”

Även om Pergament gav uttryck för att miljön var avgörande beträffande musikmentalitet och kompositionsstilar, använde han alltså termen ras. Förutom då han uttryckte en judisk identifikation baserad på föreställningen om en andlig gemenskap, använde han rasbegreppet i ytterligare ett sammanhang – i omdömena om afrikanskamerikanska musiker. Ett särskilt tydligt exempel på detta ger recensionen av den amerikanska sångerskan

102. Osignerad intervju med Pergament, ”Judiska dikter inspirerade. Stor symfonisk svit av Moses Pergament”, AT 9/5 1944.

103. Moses Pergament, ”Mahlers femte symfoni”, *SvD* 5/11 1931.

104. Moses Pergament, ”Den svenska judendomens problem. En rundfråga III”, *JK* 1951:24, s. 108.

105. Pergament 1951:24, s. 108.

Marian Anderson (1897–1993). I hennes framförande av ett antal ”negro spirituals” ”blottar hon sitt innersta väsen”, skriver Pergament 1931. Det handlar om ett förfinat uttryck av en religiös och ”primitiv massupplevelse”. Han fortsätter: ”Negerens medfödda vana att tilltala sin gud sjungande har givit upphov till denna sällsamma lyrik”, som också kan höja sig till ”stor konst”. Detta sker exempelvis då Anderson i sin stämma ”förenar urskogens vilda mystik med västerländsk kultur”. Här står det vilda, naturkopplade och svårförklarade ”afrikanska” mot västerländsk civilisation. Pergament uttrycker uppfattningen att förmågan att besjunga sin gud är medfödd. Därigenom kopplas den tillskrivna rastillhörigheten samman med ett betydningsfullt. Pergament intar dock en positiv inställning till de ”svartas” förmåga att skapa stor konst. Andersons framförande präglades ”lika mycket av den rent personliga insatsen som av rasmomentet”, fortsätter han och upprepar därmed sina uppfattningar om personlighetens betydelse och förekomsten av raspräglade egenskaper.¹⁰⁶

Även efter 1945 använde Pergament ”ras” för att kategorisera afrikanskamerikanska musiker, till exempel när han 1946 uppmuntrande skrev om sångerskan Anne Brown, som ”har mer av den svarta rasens genuina musikalitet i sitt blod än av dess färg i sin hud”. Browns och hennes ”stamfränder[s]” ”väsen” utmärks av ”å ena sidan humor och livsglädje, å andra sidan en rikt facetterad, outgrundlig smärtfylldhet”.¹⁰⁷ Egenskaperna humor, livsglädje och smärtfylldhet sammankopplas med ”rasen” och ”rasens väsen”. Pergament skriver utifrån ett klart rastänkande, om än med positiv grundton. Detta i kombination med att han inte gör något explicit uttalande som antyder en uppfattning om den ”svarta rasens” lägre värde gör att hans uppfattning kan kategoriseras som rasialism.

Uppfattningen att ”rasen” påverkade konstnärligheten var dock samtidigt något Pergament kunde ifrågasätta. I en artikel från 1947 om den amerikanska musiken berör Pergament rasproblematiken i USA. Konstbedömningen bör stå utan för detta hävdar han och skriver:

I konsten spelar hudfärgen ingen utslagsgivande roll. Gud ske lov. För den som har själ, begåvning och tekniskt kunnande är fältet här fritt. Varje person och varje stat som söker inhägna konstens domäner med taggtråd bör i den sanna mänsklighetens namn stämplas som brottslig.¹⁰⁸

106. Moses Pergament, ”Marian Anderson”, SvD 4/11 1931.

107. Moses Pergament, ”Anne Brown”, AT 25/9 1946.

108. Moses Pergament, ”Todd Duncan”, AT 27/9 1947.

Formuleringen, som antagligen i första hand är riktad mot USA:s segregationspolitik, men som också kan läsas i skuggan av nazismens kulturpolitik, bär vittnesbörd om Pergaments uppfattning att hudfärgen, det vill säga "rasen" är ovidkommande, i relation till konstnärlig prestation. Detta gäller även då en svart sångare, här Todd Duncan (1903–1998), framför musik av Richard Strauss och Georg Friedrich Händel (1685–1759), traditionella representanter för den västerländska klassiska musiken. Detta uttalande blir dock inte fullt så entydigt här om det ställts mot andra uttalanden där "rasens" betydelse för konstutövning lyfts fram. Detta syns i en ytterligare anmälan av Duncans framträdande, där denne omtalas som både "naturbarn och raffinerad kulturmänniska". I positiva ordalag beskriver Pergament det han uppfattar som Duncans konstgestaltning: "Mystik och magi. Måhända den svarta rasens formarv, intuitivt vårdat och inlemmat i rasens egna kulturyttringar?".¹⁰⁹ Pergament uppfattade således "svarta" som en avgränsad ras med specifika egenskaper. Dessa egenskaper beskrevs dock inte som sämre än andra, varför hans uppfattning kan sägas vara ett typexempel på rasialism. Han öppnade också för att den "svarta rasen" hade tillägnat sig vissa egenskaper via miljön.

Sammanfattning

Pergament var verksam i ett Sverige där den nationella diskursen genomsytrade allt samhällsliv, inte minst konstmusik- och kulturlivet. Bland många litterära modernister var dock 1920-talet ett decennium då blicken vändes från ett inskränkt Sverige ut mot världen. Tekniska landvinningar medförde att intresset för resor ökade samtidigt som fredstiden gjorde det möjligt för människor att förflytta sig över gränserna. 1920-talet bjöd också på en introduktion av nya konstmusikaliska influenser från kontinenten, vidarebefordrade av främst Pergament, Nystroem och Rosenberg. Ett ökat musikaliskt utbyte mellan länderna i form av internationella organisationer och musikfester var också ett uttryck för internationalismen. Detta innebar dock inte att den nationella diskursen ersattes av en internationell eller anti-nationell diskurs. Uppfattningen om det "nationella" som ett omistligt värde hölls levande, inte minst i det ihärdiga motståndet mot det som uppfattades som en internationell modernism. 1930-talet innebar till viss del ett förstärkt nationellt intresse, bland annat exemplifierat av att rasuppfattningen gavs en politiskt legitimerad ställning, men också som ett försvar och motstånd mot den framväxande nazismen och kommunismen.

Pergament hade alltså att verka i ett starkt nationalistiskt konstmusik- och

109. Moses Pergament, "Svart tonmagi", AT 8/10 1948.

kulturliv. Hans kritikerverksamhet är också en spegling av den nationella diskursens starka kraft; hans retorik var tydligt färgad av nationella föreställningar. Pergaments relation till det "nationella" kan bäst beskrivas som kulturnationalism, med en betoning på kultur och miljö. Hans uppfattning distanseras därmed i stort från den biologistiska nationalismen som med ett essentialistiskt antagande utgick från raskomponenten och arvets betydelse för kulturell förståelse och konstnärligt uttryck.

För Pergament var det relevant att indela musikaliska framförande, spel- och kompositionsstilar utifrån nationalkaraktärer. Dessa uppfattades dock inte som statiska utan som betingade av miljön. Den nationella retorik som var ett arv från bland andra Herder anammades av Pergament. Genom uttrycket "folksjälén" sammanfattade Pergament ett folks mentalitet. Detta var också något som kunde uttryckas i musiken, menade han, och användas av tonsättare i syfte att spela på de nationella strängarna. Detta var också ett eftersträvansvärt kompositoriskt drag, även om den individuella tonsät-tarkarak-tären var viktigast.

I linje med Herders uppfattning om folkvisan som ett uttryck för folksjälén såg även Pergament folkvisan som det nationella värdets främsta uttryck. I den av Pergament uppskattade förmågan hos tonsättare att appellera till folkets nationalkänslor var folkvisan ett självklart medel. Som tonsättare var också detta något Pergament utnyttjade, främst i de verk som uttrycker en judisk identifikation. För Pergament kunde folkvisan utgöra ett nationellt bålverk mot mindre ädla och oönskade kulturella strömningar, exempelvis jazzen.

Mentala karaktärsdrag som Pergament uppfattade i musiken och i framföranden kopplades samman med kategorier som exempelvis "slaver", "germaner", "nordmannatyper" och "ryssar". Till skillnad från Peterson-Bergers biologistiskt-nationalistiskt präglade uppfattning förknippade Pergament inte i detta sammanhang kategoriseringen med rasföreställningar. Istället låg betoningen på att dessa mentaliteter var miljöprodukter snarare än präglade av ett biologiskt arv. En raspräglad terminologi är dock inte frånvarande i Pergaments efterlämnade material. Särskilt explicit är den då diskussionen förs in på judar och afrikanskamerikaner.

Under 1920- och 1930-talen var rasföreställningar en självklarhet. Att Pergament uttryckte sig i termer av "ras" och använde "rasrelaterade" begrepp är därför mindre förvånande. Hans inställning till afrikanskamerikanska musiker tyder på en uppfattning att de hade specifika raspräglade egenskaper som dock inte uttryckligen uppfattades som mindre värda. Pergaments hållning kan därför sägas vara uttryck för rasialism, inte rasism. Med avseende på hans användning av begreppet "ras" i relation till den judiska gruppen,

bör detta förstås som ett uttryck för en andlig gemenskap där inte minst den religiöst baserade och kulturellt traderade ursprungsmyten spelade en avgörande roll för identifikation. Betoningen låg på kulturarvet och det emotionella – känslan av att tillhöra det judiska folket. I förlängningen av denna hållning ställde sig Pergament också avvisande till en assimilering, sådan den exempelvis förespråkades av Eli F Heckscher, eftersom den uttraderade känslan av tillhörighet till det ”judiska folket”. Pergament kallade sig aldrig sionist, men hans hållning kan tvivelsutan föras in i samma hägn som sionisten Hugo Valentin och antiassimilationisten Leo Rosenblüth.

Pergaments relation till det nationella värdet skall delvis förstås som uttryck för de influenser romantiken hade på konstmusiklivet. Som estetiskt fundament var föreställningen om det nationella ohotat under perioden 1920–1950. Som jag visat inrymde dock den nationella vurmen olika uttryck och intensitet. Här har jag försökt beskriva Pergaments nationella föreställning främst som en konstant som uttryckte att det ”nationella” var ett behjärtansvärt värde så länge det framfördes behärskat och att det formades av miljön snarare än av ett biologiskt arv. Möjligheten och förmågan att förstå ett nationellt värde, en folksjäl eller mentalitet var egenskaper Pergament uppskattade hos tonsättare, musiker och dirigenter.

Pergaments relation till det ”nationella” måste också förstås utifrån hans position som invandrad jude i Sverige och mot den förhärskande uppfattningen att ”juden” aldrig kan förstå, än mindre uttrycka majoritetskulturens värden. I sin kritikergärning bekämpade Pergament konsekvent denna uppfattning. För honom var det nationella värdet inte statiskt utan flytande.

”...främmande inför den svenska musikens sanna väsen”

Pergaments svenska identifikation kan sägas ha haft olika funktioner beroende på hur och när den artikulerades. Tre typer av funktioner är här relevanta: ”svenskhet” som ett bildningsideal baserad på en estetisk uppfattning om exempelvis det som uppfattas som den svenska folkvisetraditionen eller det svenska muskarvet som estetiskt högstående och eftersträvansvärt; ”svenskhet” som vakthållare gentemot utländskt eller förment kulturellt hot, exempelvis jazzen samt ”svenskhet” som uttryck för en strävan efter integration, en vilja att bli en del av det svensknationella folkhemsbygget. Dessa kategorier glider in i varandra och kan mot bakgrund av Pergaments position som invandrad jude sägas vara infärgade av den tredje funktionen, integreringskomponenten. Tyngdpunkten i detta kapitel ligger på Pergaments svenska identifikation utifrån dess funktion som integreringskapital. Fokus är vad som uppfattades och inte uppfattades som svenskt. Tidsmässigt rör jag främst mig i brytningspunkten mellan ett mer internationalistiskt 1920-tal och ett mer nationellt präglat 1930-tal.

Den nya musikens 1920-tal

Ett framträdande och övergripande tema i Pergaments artiklar under 1920-talet var presentationen av ”modern” och ”ny musik”. Detta gällde även i de fåtal fall då hans artiklar kan sägas ha haft ett explicit bildningsanspråk. Belysande för bildningsanspråken var exempelvis hans uppmaningar till Konsertföreningen, den viktigaste arrangören i Stockholm av konstmusik och klassisk musik vid tiden. I en understreckare från december 1929 berörde Pergament det han kallade ”Konsertföreningens programproblem”. Grundfrågan gällde om den statsunderstödda symfoniorkesterföreningen skulle ägna sig åt populärare musik eller åt en mer ”högtsyftande konst” och om dess syfte främst var att fungera som en ”social bildningsfaktor eller en inrättning för allmänhetens nöje”. För Pergament stod det helt klart att det var den kulturella bildningsfaktorn som skulle vara gällande,

först och främst för att detta kunde generera en ”kulturell självuppföstran” hos ”den stora allmänheten”. Detta var ett ändamål i sig för Pergament, och artikeln antyder det folkbildningspatos som nu började ta form och som blommade ut då Pergament tillträdde anställningen på AT 1942. År 1929, var Pergaments ambition främst att bilda dem som redan besökte konserterna, snarare än att som under 1940-talet specifikt rikta in sig mot arbetarklassen.¹

Tiden var nu också mogen, till skillnad från 1924 då halva publiken under busvisslingar och tillrop lämnat konsertsalen vid framförandet av Carl Nielsens (1865–1931) femte symfoni, att låta allmänheten i större utsträckning ta del av den nya musiken. Acceptansen för vad Pergament betraktade som modern musik hade ökat och den kunde därför säkerligen generera en god publiktillströmning, menade han. Att likt ett museum visa upp ”historisk musik” lämpade sig inte för en ”levande konstinstitution” som konsertorkestern, hävdade han. Precis som staten gynnade den moderna konsten i form av planerna på ett eget museum borde den moderna musiken gynnas genom ett ökat utrymme på den statsunderstödda estraden.² Här står således den moderna musiken i blickfånget, vilket alltså var typiskt för Pergaments artiklar under 1920-talet. Staten ansågs ha en viktig roll som förmedlare och understödjare av de konstnärliga värdena. Pergaments ambition att föra fram den nya musiken levde kvar även under 1930-talet, till exempel då han i samma anda som han berömde operautbudets ”förlängning till massornas periferi” via ”ungdoms- och folkföreställningar” kritiserade operans konservativa och förlegade repertoarpolitik, vilken han ansåg dåligt anpassad till ”funktionalismens tidevarv”. Kritiken riktades särskilt mot operachefen John Forsell (1868–1941).³

Det modernistiska temat och Pergaments ivrande för nyare musik kom dock med tiden att allt starkare utmanas av en svensknationell tematik. För att förstå denna förändrade inriktning i Pergaments skriftställarskap är det nödvändigt att fördjupa sig i några incidenter som Pergament drabbades

1. MP till Axel Strand (kopia), 13/10 1956, MP-arkiv, vol. 27, MM.

2. Moses Pergament, ”Konsertföreningens programproblem”, *SvD* 3/12 1929. I en retrospektiv betraktelse menade dock Pergament att 1920-talets musikalska radikalitet hade förflyktigats under 1930-talet. Han karakteriserade 1930-talet som ett ”interregnum” beträffande den musikaliska förnyelsen. I samma artikel påpekades också, till skillnad från ovanstående förhoppning, att publikens intresse för de nya tongångarna var magert. Moses Pergament, ”Epok i 20-talets skugga”, i Birger Christofferson & Thomas von Vegesack (red.), *Perspektiv på 30-talet*, Stockholm 1961, s. 95–100. Samma slutsats drog Atterberg som i en artikel från april 1934 talade om ”publikens antipati mot modernismen”, *Atterberg* 5/4 1934.

3. Moses Pergament, ”Musiksäsongen II. Operaverksamheten”, *SvD* 1931. Datumet framgår ej av urklippet.

av i slutet av 1920- och början av 1930-talet. Dessa händelser är betydande för de nationella stridigheter rörande ”svenskhet” som kunde skönjas i det framväxande folkhemmet.

”fientlig mot all svensk musikkultur”

De antydda incidenterna var slagsmålet med Peterson-Berger 1929, Pergaments kritik av violinisten Henri Marteau (1874–1934) 1930 och hans relation till FST (Föreningen svenska tonsättare) och den kritik som framförts av dess företrädare under slutet av 1920-talet och början av 1930-talet. I samtliga fall hade ageranden eller uttalanden av Pergament resulterat i att hans vedersakare ifrågasatt hans svenska identifikation.

Slagsmålet mellan Pergament och Peterson-Berger var kulmen på en verbal strid dem emellan som pågått under 1920-talet. Urladdningen kom efter att Pergament läst en antisemitisk recension av Budapest-kvartetten, där Peterson-Berger kallat honom för ”utländsk parasit”. Pergament begav sig hem till Peterson-Bergers bostad och gav honom den med Pergaments formulering ”rikskända örffilen”.⁴ Att denna händelse inte bara blev riksbekant utan även uppmärksammades exempelvis i Finland vittnar tidningsläggen i Pergaments arkiv om.⁵ Jag har tidigare analyserat hur konfrontationen mellan de båda skildrades i pressen och nöjer mig därför här med att främst peka på dess betydelse för Pergaments svenska identifikation.⁶ Händelsen kom, inte minst på grund av dess sensationskaraktär och därtill hörande massmediala uppståndelse att få avsevärd betydelse, dels för konstruktionen av Pergament som apart och osvensk, dels för artikulationen av hans svenska identifikation. Ett brev till *Svenska Dagbladets* redaktion undertecknat ”Gammal dame af äktsvensk och renaste nordisk ras” får illustrera den på rasbiologin grundade antisemitiska uppfattningen som genomsyrade en del av debatten kring Pergaments svenska identifikation:

4. MP-dagbok 31/1 1929, MP-arkiv, vol. 1, MM.

5. Förutom de dagstidningar som jag refererar i Rosengren 2002 finns urklipp från följande tidningar och tidskrifter i Pergaments arkiv vilka omnämner händelsen: M. Ernst, ”I kritiska tider”, *Scenen* 1929:2, ”Peterson-Berger, Pergament och Petrus”, *Ergo* 1929:2, s. 18; ”Peterson-Berger får en örffil”, *Svenska landsbygden* 1929:1, signaturen ”Agapetus”, ”Moses sotajalalla”, *Suomen Kuvalehti*, 1929:6, s. 276; Lars Levertin, ”Moses Pergament – Peterson-Berger”, *Karlskrona Tidning* 5/2 1929. Levertins artikel är en uppställning med Peterson-Bergers antisemitism och utgör därmed ett undantag från övriga artiklar vilka i regel gör en lustifikation av händelsen, med ett återupprepande av begreppet ”utländsk parasit” och Pergaments uppgift om att han kunde sjunga den svenska nationalsången vid fem års ålder. Tematiken ”svensk” – ”osvensk” är således genomgående. Enligt Lars M Andersson anspelar också ett antal artiklar och kåserier i *SöndagsNisse-Strix* på händelsen. Se 1929:6, 1929:7 och 1929:9, Andersson 2002, s. 490.

6. Rosengren 2002, s. 43–52.

Herr Parasit Moses Pergament, Svenska Dagbladet. Om Ni inte vill göra skäl för benämningen parasit, så håll Eder till Palästina, där har Ni hemortsrätt, men här är Ni och alla andra judar parasiter och får finna eder i att så anses och benämnas.⁷

Det judiska nationella utanförskapet är enligt denna röst evigt och måste accepteras av judarna. Användandet av uttrycket "parasit" måste här, liksom i Peterson-Bergers fall, förstås som rasistiskt, då det genom att referera till en omänsklig, icke önskad organism, kan likställas med ett avhumaniserande av Pergament. Att som "jude" reagera över tillmälet "parasit" uppfattas som otillbörligt, då det enligt brieförfattaren är en rättmätig karaktäristik. Pergament mötte denna typ av anklagelser både mellan skäl och vägg – som i ovan refererade och andra brev, där enstaka individer ur hans läsekrets irriterade sig över hans påstådda osvenskhet – och i de offentliga kommentarer som förekom inom konstmusiklivet i synnerhet och kulturlivet i allmänhet. Det är mot bakgrund av dessa angrepp som Pergaments intensifierade ansträngningar under början av 1930-talet att vederlägga uppfattningen om hans nationella utanförskap måste förstås. Det ålåg således Pergament att "bevisa" sin "svenskhet".

Marteauaffären

Även om Pergaments svenska identifikation hade ifrågasatts redan i samband med anställningen på *Svenska Dagbladet* 1923 och i recensioner och meningsutbyten med ledande musikpersonligheter i Sverige, likt Atterberg, kom den massmedialt uppmärksammade incidenten med Peterson-Berger att fungera som en definitiv initiering av och referenspunkt för senare debatter och händelser vilka hade Pergaments förmenta osvenskhet som tema. Här skall ytterligare två sådana lyftas fram eftersom just dessa också fick avgörande konsekvenser för Pergaments under 1930-talet alltmer framträdande svenska identifikation.

Den tändande gnistan för Marteauaffären var den nedgörande recension Pergament skrev i februari 1930 av den i Frankrike födde violinisten, tonsättaren och dirigenten Henri Marteau. Kritiken uppfattades som särskilt flagrant då den angripne ansågs vara en av de viktigare förmedlarna av svensk musik utomlands.⁸ Den 18 februari 1930 avhandlade Pergament Marteaus framförande av Johann Sebastian Bachs *Chaconne* på Musikaliska Akademien. Med hänvisning till ett tidigare framträdande av Marteau skrev

7. Anonymt brev till MP, 2/2 1929, "Handlingar i målet Moses Pergament contra Wilhem Peterson-Berger", MP-arkiv, vol. 6, MM.

8. Åke Brandell & Christina Tobeck, "Marteau, Henri", *Sohlmans musiklexikon II*, band 4, Stockholm 1977, s. 456.

Pergament att Bachs *Chaconne* inte har ”framförts här med en så ovårdad stråkföring och en så uttryckslös ton alltsedan Marteau själv då spelade stycket. Med Weisbords underbara tolkning i livligt minne var det plågsamt att lyssna till detta färglösa föredrag av violinlitteraturens dyrbaraste opus”.⁹

Förutom att Pergament ifrågasätter Marteauss kapacitet att hantera violinen och tolka Bach, lyfter han också fram den unge violinvirtuosen Mischa Weisbords (1907–1991) tolkning som en positiv kontrast. Som motpol till Pergaments omdöme kan noteras att kritiken mot Weisbord i ett annat sammanhang, en insändare i studenttidningen *Nya Studentviggen* i september 1925, visar likheter med Wagners argumentation i *Das Judentum in der Musik*. Som judiskfödd virtuos musiker får Weisbord här klä skott för några av de fördomar om judiska musiker som uttrycks i Wagners antisemitiska arbete. Insändarskribenten i *Nya Studentviggen*, signaturen ”En musikälskande herre på parter”, skriver:

Det mycket omdiskuterade och om-reklamerade underbarnet *Mischa Weibord* [sic!] vilja vi helst tala tyst om. En tom och själlös, ytterst skickligt konstruerad mekanisk *speldosa*! Så dött som detta för övrigt ganska fullvuxna och slyngelaktiga osympatiska semitiska ”underbarn” spelade en menuett av Mozart, har jag... nej, låt oss ej tala mer därom! Det var konstnärligt och musikaliskt sett rätt och slätt – *Misch-Masch*! Osunt jobberi i underbarnskult, som ej har något som helst att skaffa med verklig sann musik-kultur! Att konsertföreningen lånade sig till denna visserligen ekonomiskt lukrativa men andefattiga violin-ekvilibristik, därutöver förvånar sig högligen [...].¹⁰

Insändaren beskriver Weisbords framförande som motsatsen till den ”sanna” musiken och beskriver hans verksamhet som osunt geschäft och spekulation, en antisemitisk antikapitalism som även är synlig i Wagners text. För att inga tvivel skall råda om Weisbords börd ges han epitetet ”semitiskt ’underbarn’”, där underbarn sätts inom citationstecken för att ironisera över de positiva omdömena. Påståendet om tomheten och själlösheten i Weisbords spel skulle kunna vara direkt hämtade från Wagners beskrivning av ”der gebildete Jude”, och dennes förment bristfälliga konstnärliga uttryckssätt. Wagner skrev:

9. Moses Pergament, utan rubrik, SvD 18/2 1930.

10. Signatur ”En musikälskande herre på parter”, ”Konsertföreningen. En återblick på säsongen 1924–25”, *Nya Studentviggen*, september 1925, s. 14.

Vad den bildade juden i sin betecknande ställning hade att uttrycka, när han ville göra sig konstnärligt känd, kunde naturligtvis endast vara det likgiltiga och triviala, eftersom hela hans drivkraft blott ju varit luxuös och onyttig.¹¹

Även Peterson-Berger gav uttryck för sitt förakt för vad han kallade ”underbarnstrafiken” med ”alla dessa Jaschor, Saschor, Toschor och Mischor” vilka alla ”äro östeuropeiska judebarn”. För Peterson-Berger var det, liksom för den musikälskande herrn på parterren, frågan om strävan efter ekonomisk vinning i första hand och ”konstupplevelse i sista”.¹² Otvetydigt bär argumentationen hos Peterson-Berger liksom hos skribenten i *Nya Studentvigggen* spår av Wagners uppfattningar.

Ett uppskattande omdöme om Weisbord, särskilt om det kontrasterades mot en kritisk anmälan av den svenskhetsivrande Marteau och författades av en skribent med en judisk identifikation, kunde fungera som en provokation mot dem som förfäktade nationella musikideal. Pergaments recension fick också kraftiga återverkningar i tidningsspaltarna. Här skall några exempel ges.¹³ Marteau själv skrev den 19 februari i *Svenska Dagbladet* att han på grund av Pergaments recension ämnade inställa sina vidare engagemang i Sverige. Förutom att Marteau ifrågasätter Pergaments förmåga att bedöma hans tolkning av Bach ser han recensionen som ett förhånande av en konstnär ”som utomlands alltid gjort sig till en förkämpe för svensk tonkonst.”¹⁴ I samma nummer av tidningen publicerades även en insändare

-
11. Wagner 1871–1911, s. 74. ”Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kund geben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war”.
 12. Wilhelm Peterson-Berger, *P.-B. recensioner. Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923. Andra avdelningen 1911–1923*, Stockholm 1923, s. 91–93.
 13. Affären uppmärksammades i *NDA* 19/2 1930, *S-D* 19/2 1930, *StD* 19/2 1930 där Ture Rangström uppfattade Pergament som för ung och obekymrad för att uppskatta Marteau's konstnärskap, *AB* 19/2 1930 samt i *DN* 19/2 1930. Marteauaffären fick också viss internationell återklang. Den i Bukarest boende musikjournalisten Romulus Orchis kontaktade Pergament efter att ha läst om Marteau's Stockholmskonsert i Berlintidningen *Signalen*. Orchis sade sig dela Pergaments omdöme. Romulus Orchis till MP, 28/5 1930, MP-arkiv, vol. 25, MM. I ett svarsbrev bifogade Pergament ett antal recensionklipp från främst tyska tidningar vilka vid tidigare Marteaukonserter framfört en liknande negativ kritik mot violinisten; MP till Romulus Orchis (kopia), 1/6 1930, MP-arkiv, vol. 25, MM. Pergament skall också enligt egen utsägo ha fått upprättelse för sin kritik via *SvD*:s uppmärksammande sommaren 1930 av en misslyckad Marteaukoncert i Bukarest. Sannolikt var det Orchis information som vidarebefordrats till *SvD* via Pergament; MP till Ture Rangström (kopia), 9/9 1931, MP-arkiv, vol. 26, MM samt Romulus Orchis till MP, 5/12 1930, MP-arkiv, vol. 25, MM.
 14. Henri Marteau, ”Efterspel till Marteauaffären”, *SvD* 19/2 1930.

från Kjellströmkvartetten, som ger uttryck för en beundran av Marteaus violinspel. Kvartetten ställer sig oförstående inför Pergaments kritik med hänvisning till att Marteau aktivt företrätt och spritt svensk musik i utlandet. Det centrala är alltså uppfattningen att Pergament kritiserat en företrädare för vad som uppfattas som svensk musik. Pergament tolkade också själv angreppen mot hans kritik som ett patriotiskt uttryck. Han menade att man som kritiker förutsattes ge Marteau positiv kritik bara för att han hade verkat för svensk musik.¹⁵

Förutom att Pergaments angreps för sin förmenta osvenskhet i den offentliga debatten mottog han även brev från *Svenska Dagbladets* läsekrets där ifrågasättandet av hans svenska identifikation var ett återkommande tema. Typiska exempel på denna typ av brev var de som författades av Folke Cronholm. Denne rörde sig i nationalistiska kretsar och hade bland annat publicerat sig i den antisemitiska och nationalistiska tidskriften *Nationen*, som utgavs 1925–1941 av den propagandistiska antisemiten Elov Eriksson (1883–1965).¹⁶ Cronholm hade redan i samband med Peterson-Bergeraffären 1929 i ett brev poängterat Pergaments utanförskap, dock med en än mer explicit antisemitisk retorik. Där talade han bland annat om Pergament som företrädare för de ”judiska ynglingar” som åtnjutit ”gästvänskap” i ett ”främmande land”. Pergaments uppträde vittnade enligt Cronholm om feghet som ett ”karaktäristiskt drag för eder ras”.¹⁷ I februari 1930 utlöste Pergaments Marteaukritik en reaktion från Cronholm. Pergament särskiljs från ”den musikälskande svenska allmänheten [Cronholms understrykning]” och Cronholm gör sig lustig över Pergaments namn. Apropå kritiken av Marteaus skriver Cronholm:

Kom nu ihåg till en annan gång det goda valspråket: Bättre tuga än illa tala! Vilket bör särskilt respekteras i främmande land av den, som där åtnjuter gästfrihet, även om denne redan vid fem års ålder sjöng, ”jag vill leva, jag vill dö i Norden,” på sätt ni förklarade er ha gjort, när ni senast blev föremål för en offentlig avbasning i anledning av det handgripliga överfallet på en av våra svenska tonsättare.¹⁸

Cronholm placerar således Pergament utanför det ”svenska” genom att förklara att han bor i ett främmande land som tagit emot honom som gäst. Av det följer krav på tacksamhet och på att Pergament följer de ”svenska” spel-

15. MP till Romulus Orchis, 8/7 1930, MP-arkiv, vol. 25, MM.

16. Berggren 1999, s. 123–125 & 131.

17. Folke Cronholm till MP, 3/2 1929, Handlingar i målet Moses Pergament contra Wilhem Peterson-Berger, MP-arkiv, vol. 6, MM.

18. Folke Cronholm till MP, 19/2 1930, MP-arkiv, vol. 20, MM.

reglerna, exempelvis att respektera violinisten Marteau. I citatet ironiserar Cronholm över Pergaments försvar av sin svenska identifikation som han uttryckte vid angreppen i samband med slagsmålet med Peterson-Berger 1929. Pergaments nationella utanförskap förstärks av Cronholms understrykning ”svenska tonsättare”, med vilken här avses Peterson-Berger.

Kritiken mot att Pergament försvarade sin svenska identifikation kom även från mer oväntat håll, Torgny Segerstedt (1876–1945) i *Göteborgs Handels- och sjöfartstidning*, men med en liknande tematik. Segerstedt kom under 1930-talet att utifrån en intelligensaristokratisk utgångspunkt bli en av de viktigaste antinazistiska opinionsbildarna. Det handlade dock om en kritik av nazismen i allmänhet, snarare än av den nazistiska antisemitismen. Hans ihärdiga opposition mot nazisterna och samlingsregeringens undfallenhet fick dock bland annat bondeförbundaren och justitieministern Karl Gustaf Westman (1876–1944) att i sina personliga anteckningar med en antisemitisk vokabulär skriva hur Segerstedts ”judiska älskarinna har undanträngt hans själ och ersatt den med en judesjäl”.¹⁹ Det bör också påpekas att Segerstedt redan under 1920-talet förde en kamp mot den organiserade antisemitismen och att han bland annat genom propåer till Karl Otto Bonnier (1856–1941) försökte förhindra Pressbyrån att distribuera den propagandistiskt antisemitiska tidskriften *Vidi*.²⁰

Detta hindrade honom dock inte från att uppröras över Pergaments försvar av sitt agerande efter att han utdelat en örfil mot Peterson-Berger 1929. Segerstedt skrev i en osignerad ”Idag”-artikel den 2 februari bland annat följande:

Vi veta icke var hr Pergaments vagga har stått, men det måtte icke ha varit i Sverige. Det stämmer ganska illa med svenska seder att tränga sig in i en persons hem för att ställa till gruff. Det förefaller också rätt främmande att skryta över bravaden och informera pressen om detaljerna i det dumma uppträde, som man ställt till. Vore det manne icke välbetänkt om hr Pergament antingen återtagade dit, varifrån han kommen är, eller också försökte attrappera den hyfs som råder i detta land?²¹

I citatet är det tydligt att Segerstedts tema är Pergament ”osvenska” bakgrund och att detta kan ”förklara” hans i ”svensk” kultur främmande beteende. Segerstedt säger sig vara mindre intresserad av var Pergaments har sitt ursprung – det viktiga är konstaterandet att det inte är ”svenskt”. I relation

19. Karl Gustaf Westman, Politiska anteckningar september 1939–mars 1943, (utgivna av Wilhelm Carlgren), Stockholm 1981, s. 123.

20. Andersson 2000, s. 10.

21. Osignerad (Torgny Segerstedt), ”Idag”, *GHT* 2/2 1929.

till den lilla miljö den svenska journalistvärlden utgjorde är det osannolikt att Segerstedt inte kände till att Pergament var jude.

Citatet visar också att det ”osvenska” enligt Segerstedt låg så mycket inte i Pergaments uppträdande, som i hans sätt att efter händelsen offentligt tala om den. Skulle Pergament stanna i Sverige borde han anamma det ”svenska” uppträdandet, annars kunde han flytta härifrån, löd Segerstedts bryska uppmaning. Denna uppmaning återkommer också i artikelns avslutning: ”Hur vore det om herr Pergament försökte erinra sig var han är? Skulle icke en annan miljö än den svenska passa herrn bättre? De där fasonerna tilltala oss icke.”²² En tydlig polarisering mellan ”oss” och Pergament framskymtar här. Pergament anses inte tillhöra det ”svenska”.

I attacken på Pergament i februari 1930 avtecknar sig återigen bilden av Segerstedt som svenskhetens försvarare. Med en erinran om Peterson-Bergerkonfrontationen åren innan, kommenterade Segerstedt Pergaments Marteaukritik i en osignerad ”I dag”-artikel den 19 februari 1930:

Moses Pergament! Inte är det någon anledning att hjälpa den herrn med hans reklam. Den sköter han så flinkt och behändigt själv. Hur skroderade han icke över att givit sin vedersakare i ”Dagens Nyheter” en örfil i dennes tambur och sedan genom en hastig flykt utför trapporna satt sig i säkerhet. När någon brummade, att sådana fasoner voro lite för östeuropeiska för att passa svenskarna, bedyrade hr Pergament att han från sin späda barndom älskat det svenska språket. Det var alltså icke nonchalans, att han ännu icke hade lärt sig taga seden, dit han kommit. Att hr Marteau inställer en konsert på grund av Moses Pergaments osnutna skrivsätt är att bevisa honom allt för stor heder. Det är alldeles säkert icke den rätta smörjan för detta läder. Han kan bringas den uppfattningen att i detta landet lönar det sig att bråka och ställa till oväsen. Landets barn äro sådana, att slikt imponerar på dem. Att ha drivit en konstnär på flykten, jo, jag tackar jag. Moses Pergament får bestämt ta det där om sin tidiga barndoms kärlek till svenskan en gång till. Det var så rörande.²³

I artikeln refererar han inte till den antisemitism som Peterson-Berger riktade mot Pergament eller till det av Peterson-Berger använda rasistiska uttrycket ”utländsk parasit”. Sympatierna är helt på Peterson-Bergers sida. Segerstedts argumentation bottnade i uppfattningen att Pergament stod

22. Segerstedt 2/2 1929.

23. Osignerad (Torgny Segerstedt), ”I dag”, *GHT* 19/2 1930. Segerstedts artikel citerades också in extenso i Uppsalastudenternas tidskrift *Ergo*. Med ”fullt instämmande” sade sig tidskriften vilja referera Segerstedts ”avbasning”; ”Moses i farten igen”, *Ergo* 1930:3, s. 60. Tack till Henrik Bachner som gjorde mig uppmärksam på artikeln i *Ergo*.

utanför det ”svenska”. Pergament påstås inte ha lärt sig ta seden dit han kommit, han är en främling i ”detta land” och han beskrivs återigen som okunnig om vad som var gängse beteende, retoriska teman som också återfinns hos brevskrivarna Cronholm och ”Svensk dame”. Mot bakgrund av bilden av Pergament som osvensk var det ett kort steg för Segerstedt att förlöjliga Pergaments svenska identifikation. Att Pergament i samband med Peterson-Bergeraffären hävdade att svenska var hans förstaspråk blev för Segerstedt löjeväckande då Pergaments beteende i övrigt ”avslöjade” hans ”osvenskhet”. Utifrån denna förmenta motsättning mellan svensk identifikation och ”falsk” svensk tillhörighet byggde Segerstedt sin ironi. I relation till Segerstedts uttalanden förtjänar det att påpekas att Pergament, med undantag av några års vistelse i Danmark, Frankrike och Tyskland, vid denna tid, befunnit sig i Sverige sedan 1915 och sedan 1919 varit svensk medborgare.

Även om Segerstedt inte använde ordet ”jude” eller ”semitisk” eller på annat sätt explicit framhöll Pergaments ”judiskhet” i artiklarna var argumentationen i den senare baserad på klassiska antisemitiska retoriska grepp då han karaktäriserade Pergaments påstådda förehavande. Det gäller kopplingen till reklam (den girige ”juden”), feghet (den fege ”juden”), uppblåsthet (den ”judiske” uppkomlingen) falsk patriotism (”juden” som mer svensk än svenskarna) och anspelningen på Pergaments förment östeuropeiska beteende.²⁴ Samma retorik drabbade också Issac Grünewald, om än med en hätskare och mer explicit antisemitism.²⁵ Som Carl-Henrik Carlsson visat fanns det, åtminstone under åren 1860–1920, en variant av antisemitism som han benämner östjudedefobi. Den yttrade sig i den diskriminering som judar från öst, det vill säga från de områden som löd under Tsarrysland (däribland ryska Polen och Storfurstendömet Finland fram till 1918), drabbades av i samband med medborgarskapsansökningar. En förhärskande antisemitism i kombination med en historisk svensk rysskräck bidrog till denna dubbla stigmatisering.²⁶ Även om Pergament som tonsättare häm-

24. Andersson 2000, s. 85 & 300–472. Sofie Lene Bak använder Helen Feins kategorier för att kategorisera olika antisemitiska uttryck: 1. Judasstereotypen – ”juden” som förrädare, 2. Shylock-stereotypen (pengejoden) – ”juden” som kapitalismen personifierad, 3. Den röde ”juden” – ”juden” som revolutionär och ikonoklast, 4. Den demoniske ”juden” – ”juden” som omänsklig och 5. Den liderlige ”juden” – ”juden” som pornograf och förförare. Bak 2004, s. 29 efter Helen Fein, ”Dimensions of Antisemitism: Attitudes, Collective Accusations and Actions”, i Fein (red.) 1987, s. 72f. Segerstedts argumentering minner främst om kategori 2 med koppling till att hans agerande enbart är styrt av strävan att göra reklam för sig själv, oavsett konsekvenser och möjligtvis 3 då han uppfattas revoltera mot gängse ”svenskt” beteende.

25. Andersson 2000, s. 370–411.

26. Carlsson 2005.

tade inspiration från en östeuropeisk judisk musik- och kulturtradition motsvarade han inte den stereotypa bilden av den fattige, jiddischtalande och illitterate ”östjuden” eftersom han var akademiskt utbildad, svensktalande och hade god ekonomisk uppbackning från den förmögne fadern. Vad som dock bör betonas är att ”östeuropeiskt” i detta fall inte relaterar till Pergaments finska härkomst utan används för att beskriva ett förment icke-svenskt beteende. Det ”östeuropeiska beteendet” är i enlighet med den antisemitiska traditionen liktydigt med ett typiskt ”judiskt” beteende.

Mot bakgrund av den antisemitiska diskursens inflytande förefaller det troligt att denna även påverkade Segerstedt. Lars M Andersson påpekar att Segerstedt i en kritisk recension 1910 av Houston Stewart Chamberlains *Arisk världsåskådning* inte betecknar Chamberlain som antisemit eller kommenterar hans påstående om judarnas påstått stora och oskäliga inflytande.²⁷ Detta är måhända ett uttryck för att denna uppfattning accepterades av Segerstedt samt för att den typ av pseudovetenskapliga rasuppfattningar och judeangrepp som Chamberlain framförde av religionshistorikern Segerstedt inte uppfattades som antisemitism, utan främst som humbug.

Klart är att Pergaments ”svenskhet” ifrågasattes och att samma argumentationskategorier som Segerstedt använde också återfinns i den antisemitiska traditionen. Det förefaller också sannolikt att Pergaments ”osvenskhet” lästes mot bakgrund av hans ”judiskhet”, eftersom Segerstedt inte påstod sig känna till hans geografiska ursprung. Jag menar därför att Segerteds båda uttalanden mot Pergament hade en antisemitisk klangbotten och att de fälldes inom ramen för en antisemitisk diskurs.

Vidden av debaclet kring Pergaments Marteaukritik och den tillhörande kopplingen till hans påstådda icke-svenskhet tydliggöras av att den kunde fungera som resonansbotten i angrepp på honom mer än 25 år senare. I ett anonymt brev från september 1956, tänkt som insändare och inskickat till *Aftontidningen*, anklagades Pergament återigen för ”partiskhet”. Brevskrivaren, som kallade sig ”En som uppskattade Marteau” uppmanade Pergament att inte inbilla sina läsare att han var en opartisk recensent. Han skrev:

Ni berömmar judar och skäller ut kristna. Alla människor vet detta. Har ni glömt vad ni skrivit om Marteau och vilken skandal det var? [---] Ni skrev att Weissbord [sic!] spelar Bach bättre än Marteau, därför att Weissbord är jude. Ni fick sluta i Svenska Dagbladet, ty detta var för genomskinligt.²⁸

27. Andersson 2000, s. 11 & 14.

28. Anonymt brev till AT:s redaktion, 24/9 1956, MP-arkiv, vol. 29, MM.

Här förklaras Pergaments påstådda partiskhet av hans börd. Anklagelsen om att ”juden” alltid gynnar sina egna, det vill säga andra judar är återkommande inom den antisemitiska traditionen. I brevet beskrivs Pergaments föregivna jävighet också som allmänt känd, vilket dock inte kan tas till intäkt för att majoriteten av läsarna delade insändarskribentens uppfattning. Skribenten förklarar också att Pergament fick sparken från *Svenska Dagbladet* på grund av att hans ”judiskhet” skulle ha genomsyrat hans skriftställarskap på ett otillbörligt sätt. Att antisemitism skulle ha varit anledningen till att Pergament lämnade tidningen 1937 antyds i brevväxlingen samma år mellan Pergament och den nyutträdde chefredaktören Carl Trygger (1894–1978), vilket jag återkommer till i kapitlet om Pergaments relation till det ”tyska”.²⁹

Insändarskribenten från 1956 refererade också, likt Segerstedt, till slagsmålet med Peterson-Berger och menade att Pergament förtjänade åtskilliga örfilar för alla de förment partiska recensioner han hade skrivit. Innehållet i insändaren visar betydelsen av de händelser jag lyft fram som avgörande för bilden av Pergament som osvensk och som fientligt inställd till det som inte uppfattades som judiskt. Den visar för övrigt också att Pergament inte var forsknad från antisemitiska angrepp efter andra världskriget.

”främmande inför den svenska musikens sanna väsen”

I förlängningen av debatten kring Pergaments sågning av Marteau 1930 kom ett antal medlemmar ur FST att författa ett brev till *Svenska Dagbladets* chefredaktör, Helmer Key, i vilket föreningens styrelse uppmanade redaktionsledningen att avsätta Pergament på grund av hans påstådda negativa inställning till ”svensk” tonkonst. Som ”utlänning” ansågs han inte förstå ”den svenska folksjälen” och därigenom påstods han sakna förmåga att bedöma ”svensk” musik.³⁰ Argumentation i FST-skrivelsen såsom Pergament redogör för den, och sådan den beskrivs i Sten Hansons historik över FST, har tydliga likheter med vad som framkommer i Wagners ”Das Judentum in der Musik”. Den ”sanne” diktaren, oavsett genre, hämtar näring ur folksjälen, menade Wagner. Var finner den bildade juden sin? frågade han och svarade: ”Knappast i det samhälle i vilket han spelar sin konstnärsroll?”³¹ Uppfattningen om oförenligheten mellan den ”nationella folksjälen” och

29. Ilse Pergament, minnesanteckningar, nedtecknade någon gång under 1950-talet, i privat ägo.

30. Hanson 1993, s. 91. Petra Garberding som gått igenom FST:s arkiv har inte lyckats hitta skrivelsen. Ej heller i MP:s arkiv återfinns den. Som redovisas nedan referar dock både Pergament och en av undertecknarna, Ture Rangström, till skrivelsen i en brevkorrespondens.

31. Wagner 1871–1911, s. 75. ”Unmöglich auf dem Boden der Gesellschaft, in welcher er seine Künstlerrolle spielt?”.

den ”judiska andan” är den röda tråd som binder samman Wagners text med FST:s krav på Pergaments avgång. ”Juden” kan enligt detta synsätt visserligen spela en roll i kulturlivet – vilken enligt företrädarna för FST och för Wagner per definition är skadlig – men aldrig förstå den ”nationella konsten”. Den roll Beckmesser har i *Mästarsångarna* har här sin parallell i uppfattningen om Pergaments position i det svenska musiklivet, liksom föreställningarna om Oscar Levertins inflytande på litteraturens område.³² Pergaments upphöjande av Weisbord förefaller bland hans belackare inom FST ha uppfattats som en judisk identifikation, och hans nedsabling av Marteau som ett angrepp på en företrädare för ”svensk” tonkonst, och därigenom på ”svensk” musik. Föreningens försök att aktivt få honom avsatt måste också ses som ett uttryck för en handlingsbaserad antisemitism, där de antisemitiska föreställningarna resulterar i eller syftar till faktiska konsekvenser för judiska individer.

Bland FST:s medlemmar återfanns Ture Rangström som, med hänsyftning på Pergaments musikkritik, senare skulle komma att i antisemitiska ordalag irritera sig över vad han uppfattade som ”en semitisk touch” i *Svenska Dagbladet*.³³ Flera recensioner av Rangström i *Stockholms Dagblad* under 1920-talet vittnar också om en antisemitisk övertygelse.³⁴ Med anledning av FST:s uppmaning till *Svenska Dagbladet* att avsätta Pergament skrev denne till Rangström:

Min verksamhet stämplades som fientlig mot all svensk musikkultur, och det framhölls att jag under alla de år jag skrivit i Sv. Dagbladet ådagalagt bristande intresse och förståelse för svensk tonkonst. Bland undertecknarna fanns även Ni, hr Rangström! Ni, som en vecka tidigare hade ringt upp mig och tackat för min recension av Er nya symfoni, för den välvilja och förståelse jag hade visat.³⁵

I brevet till Rangström skrev Pergament att endast fyra till fem av Sveriges tonsättare skulle ha varit medvetna om ”denna aktion”, det vill säga uppmaningen att avsätta honom som musikkritiker, och att en av styrelsemedlemmarna inte visste hur brevet formulerats. Denne hade bara gett ordföranden Kurt Atterberg rätten att använda hans underskrift för en protest mot Pergaments

32. Andersson 2000, s. 31. Se även Shachar 2006, s. 235–237.

33. Ture Rangström, ”Receipt på en musikrecensent”, *Scenen* 1935:21, s. 30.

34. Gäller recensioner den 27/10 1927, 13/11 1927 & 31/10 1929. Se vidare Helmer 1999, s. 302 & 408. Helmer nämner inget om FST:s skrivelse och gör inget mer av Rangströms antisemitiskt färgade recensioner än att han konstaterar att ”Rangströms nationalistiska föreställningar av Blut und Boden-tankar” inte var tilltalande ”men låg i tiden”; Helmer 1998, s. 302.

35. Brev MP till Ture Rangström (kopia), 9/9 1931, MP-arkiv, vol. 26, MM.

”värdesättning av M:s [Marteaus] konstnärskap”, och inte som en ”attack mot min ställning” på *Svenska Dagbladet*. Pergament ställde sin förhoppning till att Rangström var omedveten om innehållet i brevet och enbart lånat ut sin namnteckning till en kritik av Pergaments bedömning, även om han sade sig ha rätt att tvivla på detta.³⁶ Rangström svarar några dagar senare och hävdar då att Pergament misstagit sig angående FST:s klander av Pergaments verksamhet. Rangström hävdar att skrivelsen inte var avsedd som inblandning i tidningens ”interna angelägenheter”, utan den hade ”andra syften”, dock utan att ange vilka dessa var.³⁷ I likhet med i Pergaments relation till Peterson-Berger, tycks även här en försoning kommit till stånd. Rangström tillhörde exempelvis de inbjudna till Pergaments femtioårsdag 1943.³⁸ 1945 tackade också Rangström Pergament innerligt för dennes uppvaktning på 60-årsdagen.³⁹

Att det fanns ett tryck på musikinstitutioner som FST och Konsertföreningen att de skulle värna om svensk musik och svenska tonsättare visas av Patrik Vretblads recension i *Social-Demokraten* av Pergaments *Festuitytyr* från 1929. I Vretblads artikel är det Konsertföreningen som utsätts för kritik via dess behandling av detta nyskrivna verk. Bakgrunden var anklagelser om att Pergament hade fått sitt verk antaget på konsertprogrammet innan det var färdigt, vilket inte var kutym. Vretblad skrev: ”Att denna artighet skulle gälla en icke-helsvensk tonsättare kan ju synas lite underligt och kan möjligen leda tankarna i en riktning, som ej är så alldeles smickrande för Konsertföreningen.”⁴⁰ Vretblads formulering ger en föraning om vikten av det ”svenska” inom konstmusiklivet och hur detta gav anledning till ett hierarkiserande av vilka tonsättare som skulle gynnas. Uppenbart är att Pergament på grund av sin ”osvenskhet” inte borde ha givits den fördel som Konsertföreningens agerande uppfattades som, och att deras agerande sågs som ett hot mot det ”svenska”.

Enskilda tonsättare utanför FST:s ledande krets försökte också påverka och väcka opinion mot Pergament genom att kontakta föreningen. I det brev från tonsättaren Bernhard Lilja (1895–1984) som anlände till FST ok-

36. Ibid.

37. Ture Rangström till MP, 12/9 1931, MP-arkiv, vol. 26, MM.

38. Inför Pergaments femtioårsdag tonsatte Rangström några rader ur Hjalmar Söderbergs *Martin Bircks ungdom* och i den dedikation till Pergament som medfördes notmanuskriptet använder Rangström ord som ”broder”, ”min broder” och ”med vänskaplig lyckönskan”. Dedikationen är undertecknad med ”tillgivne Ture Rangström”. Ordvalen och tonen i dedikationen tyder på ett vänskapligt förhållande mellan de båda tonsättarna. Notmanuskriptet med tillhörande dedikation finns i privat ägo

39. Ture Rangström till MP, januari 1945, MP-arkiv, vol. 26, MM.

40. Patrik Vretblad, ”Konsertföreningen”, *S-D* 15/9 1929.

tober 1931 är svenkhetstematiken bärande. Den förtrytelse över Pergaments påstått bristande känsla för svensk musik som Lilja uttrycker i brevet hade sin upprinnelse i en recension den 19 oktober 1931 där Pergament skrivit följande:

Gunnar Svennungs ”När vildgässen draga förbi” och Bernhard Liljas ”Vaggvisa” höra bäggedera till den mera alldagliga stilen med gammalmodig akademisk harmonik och ur uppfinningssynpunkt ointressant melodik. Som stämningbilder hade dessa sånger dock sitt värde. I sitt arrangemang av en folkvisa gav Bernhard Lilja prov på god sättarkonst.⁴¹

Två dagar senare infördes i *Svenska Dagbladet* en anmärkning från Lilja som bland annat innehöll följande formulering: ”Då av recensionen tydligt framgår, att vederbörande musikanmälare utgått från den uppfattningen, att ifrågavarande visa är en originalkomposition, ber undertecknad att upplysningsvis få meddela, att melodien är en av svenska musiker välkänd gammal folkvisa.”⁴² Lilja vill alltså peka på att Pergament felaktigt etiketterat melodin ”Vaggvisa” som en originalkomposition. Dessutom poängterar han att visan är välkänd bland svenska musiker. Lilja trycker således på ”svenskheten” och utdefinierar indirekt Pergament från gruppen ”svenska musiker” genom antydningen om att Pergament borde ha känt till visan. Pergaments okunskap om melodins existens, som han också deklarerar i genmålet till Lilja, förklarar Lilja implicit med Pergaments nationella ut-
anförskap.

Att Lilja tog fasta på Pergaments förmenta osvenskhet framgår också av det brev som han skrev till FST. I brevet citerar Lilja Pergaments recension och det efterföljande replikskiftet mellan honom och Pergament. Lilja var inte var nöjd med det svar Pergament gav. Han författade därför ytterligare en kommentar som dock inte publicerades i *Svenska Dagbladet*. Däremot återges den i brevet till FST. Den lyder in extenso:

Hr. Redaktör.

Anhåller vördsamt om införande av följande i Eder ärade tidning: Att döma av de kommentarer, som märket M.P. i Sv.D. av den 21 dennes lät följa på min enkla, men mycket betydelsefulla upplysning, att den omdebatterade vaggvisan var en av svenska musiker välkänd gammal folkvisa, i all blygsamhet arrangerad av undertecknad, synes musikanmälarerna [Pergament] fullkomligt ha missuppfattat, vad saken innerst gäller. Först som sist tyckes det därför vara

41. Moses Pergament, ”Svensk körsång i radio”, SvD 19/9 1931.

42. Bernhard Lilja, ”Fredagens radiokörsång”, SvD 21/9 1931.

nödvändigt framhålla, att jag personligen är fullständigt oberörd av M.P.:s kritiska värdesättning. Saken gäller något helt annat – och mycket betydelsefullare! M.P. skriver: ”I fredagens körprogram angåvos hr Liljas sånger på följande sätt: 4. Bernhard Lilja. Vaggvisa, 5. Bernhard Lilja /arr./ Och Jungfrun gick sig åt ängen. Därmed var skillnaden mellan de bägge numren klar: Den ena var en originalkomposition och det andra blott ett arrangemang!” Skillnaden var klar!? Ja – det kan utan tvivel synas så för ögat, men nu förelåg alltså det förbiseendet, att vaggvisan icke betecknats som arr. På så sätt blev detta lilla förbiseende till en liten provosten för lyssnarens öra. Råkar då denna vara en – åtminstone vad svensk musik beträffar – ”outsider”, så kan ju en föregärlig blamage inträffa. Vilket nu också skedde. Ganska naturligt! Det finns något som kallas naturlagar, och dessa ha nu fullt övertygande visat, att märket M.P. på ett betänkligt sätt står både främmande och skrämmande för den svenska musikens anda och väsen – och då äro sannerligen alla kommentarer överflödiga, tycker åtminstone

Bernhard Lilja.⁴³

Med all önskvärd tydlighet framgår här Liljas uppfattning att Pergament stod utanför det ”svenska”. Understrykningarna, sådana de framträder i FST:s avskrift av Liljas brev, av nyckelord som ”svenska musiker”, ”svensk musik”, skillnaden mellan vad ”ögat” respektive ”örat” uppfattar samt meningen ”den svenska musikens anda och väsen” ringar in Liljas rasgrundade uppfattning. Pergaments föregivna missgrepp att inte känna igen den ”svenska” folkvisan ges här en biologisk förklaring. På grund av ”naturlagar”, det vill säga att han som ickesvensk – läs jude – saknar den biologiska förmågan att uppfatta ”den svenska musikens anda och väsen” kan man heller inte vänta sig att Pergament skall känna igen en svensk folkvisa, menade Lilja.

I brevet till FST kommenterade Lilja sin insändare och fortsatte då att trycka på Pergaments nationella utanförskap och så även den förtäckta ras-kopplingen. Det sistnämnda märks i Liljas formulering att man visserligen inte kunde klandra Pergament för att han inte kände till folkvisan, men att hans ”musikaliska undermedvetna” borde ha föranlett honom en ”liten aning till misstanke”. Detta vore en rimlig konsekvens om hans ”undermedvetna” var ”svenskt”, menade Lilja. För Lilja handlade det om mer än bara en oavsiktlig miss från Pergaments sida:

43. Brev Bernhard Lilja till FST (avskrift), 2/10 1931, FST:s arkiv, styrelseprotokoll 1931 (okänt datum), RA, Stockholm (tack till Petra Garberding som delgav mig detta brev).

Med dessa nu relaterade förhållanden, som bakgrund vid ett bedömande av det arroganta sätt, på vilket bemålde musikanmälare i största allmänhet brukar uttrycka sina tankar, närmast då om svensk musik, frågar man sig undrande: är denna nonchalans i uttryckssättet något så lämpligt och passande? När man som främling i ett land mottagits med så storartad gästfrihet, som visats M.P. och fått en så framskjuten och ur kulturell synpunkt betydelsefull post på sitt ansvar – borde inte dessa stora förtroenden åtminstone förpliktiga vederbörande till att på ett fint och försynt sätt framträda i sin offentliga verksamhet? Som svensk kan man icke finna denna arroganta ton riktigt hyfsad, allra minst då man erfarit, att främlingen – helt naturligt, förresten – verkligen står främmande inför den svenska musikens sanna väsen. En av de viktigaste uppgifter en musikanmälare har, torde väl vara, att leda och upplysa allmänheten i musikaliskt hänseende. Har denne visat sig sakna de naturliga och väsentliga förutsättningarna härför, må det icke förefalla underligt, att hans kritiska utläggningar ofta anses obetydliga. Det måste helt följdriktigt bli ett ohjälpligt faktum!⁴⁴

I Liljas ögon fanns det en kontinuitet i Pergaments sätt att motarbeta ”svensk” musik. Den arrogans och nonchalans som tillskrivs Pergament var något som ”i största allmänhet” uttrycktes i samband med bedömningen av ”svensk” musik, menade Lilja. Detta var så mycket värre som denne ”främling” mottagits med ”storartad gästfrihet”. Pergaments ”arroganta ton” var helt enkelt ”osvensk” och diskvalificerade honom som folkbildare och musikkritiker. Uppfattningen om Pergaments osvenska beteende och uppmaningen till honom att han borde ha varit tacksam för att han fick verka i Sverige påminner om innehållet i den tidigare nämnda Segerstedt-artikeln. Lilja uppmanade dock inte FST att agera, åtminstone inte explicit. Däremot hoppades han att Pergaments ton skulle ”bli en annan”. Liljas idémässiga förankring i en rasistisk tanketradition där judarna av biologiska skäl inte ansågs kunna uppfatta och förstå den ”nationella” musiken är tydlig, även om han inte explicit använder ord som ”jude” eller ”semit”. Det förfaller dock sannolikt att hans argumentation bottnade i Pergaments ”judiskhet”, snarare än i hans bakgrund som invandrad från Finland. Den rasbiologiska kopplingen i Liljas resonemang talar för att han hämtat sin argumentation ur den antisemitiska traditionen.

Mot bakgrund av FST:s skrivelse till *Svenska Dagbladet* angående Pergaments ”osvenska” kritikerskap förefaller innehållet i Liljas brev ha fallit en del medlemmar inom FST på läppen. Dessa stämningar bidrog säkerligen också till att föreningen inte ville acceptera Pergament som medlem. Ton-

44. Ibid.

sättarkollegan Hilding Rosenberg var en av dem som ihärdigast försökte få Pergament invald, men rösttalen till Pergaments nackdel talar sitt tydliga språk. 1932 fick Pergament fyra röster av styrelsens 20, 1933 tre röster av 26, 1934 sju röster av 24 1935 elva röster av 28.⁴⁵ Först vid ett styrelsemöte 23/5 1945 accepterades Pergaments inval i FST.⁴⁶

Den genomgående tematiken i de tre incidenterna är ifrågasättandet av Pergaments svenska identifikation och påståendet att han underlåtit att verka för ”svensk” musik till följd av sin föregivna ”osvenskhet”. Dessa händelser kom att få stor betydelse för bilden av Pergament som nationellt främmande men kan även fungera som en förklaringsgrund till Pergaments stärkta svenska identifikation under 1930-talet. Det råd han fick av violinisten och violinpedagogen Julius Ruthström (1877–1944) att han skulle ta ”skallet och angreppen med ro” klingade ohört.⁴⁷

”En nationell kulturfråga”

Under 1930-talet kom Pergament att betona sin tillhörighet till ”svenskheten” i större utsträckning än vad han hade gjort under 1920-talet. Detta tog sig uttryck både normativt, där ”svenska” värden framför andra lyftes fram som estetiska ideal, och kulturpolitiskt, vilket tydliggjordes i de fall Pergament propagerade för ”svensk” musik och för svenska musikers möjligheter att framträda.

I den osignerade ledarartikeln ”En nationell kulturfråga” från 1931 prisade Pergament Sveriges orkesterföreningars riksförbund (SOR). Det allmänna intresset för riksförbundet vittnade enligt Pergament om ”det livaktiga intresse för orkestermusik, som besjälar vårt folk”.⁴⁸ Pergament identifierade sig alltså här med det ”svenska folket” och hyllade SOR för dess kamp mot tidsandans ”förflackande nöjen”, med vilka troligtvis avsågs jazz- och schlagermusiken. Att anslå ekonomiska medel till SOR måste därför uppfattas som en ”nationell kulturfråga”, avslutade han sin ledare.⁴⁹ Pergaments kamp för det klassiska och konstmusikaliska arvet fördes med nationella förtecken. Om läsarna var medvetna om att Pergament stod bakom den osignerade ledarartikeln kan den nationella retoriken här sägas ha haft en integrerande funktion då Pergament uttryckte sin tillhörighet

45. Hanson 1993, s. 91.

46. Moses Pergament, Dagbok 23/5 1945, MP-arkiv, vol. 1, MM.

47. Julius Ruthström till MP, 22/7 1930, MP-arkiv, vol. 27, MM.

48. Osignerad ledare (Moses Pergament), ”En nationell kulturfråga”, *SvD* 19/4 1931. Se även Rolf Davidson, Leif Jonsson & Hans Åstrand, ”I. Musiken i Sverige – en översikt. Musiklivet.”, i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 15.

49. Osignerad ledare (Moses Pergament), 19/4 1931.

till ett ”svenskt folk”. Den svensknationella artikulationen fungerade även som vakthållning mot de av honom önskade estetiska uttrycken. Det var folkets känsla för det ”nationella”, kanaliserat genom den musikverksamhet som SOR organiserade, som verksamheten enligt Pergament borde vila på för att motverka den ”låga kulturens” inflytande.

Den 28 augusti 1931 uppmärksammades 100-årsdagen av tonsättaren Ludvig Normans (1831–1885) födelse i en radioutsändning och Pergament fick med anledning av detta en möjlighet att propagera för ”svensk” musik. I en recension och kommentar till radioutsändningen dagen efter betonade han vikten av att det var just radion, med sitt stora inflytande på ”musikuppföstran i landet”, som uppmärksammat ”den inhemska produktionen”, det vill säga Norman. Varför detta var så betydelsefullt förklarade han längre fram:

Det betyder mera än vad många tror, om musikerna och den musikaliska allmänheten får en klar föreställning om de nationella musikaliska tillgångarna eller icke. Det stärker självförtroendet och ökar växtkraften att ha reda på de värden som gångna tider frambragt. Även inom konsten är medvetandet om det historiska arvet en livskraft som vidgar utvecklingens färor och plöjer nya sådana.⁵⁰

Det nationella arvet kunde alltså fungera som inspiration för vidare musikalisk utveckling, menade Pergament. Traditionella, nationella värden fördes fram som ideal, och det handlade för Pergament liksom för folkhemskonstruktören Gunnar Myrdal om att i upplysningsmodernitetens anda rationellt uppföstra massan.⁵¹ Vurmen för de historiska värdena och nödvändigheten av tillbakablickar är uppfattningar som kan spåras till romantiker som Herder och Johann Gottlieb Fichte (1762–1814). Samtidigt är det radion som tilldelas rollen som nationens enande medium och blicken är vänd framåt. Förankringen i kulturarvet knyts ihop med den moderna tekniken och framtidsvisionerna. För Pergament utgör historien och kulturarvet förutsättningen för moderniteten och plöjandet av ”de nya färorna”. Pergament återkom till radions betydelse för den svenska tonkonsten i sin sammanfattning av musikåret 1933. Där konstaterade han med gillande att radion gett den ”svenska” tonkonsten ”en avsevärt utökad roll”. Fortfarande

50. Moses Pergament, ”Radioorkesterns Norman-afton”, SvD 28/8 1931. Se även Moses Pergament, ”Nutida svensk körsång”, SvD 12/9 1931, där Pergament lovprisar Radiotjänsts musikaliska serie ”nutida svensk körsång”, just eftersom det handlar om ”svenska kompositioner” och ”svensk körlitteratur”.

51. Jan Larsson, *Hemmet vi ärvde. Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm 1994, s. 134 och 148–159.

saknade han dock en ökad uppmärksamhet ”för de egna konstnärerna”, det vill säga de svenska, bland konsertverksamhetens företrädare.⁵²

Radions betydelse för konstruktionen av föreställningen om det nationellt baserade och framtidsinriktade folkhemmet kan inte överskattas. Den utvecklades tidigt till en ”nationell bard”, för att tala med Karin Nordberg.⁵³ Vid premiärsändningen 1925 av de regelbundna programmen stämde generaldirektören Per Gustaf Södermark (1863–1952) spontant in i ”Du gamla du fria”. Inte minst för landsfadern Per Albin Hansson blev radion en nationell megafon med vars hjälp han kunde leda det ”svenska folket” in i framtiden.⁵⁴ Pergament insåg och propagerade för det nya mediets potential som nationellt enande. Med dess hjälp kunde det nationella kulturarvet inte bara bevaras utan även utvecklas och spridas.

”Målmedveten plan för den nationella propagandan”

Även om Radiotjänsts dagliga programverksamhet inte styrdes av staten hade statsmakten ändå sedan starten 1925 ett betydande inflytande via lagstiftning, styrelserepresentation, teknikförhållanden, monopolisering, programriktlinjer och ekonomiska styrmedel. Ur den synvinkeln kan radiomediet förstås som en form av statligt kulturorgan.⁵⁵ Det är under 1930-talets första hälft tydligt att Pergament inte bara vände sig till radion, utan även uppmanade andra statligt finansierade musikinstitutioner att värna om den specifikt ”svenska” tonkonsten. I juni 1931 berörde Pergament konsertverksamheten och Konsertföreningen vars orkester fick beröm då den stått för en ”välbehövlig uppfostrargärning”. Appellen från 1929 om att orkestern borde spela mer modern musik kvarstod, men den hade ytterligare ansvar, menade Pergament: ”Konsertföreningen är en av allmänna medel understödd institution och bör följaktligen känna sig förpliktigad till att så vitt möjligt understödja och befrämja inhemsk tonkonst.”⁵⁶ Pergament menade att det spelades för litet musik av svenska tonsättare. Visserligen framfördes en del ”svenska verk” och svenska musiker och dirigenter gavs också visst utrymme. Men Konsertföreningen saknade, hävdade Pergament, en konkret plan för att föra fram den inhemska musiken. Han uppmanade därför ”landets förnämsta orkesterförening [att] målmedvetet propagera för svensk musiklitteratur och svenska tonkonstnärer”. Det var grundinställningen till ”svensk tonkonst och dess utövare” som skulle för-

52. Moses Pergament, ”Musikåret”, SvD 20/6 1933.

53. Nordberg 1998, s. 236.

54. Larsson 1994, s. 127.

55. Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar. Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957*, Borås 1996, s. 116.

56. Moses Pergament, ”Musiksången. Konsertverksamheten”, SvD 25/6 1931.

ändras, fortsatte Pergament. Uppgiften borde vara att ”hjälpa fram svenska konstnärer”. Som ett nationalpolitiskt slagord upprepades avslutningsvis efterlysningen av en ”målmedveten plan för den nationella propagandan”.⁵⁷ Här lyser alltså Pergament svenska identifikation tydligt igenom. Han hade visserligen tidigare bevakat svensk musik och konsertframträdande med svenska artister i Sverige och utomlands, men i det här fallet är det fråga om en ny aktiv kulturpolitik med nationella förtecken. Mot bakgrund av att Konsertföreningen finansierades av ”allmänna medel” blev dess roll en nationell angelägenhet. Den görs här till statens förlängda arm. Därigenom kan Pergaments propå förstås som uttryck för tilltron till staten som aktiv understödjare av det svensknationella.

Pergaments uppfattning ligger i linje med den typ av nationalism som statsvetaren Patrik Hall benämnt integrativ och som tydligt kan förknippas med folkhemmet och dess företrädares intentioner att med staten som aktör skapa det önskade samhället. Att staten skulle leda den nationella utvecklingen förfäktades vid 1900-talets början främst av högerpolitikern Rudolf Kjellén och var fram till tiden för första världskriget något som socialdemokraterna i regel motsatte sig. Undantag fanns, exempelvis Hjalmar Brantings (1860–1925) internt kritiserade maning till nationell samling och inrikespolitisk fred. Klassolidariteten och internationalismen var dock de dominerande värdena. Men då socialdemokraterna blev statsbärande kom partiet mer än någon aktör tidigare att använda staten för att med nationella förtecken intervensera i samhället.⁵⁸ Pergaments uppmaning om en plan för den nationella propagandan innebar att även kulturen, enligt honom, borde genomsyras av statligt inflytande.

Pergaments formuleringar i detta sammanhang var inte i första hand grundade på estetiska värderingar. Den funktion som nationalismen hade för Pergament bör istället relateras till hans strävan att integreras i det svenska samhället. Genom att propagera för statligt stöd till svenska tonsättare visade han sin uppskattning av det ”svenska” och sin vilja att ivra för ”svenska” värden. Därigenom frammanades en motbild till uppfattningen av honom som fientligt inställd till svensk musik. Genom sina propåer kunde han också bidra till konstruktionen av folkhemmet.

57. Ibid.

58. Patrik Hall, *The Social Construction of Nationalism. Sweden as an Example*, Lund 1998, s. 240 & 245–252. Genom att använda Gustav Sundbärg och emigrationsutredningen som fall diskuterar Hall den integrativa nationalismen. Förutom statens aktiva roll i den nationella konstruktionen är också nationen som en organisk enhet en bärande tanke inom denna nationalism; Patrik Hall, *Den svenskaste historien. Nationalism i Sverige under sex sekler*, Stockholm 2000, s. 261f; Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Stockholm 2001, s. 251 samt Strahl 1983.

Det fascistiska Italien – en förebild för integrativ nationalism

Varifrån kunde då inspirationen till en stark statlig styrning av kulturpolitiken hämtas? Som jag tidigare visat i andra sammanhang kunde Pergament ge erkännande åt en del kulturpolitiska insatser som genomfördes i Tyskland under 1930-talet och som var relaterade till sångpedagogen Fritz Jödes (1887–1970) idéer. Uppskattningen grundade sig på bilden av Tyskland som ett gammalt kulturland och denna bild var frikopplad från den nazistiska politiken.⁵⁹ I relation till det fascistiska Italien föreföll det dock ha varit uppfattningen om ”det nya Italien” som låg till grund för Pergaments positiva beskrivning. I Italien tycks han ha upptäckt en möjlig modell till den fasta och statligt reglerade kulturpolitik med nationellt innehåll som han efterlyste i Sverige. Inför musikfesten i Florens i maj 1933 skrev Pergament sålunda om det ”nya Italien”:

Den unga Italien arbetar med äkta romersk energi på lösningen av sina politiska och sociala problem. En ny anda, den nationella segervisshetens har bemäktigat sig hela folket och sporrar det till kraftansträngningar på alla områden. Landet blomstrar nu även i bildlig bemärkelse, ty en förut okänd ordning i förening med nationell företagsamhet har givit signalen till en materiell och andlig pånyttfödelse. Mot den fasta organisation, som nu präglar det italienska samhällslivet, ter sig den forna makligheten och slappheten som ett oförsvarligt försummande av enorma latent krafttillgångar. Dagens lösning i Italien är arbete och system, och den som händelsevis anser sig böra beklaga förlusten av den romantiska atmosfären, som förgyllde det gamla tillståndet, bör betänka att även det nya Italien besjålas av romantik – icke av det naivt eller kulturhistoriskt svävande slaget, men av dådkraftens och de verklighetsnyktra framtidsbildernas romantik.⁶⁰

Pergament öste lovord över den italienska kulturpolitiken som alltså beskrivs i termer av nationalism, folklig förankring, nationell pånyttfödelse, fasthet, dådkraft och framtidsblick. Pergaments sammanfattning av den italienska lösningen i form av ”arbete och system”, anspelade sannolikt på den korporativistiska arbetsorganisationen, kärnan i det fascistiska samhällsbygget, vilken fick en allt fastare struktur just i början av 1930-talet.

59. Rosengren i Karlsson, Ulvros & Zander (red.) 2006, s. 71–86.

60. Moses Pergament, ”Musikfesten i Florens”, *SvD* 21/4 1933. I september samma år skriver Pergament om Mussolini, en diktator med ”skarpt huvud och järnnäve”, som också är en stor älskare av musik vilket har varit av ”stor betydelse för landets tonkonst”. Pergament skriver här positivt om Mussolinis planer att bygga friluftsscener för åskådaranstal på 30 000 människor i syfte att nå ”folket”. Moses Pergament, ”Mussolini musicerar”, *SvD* 3/9 1933.

⁶¹ Pergaments strävan mot förnyelse kombinerad med en nyhumanistisk vurm för kulturarvet visar sig alltså här ha beröringspunkter med den nationalism som uttrycktes i det fascistiska Italien. Företrädarna för det ”nya Italien” förstod vikten av att lyfta fram ”det rika kulturarvet” och samtidigt visa fram det nya, menade Pergament. En dragning till totalitära regimer, motiverad av en vurm för regimernas förändringskraft, var som framhållits, en inte ovanlig företeelse bland de samtida förespråkarna för ny musik på kontinenten. Även politiker som Winston Churchill (1874–1965) kunde beskriva Mussolini som den främste levande lagstiftaren.⁶² Så sent som 1937 kunde också historikern Lauritz Weibull (1873–1960) i berömmande ordalag värdesätta Mussolinis Italien som ett positivt uttryck för en ny tidsera.⁶³ Att döma av källmaterialet lämnade Pergament den politiska analysen därhän och därav kan man dra slutsatsen att det inte främst var den fascistiska ideologin som fängslade honom. Däremot är det uppenbart att han lockades av de möjligheter till förnyelse och fast reglerad kulturpolitik med nationella förtecken som en regim likt den italienska ansågs kunna åstadkomma. Att detta skedde med odemokratiska medel kommenterades inte av Pergament.

”En musikpolitisk appell”

Ett manifest nationellt uttalande, genomsyrat av en folkbildningssträvan, som gav eko hos kultureliten gjordes av Pergament i maj 1933. Hans utgångspunkt i artikeln ”En musikpolitisk appell” var den dåliga avsättning som musikförlagen hade för ”tonalster av högre kvalitet”. Detta trots att den potentiella musikpubliken föreföll ha blivit större. Problemet för Pergament var att den nya publik, som tillkommit som en effekt av ”den sociala omvälvningen”, i stor utsträckning endast lyssnade till jazz, ”erotiskt kryddade” Ernst Rolf-kupletter och smäktande ”tysk-amerikanska visor”. För att kunna odla det nationella kulturarvet var det således av vikt att erövra den nya masspubliken som Pergament för övrigt vid ett tillfälle utifrån en nyhumanistisk, kulturellt nedvärderande syn etiketterade som det publika ”bottenskiktet”.⁶⁴ Ett gott föredöme såg han i Sveriges körförbund ”vars betydelse för den musikaliska smakens höjande i landet icke kan överskattas”. Han menade också att Folkkonsertförbundet, Borgarskolan och ABF gjorde viktiga insatser för ”kulturens höjande och konstens spridande bland

61. Stanley G. Payne, *A History of Fascism 1914–1945*, Madison 1995, s. 213f.

62. Payne 1995, s. 218.

63. Inga Floto, ”Venskab. Korrespondancen mellem Erik Arup og Lauritz Weibull”, *Historisk Tidsskrift* (Köpenhamn) 1995:2, s. 282.

64. Moses Pergament, ”En musikpolitisk appell”, *SvD* 4/5 1933.

folket”. Mer behövde dock göras, menade Pergament, och föreslog att radioutsänd musik skulle kompletteras med längre föredrag om tonsättarna i fråga.

Det torde kunna ske på så sätt, att radion minst ett par gånger i månaden framför svenska program med person- och musikhistoriskt orienterande föredrag. Föredragen skulle m.a.o. bringa upplysningar om tonsättaren, hans verk och hans ställning inom svensk musikkonst. En serie föredrag skulle kunna ägnas åt skildringar av den svenska musikens utveckling.⁶⁵

Här var det således inte frågan om att Pergament ivrade för en mer allmän bildningshöjande verksamhet riktad mot arbetarklassen, likt senare artiklar i *Aftontidningen*.⁶⁶ Istället var det en folkbildning med nationella förtecken som efterfrågades. Samma tema som började dyka upp i artiklarna 1931 och 1932 återkom här. Nu var dock kopplingen bildning och ”svenskhet” än tydligare, exempelvis då Pergament underströk att man vid alla de institutioner där musiken odlas borde ”arbeta för den högre svenska tonkonstens spridning”. De orkestrar som fick statsstöd borde gå i ”spetsen för denna propaganda”. Men det räckte inte att vid enstaka tillfällen framföra ”svenska” verk, det måste finnas ett ”målmedvetet program och ett konstpolitiskt system för detta arbete”, framhöll Pergament.⁶⁷ Det är mot bakgrund av denna uppfattning man också bör förstå Pergaments lyriska beskrivning av det fascistiska Italiens strävan att i nationell anda föra ut kulturen till folket. Den integrativa nationalismen innebär en tro på statens förmåga att lotsa nationen förbi de förment lågkulturella grunden i form av jazzen, Ernst Rolf (1891–1932) och ”de tysk-amerikanska visorna” mot en hamn av nationell kulturell bildning. Den integrativa nationalismen, här uttryckt som en efterfrågad nationell plan, blir en skans mot den ”icke-svenska” och ”lägre” musikkulturen. Pergament placerar sig själv i denna folkhemskonstruktion

65. Osignerad, ”Musiknotis ofta bättre än föredrag. De svenska tonsättarna ha folkets öra. Visan populär”, SvD 5/5 1933.

66. Se exempelvis Moses Pergament, ”Konsten och folket”, AT 15/8 1944 samt Moses Pergament, ”Arbetarkonserter”, AT 3/9 1942.

67. Pergament 4/5 1933. Det bör poängteras att ordet propaganda i svensk kontext inte hade den negativa klang under 1930-talet som det har idag. Propaganda kunde enligt 1938 års *Nusvensk Ordbok*, i Oscar Österbergs referat, betyda att influera, agitera för eller att ”trumma in” ett budskap. Att Pergament här använder ordet propaganda skall således inte förstås som att han nyttjar ett fascistiskt språkbruk. Däremot vurmade han för tanken att staten borde ha ett stort inflytande beträffande det han betraktade som den kulturella uppfostran av folket. För en diskussion kring ordet ”propaganda” i olika europeiska kontexter under mellankrigstiden, se Oscar Österberg, *The Promotion of a New State. A Study of the Czechoslovak Public Diplomacy in Sweden 1920–1938*, Florence 2004, s. 42–49. Referatet av *Nusvensk ordbok* återfinns på sidan 43.

vilket kan ses som det tydligaste försöket att demonstrera tillhörighet till det ”svenska”. Han kunde nu hävda att han inte alls stod utanför. Istället var han en av dem som aktivt försökte bygga folkhemmet – och detta dessutom på svensk-nationell grund.

En rundringning som *Svenska Dagbladet* gjorde efter Pergaments musikpolitiska appell visar att hans förslag vann gehör bland flera av kulturelitens representanter. Erik Börjegård (1905–1989) på Nordiska musikförlaget nappade och föreslog att Skansenscenen skulle inrättas som ett speciellt forum, där allmänheten kunde ta del av ”svenska tonsättares verk”. Chefen för Gehrman’s musikförlag, Einar Rosenborg (1882–1960), gav Pergament rätt i dennes analys av den ”svenska” tonkonstens bristfälliga utrymme och såg just den ”svenska” musiken som ett sätt att locka den ännu icke bildade publiken till ”nyare, konstnärligt syftande musik”. Folkkonsertförbundets Olof Rabenius (1882–1948) pekade på svårigheterna att få gehör för kamarmusik, men konstaterade samtidigt att tonsättare som Stenhammar, Emil Sjögren (1853–1918) och särskilt Peterson-Berger hade lyckats ”finna vägen till folksjälen”. Rabenius uppmärksammade hur man inom förbundet hade försökt lyfta ”svensk” vis- och diktkonst och att man redan var igång med det Pergament föreslog beträffande föredrag i kombination med musikframföranden. Under 1930-talet kom detta att utvecklas till en tradition inom radion.⁶⁸ ABF:s företrädare, Olaus Peter Månsson (1890–1962), menade att han inte mött det hotande jazz- och schlagerintresse som Pergament beskrivit inom ABF. Istället hävdade han att ”tendensen för god musik är i kraftigt stigande”. Månsson menade också att ABF inte gått in enbart för svenska tonsättare, men att de alltid förekom i viss utsträckning. Natanael Broman (1887–1966), från Radiotjänst, var också positiv till Pergaments förslag om att den ”högre svenska musiken” borde ges större utrymme, vilket han sade också skulle komma att ske. Bland annat skulle en ”hel svensk konsert” anordnas den 23 maj.⁶⁹

En reservation får förstås här lämnas för att *Svenska Dagbladets* rundfrågning inte kan sägas vara representativ för hela kulturfältet. De tillfrågade representerade dock inflytelserika institutioner inom musiken och folkbildningen och deras positiva gensvar på Pergaments svensknationella appell får här tas till insikt för att hans förslag låg i fas med en mer allmän inställning till ivrandet för svensk musik. Pergaments och de tillfrågades betoning på svensk musik är också en spegling av det allmänna nationella uppvaknande som kännetecknade 1930-talet. Det var nu helt politiskt korrekt att sätta

68. Osignerad SvD 5/5 1933; Davidson, Jonsson & Åstrand i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 33.

69. Osignerad 5/5 1933.

nationen och dess intresse i förgrunden, något som enligt Martin Kylhammar skiljer 1930- från 1920-talet.⁷⁰ Politiskt växte ett nationellt medvetande fram som skulle förstärkas under krigsåren, ett nationellt medvetande som kanske främst yttrade sig i diskussionen om och förslagen till lösningar av den så kallade befolkningskrisen. Nationen hade inte enbart att hålla mot ett yttre hot. "Folkstammens" osäkra framtid föranledde diskussioner även om ett inre sådant. Enligt Jan Larsson var detta stärkta nationella medvetande främst ett uttryck för en förändrad diskurs snarare än ett medvetet utformat politiskt reformprogram.⁷¹ Åsa Linderborg har pekat på hur "nationen" fördes fram som ett överordnat värde i den socialdemokratiska historieskrivningen. Socialdemokratis "sunda fosterlandskärlek" ställdes mot högerns och överklassens "punschpatriotism" och de sociala ambitionerna förenades med övertygelsen om det nationellas värdet.⁷² Särskilt viktigt för denna sammansmältning av socialdemokrati och "svenskhet" var tidningsmannen och politikern Richard Lindström (1894–1950) som återkommande utgick från sitt dalska ursprung i sin nationella och socialdemokratiska retorik. Enligt Henrik Berggren var Lindström en centralgestalt i den nationella omsvängning i synen på nationen som kännetecknade socialdemokratin under 1930-talet.⁷³ Även det svenska kommunistpartiet drogs med i 1930-talets nationalistiska och patriotiska våg.⁷⁴

Biskop Thomas frihetssång

Pergaments betonande av en svensk identifikation kan alltså delvis förstås som en anpassning till en mer allmänt framträdande nationell diskurs under 1930-talet, delvis styrd av socialdemokraternas integrativa nationalism. Samtidigt hade Pergament ett incitament för att framhäva sin förankring i "svenskheten" och aktivt propagera för svensk tonkonst i sin strävan att motbevisa föreställningen om honom som "osvensk" och som opponent mot "svensk" musik och kultur.

Även tonsättargärningen kunde fungera som en plattform för Pergament att uttrycka tillhörigheten till det "svenska". Ett uttryck för detta är Pergaments tonsättning av den i nationella sammanhang använda *Biskop Thomas frihetssång*. Enligt partituret komponerade Pergament sången julen 1933 och hans tonsättning kan lämpligast karaktäriseras som en koral. Pergaments

70. Kylhammar 2004, s. 112.

71. Larsson 1994, s. 138f.

72. Linderborg 2001, s. 251f.

73. Henrik Berggren, "'Min ras, min rot, min stam'. Richard Lindström och den svenska arbetarklassen", i Johansson (red.), 2001, s. 280–288.

74. Blomqvist 2006, s. 23.

text följer i princip den textversion som de flesta tonsättare använt. Andra versen innehåller de tydligast markerade nationella formuleringarna i form av orden "Ädle svensk, du stann nu fast och bättra det som fordom brast" samt "frälsa dina fäders land".⁷⁵ Henrik Karlsson har undersökt den nationella och ideologiska användningen av *Biskop Thomas frihetssång* i Sverige under 1800- och 1900-talen. Om Pergaments användning av dikten skriver han:

I Pergaments verklista är Frihetssången en solitär i egenskap av den enda egentliga kompositionen över ett patriotiskt tema. Man kan undra varför Pergament ens valde denna text, om han med sin utländska (judisk-finländska) härkomst på ett sofistikerat sätt ville markera sin tillhörighet till traditionella värden, utan att för den skull behöva tillgripa genrens standardtexter eller komponera direkt för patriotiska högtider?⁷⁶

Några kommentarer bör göras i relation till Karlssons påståenden. För det första var inte *Biskop Thomas frihetssång* som uttryck för en svensk identifikation någon solitär i Pergaments verklista, vilket jag återkommer till. För det andra bör man inte förvånas över Pergaments grepp. Hans "utländska härkomst" innebär ju inte per automatik att han inte kunde inspireras av svensknationella kulturella yttringar. I anslutning till den starka svenska identifikation som utmärkte hans skribentgärning under 1930-talet är tonsättningen av *Frihetssången* inte förvånande, snarare följdriktig.

Bakgrunden till Pergaments tonsättning var att han, likt flertalet andra svenska tonsättare vid tiden, svarat på ecklesiastikminister Arthur Engbergs juldagstal 1933, där denne efterlyst en ny nationalsång med utgångspunkt i *Frihetssången*. Under 1933 hade en livlig debatt förts i medierna om ett alternativ till *Du gamla du fria* och Engbergs uppmaning resulterade i att ett antal nya tonsättningar kom till stånd. Engbergs tal skall enligt Karlsson förstås som en nationell frihetlig vakthållning gentemot nazismen, där *Frihetssången* gjordes till symbol för folkhemmets demokratiska ideologi.⁷⁷

75. Henrik Karlsson, 'O, ädle svensk!' Biskop Thomas' frihetssång i musik och politik, Stockholm 1988; Moses Pergament, Biskop Thomas' frihetssång (piano med text), Stockholm 1947. Frihetssången kom även att användas i en stödkonsert för det ockuperade Danmark 1944 och gavs då funktionen av en allmän, nordisk frihetlig appell i krigstider, Moses Pergament, "Uruppförande i Bromma", AT 19/1 1944.

76. Karlsson 1988, s. 99.

77. Karlsson 1988, s. 87. Pergament anmälde två av bidragen till denna tävling i artikeln "Nya svenska romanser" i *SvD* 21/9 1934. Hans egen version vann inget pris och publicerades först 1947. Både Engelbrektsmyten och *Frihetssången* förekom flitigt i den svenska nazistiska pressen under 1930-talet. Ordet frihet relaterades då till "den tyska frihetsrörelsen" det vill säga nazismen; Karlsson 1988, s. 89f.

Denna uppmaningen till nationell samling blev ett återkommande tema hos Engberg under 1930-talet.⁷⁸ Pergament kunde lätt identifiera sig med denna retorik och hans *Frihetssång* bör ses som ett uttryck både för anti-nazism och för en strävan att, som Karlsson påpekar, markera sin svenska tillhörighet.

Det finns, i motsats till vad Karlsson hävdar, fler sånger i Pergaments verklista med teman som skulle kunna betraktas som patriotiska i den meningen att de fyller funktionen av att uttrycka "svenskhet", bland dem *Idrottssång* (för blandad kör och piano) med text av Bror Nilsson (1906–1952). Här förekommer strofer som "Sveriges glada idrottsmän" och "Vår svenska segersång." *Idrottssången* var ett resultat av den tävling som *Dagens Nyheter* och Nordiska musikförlaget anordnade med anledning av det olympiska året 1936, det vill säga Berlinspelen.⁷⁹ Pergament vann musiktävlingen med ovannämnda bidrag.⁸⁰ Vad som är av intresse är att Pergament genom att delta i tävlingen strävade efter att bli delaktig i ett nationellt musikliv. Som *Stockholms-Tidningen/Stockholms Dagblad* skrev hade tävlingen utlysts på grund av bristen på "tillgängliga fosterländska" sånger.⁸¹ Ur musikalisk synvinkel torde *Idrottssång*, med sin enkla form och okomplicerade harmonik och rytmik, knappast ha varit någon utmaning för Pergament som tonsättare, varför det förefaller relevant att förstå tonsättningen främst som ett försök av Pergament att skriva in sig i ett svensknationell gemenskap.

Folkvisan som svensknationellt uttryck

För analysen av Pergaments svensknationella identifikation är det främst sammanhanget i vilket *Idrottssång* komponerades snarare än de tonala referenserna i stycket som är av intresse. Det fanns emellertid även ett nationellt musikärv tonsättaren Pergament kunde nyttja för att uttrycka sin samhörighet med "svenskheten", nämligen folkvisetraditionen. Som jag konstaterade såg Pergament i likhet med de nationalromantiskt inspirerade tonsättarna folkvisan som det "nationellas" renaste uttryck. I hans tonsättargärning kunde den utgöra ett verktyg för nationell samling och en källa till identifikation med både det nationellt "svenska" och det "judiska". I hans samlade *œuvre* dominerar dock referenserna till vad som traditionellt ses som judisk folkmusik. I Pergaments strävan att accepteras som

78. Linderborg 2001, s. 253.

79. Osignerad, "Tolv idrottsånger musikjuryns urval", *DN* 5/4 1936.

80. *Idrottssånger*, presentation av de vinnande bidragen, 18/4 1936, L 6660:001, SLBA. Pergament skickade in ytterligare två bidrag till nämnda tävling, varav den ene, *Hejaramsa*, också innehåller patriotiska strofer av typen "heja svenskar".

81. H. A.-r., "Idrottsånger", *S-T/StD*, 21/4 1936.

svensk tonsättare och i hans försök att bli delaktig i konstruktionen av ett svenskt nationellt folkhem kunde emellertid den nimbus som omgav den så kallade svenska folkmusiken utgöra ett relevant integreringskapital. Två tonsättningar belyser detta, dels Pergaments bearbetningar *Almqvistiana I* och *II* baserad på Carl Jonas Love Almqvists *Songes* och *Fria fantasier*, dels orkesterstycket *Svensk rapsodi* från 1940.

Almqvistiana I och II var bearbetningar av Almqvists musik och således inte originalkompositioner. I ett programblad från 1938 beskrev han musiken enligt följande: ”I släkt med den svenska folkvisan och ofta även påverkad av den rustika allmogedansen hör denna musik intimt samman med svenskt skaplynne, och det förvånar ingen, att den en gång spelats och sjungits i alla musikälskande hem i Sverige.”⁸² Pergaments betoning av kopplingen mellan Almqvist och ”svenskheden”, kan tas till intäkt för hans intention att skriva in sig i ett svenskt kulturarv. ”Svenskhet” var ett centralt tema för Almqvist vilket yttrade sig både i hans litteratur och musik samt i hans engagemang i det av Götiska förbundet inspirerade Manhemförbundet.⁸³ Idag känns Almqvists mest ihågkomna svensketsivrande strofer förlegade, men i Pergaments samtid uttryckte de en fullt tänkbar svensk identifikation: ”Hvad bjuder oss uppriktigt Afrika? Hvad visa kan Amerika? Hvad Asien, hvad allt Europa? Jag trotsar öppet alltihopa. Men skandinavien – det är alladar! Blott Sverige svenska krusbär har.”⁸⁴ Almqvists uttalande att ”svenskhet [...] består i att vara svensk, mer än att ropa på att man är svensk”⁸⁵ kunde fungera som inspirationskälla för Pergaments kritik mot den nationalchauvinistiska patriotism han exempelvis såg hos violinisten Tobias Wilhelmi. Att vara svensk var för Pergament att ta del av och kunna förmedla den ”svenska folksjälen”, utan nationalistiska åthävor. Ur denna synvinkel spelade födelseorten mindre roll.

Kanske såg Pergament en möjlighet att bli den tonsättare som återupprättade det nationellt svenska och populärt inriktade muskarvet efter Almqvist. Så uppfattade i alla fall Patrik Vretblad bearbetningen när han beskrev Pergaments värv med orden en ”Ehrenrettung av den bortglömde tondiktaren Almqvist”.⁸⁶ Genom sin bearbetning av *Songes* och *Fria fantasier* och med den uttryckta förhoppningen att denna musik återigen kunde

82. Program Konsertföreningen i Stockholm 1938–39, MP-arkiv, vol. 10, MM.

83. Bertil Romberg, ”Almqvist, Carl Jonas Love”, *NE*, band 1, Höganäs 1989, s. 240.

84. Carl Jonas Love Almqvist, ”Hvem är väl den på jordens vida rymd”, i Erik Gamby (red.), *Almqvist. Dikter i landsflykt*, Uppsala 1956, s. 53.

85. Carl Jonas Love Almqvist, ”Svenska fattigdomens betydelse”, i Carl Jonas Love Almqvist, *Kapellet och andra berättelser*, Stockholm 1963, s. 155.

86. Patrik Vretblad, ”Konsertföreningen”, *S-D* 17/10 1938.

bli det ”svenska folkets” musik kunde Pergament bli en av konstruktörerna av folkhemmet. Likt det svensknationella uttryck Pergament förmedlade via *Idrottsång* och den tillhörande kompositionstävlingen, kan också hans bearbetning av Almqvists musik ha fungerat som integrerande nationalism. Det går inte att utesluta att de nationella anspelningar som omgav *Almqvistiana I* och *II* även hade en estetisk funktion för Pergament, då det förefaller troligt att han uppfattade de valda visorna som musikaliskt tilltalande. Det finns emellertid inget spår i källmaterialet av någon värdesättning av musiken från Pergaments sida.

Den kommentar som Sten Beite (1897–1988), *Dagens Nyheters* andre musikrecensent efter Curt Berg, fällde om Pergaments arrangemang och bearbetning *Almqvistiana svit nr 2* visar att Pergaments förmenta osvenskhet uppfattades vara en relevant grund för kritik även 1938, det vill säga mer än 20 år efter det att Pergament kommit till Sverige. Efter att inledningsvis ha avslöjat att han kommit för sent till framförandet, och således inte hört stycket, återstod för Beite att kommentera vad Pergament skrivit i programmet. Beite menade, i motsats till Pergaments programförklaring, att de valda styckena inte uttryckte något ”rent folktonspräglad” och ifrågasatte därigenom Pergaments förmåga att avgöra vad som var ”svensk” folkmusik.

Som ”belägg” för sitt ifrågasättande av Pergament kom Beite in på den sistnämndes allmänna relation till ”svensk” musik:

I ett annat avseende är det ju begripligt nog att hr Pergament inte kommit i annat än en ytlig personlig kontakt med Almqvists musik: om det jag nu syftar på blev man inte endast övertygad genom hans tidigare instrumentationer – härom vittnar hans förhållande till svensk musik i allmänhet.⁸⁷

Beite ifrågasätter Pergaments förmåga att bearbeta Almqvists musik inte på grund av att han hade lyssnat för litet på den utan för att han, underförstått som ickesvensk, endast kommit i ”ytlig personlig kontakt” med den. På grund av Pergaments ”osvenskhet” kan han inte, enligt Beite, äga någon djupare förståelse av Almqvists ”svenska” musik. För Beite var denna oförståelse ett genomgående drag i såväl Pergaments kompositioner som i hans allmänna kulturgärning. Beites kritik bör förstås som en reaktion på den ”svenskhet” Pergament uttryckte via sin bearbetning av Almqvists

87. S. B.-e. (Sten Beite), ”Konsertföreningens...”, DN 17/10 1938. AB:s Gösta Rybrant tog Pergament i försvar, dock inte i relation till ”svenskhet”, utan mot bakgrund av att Beite kritiserat Pergaments kulturgärning rent allmänt, och för att denna kritik ventilerades trots att DN:s musikrecensent inte var närvarande vid det aktuella styckets framförande; Rybrant, ”Nya metoder”, AB 18/10 1938.



Pergament var, likt flertalet musikkritiker, både tonsättare och utövande musiker. Här en bild från Publicistklubbens möte den 12 december 1936 efter avnjuten middag i "Rosen-grens källare". I bakgrunden syns Arvid Fougstedts porträtt av bokförläggare Karl Otto Bonnier. De musicerande kritikerna är från vänster Curt Berg, Patrik Vretblad, Gösta Rybrandt, Kurt Atterberg, William Seymer, Eric Westberg samt Pergament. Fotot publicerades i *Svenska Dagbladet* 13/12 1936.

musik och genom den tillhörande programförklaringen. Eftersom Beite inte hört musiken byggde hans ställningstaganden enbart på den förutfattade meningen att Pergament inte förmådde illustrera vad Beite uppfattade som svensk musik. Att Pergament över huvud taget tog sig an Almqvist var således ett missgrepp. Resonemanget minner om argumentationen i det tidigare omnämnda brevet från Bernhard Lilja där Pergament utpekades som främmande inför det "svenska". Liljas rasbiologiska argumentaion återfinns emellertid inte hos Beite.

"Ett stycke svensk tonlyrik med konstnärligt värde"

En mer odelad framgång i sin identifikation till det "svenska" hade Pergament i *Svensk rapsodi*, komponerad sommaren 1940, med referenser till melodier från Älvdalen. Verket kan betraktas som det tydligaste användandet av "svensk" folkmusik i hans tonsättargärning. Genom att i ett programblad från 1941 citera den nationalromantiske författaren Karl Erik Forslund (1872–1941), en av skaparna av Dalarna som svenskt ideal, och dennes beskrivning av landskapets natur, gav Pergament sin karaktäristik av de inledande melodierna. Valet av *Evertsbergs gamla brudmarsch* motiverades

med att det ”satstekniskt och harmoniskt” var det mest intressanta ”svenska” folkmusikstycke Pergament påträffat.⁸⁸ Pergament tycks här främst ha styrts av musikaliska överväganden. Men det faktum att han komponerade *Svensk rapsodi* innebär att han skriver in sig i en svensk nationell diskurs. Det nationella uttrycket ges därmed även en integrerande funktion.

Pergament var rimligen införstådd med att dessa referenser till ”svensk” folkmusik uppfattades som uttryck för en svensk identifikation. Intrycket styrks av recensionerna. I *Arbetaren* kallades Pergaments *Svenska rapsodi* ”ett utsökt litet verk” och behållning ansågs ligga inte minst däri att han lyckats återge något av ”det speciellt dalska som är så svårt att gripa”.⁸⁹ I recensionen framträder en acceptans av Pergament som ”svensk” tonsättare, i det att han ansågs på ett föredömligt sätt hantera ”svensk musik”. Den kritik som under 1920- och 1930-talen riktades mot hans förmenta oförmåga att förstå ”svensk” musik hade alltså här en tydlig motbild. Kajsa Rootzén (1904–1978) i *Svenska Dagbladet* menade dock att det ”svenska” folkmusikmaterialet vid det här laget var överexploaterat och därigenom hade tappat sin ursprungliga lyskraft.⁹⁰ Möjligtvis uppfattade Rootzén Pergaments referens till ”svenska” folkmelodier som sökt. Det gjorde definitivt *Dagens Nyheters* Curt Berg då han i mer fördömande ordalag än Rootzén menade att Pergament ”utan särskild mening” låtit sig inspireras av Hugo Alfvéns *Midsommarvaka*.⁹¹ Kurt Atterberg var däremot mycket välvilligt inställd till rapsodin som han kallade ”vacker och intressant”. Han motiveerade sitt omdöme med att Pergament ”lyckats mycket bra i att fånga den svenska tonen”.⁹² Atterbergs omdöme uttrycker en acceptans för Pergament som ”svensk” tonsättare. Det är särskilt intressant att ställa detta i relief till brevväxlingen 1926 mellan Pergament och Atterberg, i vilken Atterberg ifrågasatte Pergaments ”svenskhets”, och till FST:s kritik av Pergaments påstått fientliga inställning till ”svensk” musik.⁹³ Likt recensionen i *Arbetaren* visar Atterbergs omdöme att det fanns utrymme för Pergament att bli accepterad som ”svensk” tonsättare, åtminstone 1941. Ture Rangström, som tidigare också ifrågasatt Pergaments svenska identifikation konstaterade förvånat att det var Pergament och inte Alfvén eller Atterberg som stod bakom

88. Program Konsertföreningen i Stockholm 1941–42, MP-arkiv, vol. 10, MM. Svensk rapsodi uruppfördes 14/11 1941 och de folkmelodier som används är ”Morgonhälsning”, ”Fäbodfriden”, ”Älvdalens steklåt”, ”Evertsbergs gamla brudmarsch”, ”Fäbodpsalm” samt två polskor av Gamt Berg och Tammos Anders.

89. Signatur ”Vicarius”, ”Konsertföreningen”, *Arbetaren* 15/11 1941.

90. K. R–n (Kajsa Rootzén), ”Konsertföreningens...”, SvD 15/11 1941.

91. Curt Berg, utan rubrik, DN 15/11 1941.

92. Kurt Atterberg, ”Konsertföreningens...”, S-T 15/11 1941.

93. Rosengren 10/10 2003.

verket. Även om Rangström sade sig vara utled på ”svenska rapsodier” gav han Pergament en elege för dennes ”känsla för landskapet”, vilken sades uttryckas i verket.⁹⁴ Likt Atterbergs erkännande av Pergaments förmåga att gestalta det ”svenska”, syns även i Rangströms formuleringar ett avsteg från uppfattningen om ”judens” oförmåga att förstå nationell konst. Patrik Vretblad i *Social-Demokraten* uppfattade rapsodin som ”ett stycke svensk tonlyrik med konstnärligt värde” och gav därigenom fullt erkännande till Pergaments förmåga att uttrycka en ”svenskhet”.⁹⁵ Detta avvek markant från den tidigare redovisade uppfattningen Vretblad saluförde 1929 i samband med uruppförandet av Pergaments *Festuverityr*.

Som relief till den överlag positiva inställningen som kan skönjas i recensionerna av *Svensk rapsodi* kan man ställa ett läsarbrev som skickats Radiotjänst 1941. Där framskymtar en motsatt bild; Pergament framställs som representant för det ”icke-svenska”. Efter att insändarskribenten, beväringen ”180 Gustafsson”, beskrivit hur han efter sin militärtjänstgöring erfarit att de tyska radiostationer som förbanden kunde få in spelade betydligt bättre musik än den svenska radion konstaterar han följande:

Den antityska stämningen i förbundet försvann totalt [...]. Vi kommo till det resultatet att det måste vara en hel mängd judar och dylika, som tack vare att de behärska pressen och musikkritiken samt delvis genom att ha räsfränder inom Radiotjänst ledning så helt kunde upptaga radioprogrammen. De få gånger det spelades vacker svensk musik, som kunde avnjutas, åstadkom faktiskt förvåning [...].⁹⁶

Brevskrivaren ger uttryck för den antisemitiska diskurs som Pergament ofta mötte, inom vilken judarna uppfattades styra kulturlivet. Att Pergament sågs som en representant för detta inflytande framgår i ett senare stycke, där ”180 Gustafsson” i ironiska ordalag ger Radiotjänst råd om hur de skall förfara för att tillfredsställa dem som underförstått styr kulturen i Sverige:

[A]nställ den ene långkalufsen värre än den andre och låt dem väsnas mer och mer, så dår- eller ahuset blir så fullständigt som möjligt. Moses Pergament och hans fränder komma säkert att uttrycka sitt fulla gillande för att högfärdsdårar skola tro att vi kommit allt närmare det kulturella idealet.⁹⁷

94. Ture Rangström, utan rubrik, NDA 15/11 1941.

95. Patrik Vretblad, utan rubrik, S-D 15/11 1941.

96. Signaturen ”180 Gustafsson” till Radiotjänst, 10/12 1941, ”Lyssnarpost, allmänt och ang. särskilda program”, SR:s arkiv, centrala kansliet, E9 CA:9 (1941–42), Stockholm. Tack till Boel Lindberg som uppmärksammat mig på detta brev.

97. Ibid.

De båda citaten ger en bild av Pergament som ”jude” och därigenom som företrädare för det ”osvenska”. Av det följer hans otillbörliga inflytande över den ”svenska” kulturen. Den acceptans för Pergaments ”svenskhet” som framkommer i de tidigare exemplen saknas helt. Gustafssons brev grundar sig på en manifest bild av Pergament som en apart outsider och är ett tydligt uttryck för antisemitism.

Den judiska sången som svenskt verk

I det offentliga materialet kan man däremot hitta ytterligare belägg för att Pergaments svenska identifikation och hans bivalens var mer accepterad under 1940-talet än tidigare. Detta gäller de recensioner som i samband med framförandet av *Den judiska sången* även betonade Pergaments ”svenskhet”. *Expressens* Yngve Flyckt (1908–1959), en av Pergament föga omtyckt musikkritiker, som i sin kritik främst uppehöll sig vid de symfoniska brister han ansåg verket vara behäftat med, antydde att Pergament via sin identifikation som jude hade ett passande stoff i Ragnar Josephsons alster att utgå från i sitt konstnärskap. Flyckt etiketterade trots det *Den judiska sången* som ”ett märkligt stycke svensk monumentalmusik”.⁹⁸ Inte heller *Morgon-Tidningens* skribent Folke H. Törnblom, uppfattade verket som någon ren judisk angelägenhet. Pergament beskrivs som svensk tonsättare, något som dock inte anses ha inverkat menligt på hans förmåga att gestalta känslan av ”Tredje rikets ohyggligheter”.⁹⁹

En mer uttalad svensk-nationell förståelse av *Den judiska sången* återfinns i Julius Rabes anmälan. Två av verkets tretton satser framfördes 1944 i Göteborg under Issay Dobrowens ledning, och det är detta framförande Rabe refererar till. Han kallar Pergaments opus för ”ett av de märkligaste svenska tonverk som sett dagen anno 1944” och fortsätter: ”Och det är fyrtio år sedan svensk musik upplevde ett så tidsaktuellt verk. Då hette komponisten Wilhelm Stenhammar och diktaren Verner von Heidenstam.”¹⁰⁰ Genom associationen till den av Stenhammar tonsatta dikten *Ett folk* och till unionsupplösning mellan Sverige och Norge, där Heidenstams tonsättning gavs en nationalistisk funktion, ges Pergament implicit epitetet svensk tonsättare. Rabe, som inledningsvis noterade att stoffet till Pergaments verk är ”juda-folkets eviga tragedi”, väver in övergreppen mot judarna och det ”judiska

98. Yngve Flyckt, ”Musikkrönikan. Pergament och sex till”, *Expressen* 23/11 1947. I JK:s kommentar citeras Flyckts inledning i vilka dikternas aktualitet betonas. Se Leo Rosenblüth, ”Den judiska sången”, JK 1948:3, s. 32.

99. Folke H. Törnblom, ”Den judiska sången”, *Morgon-Tidningen (MT)* 20/11 1947.

100. Julius Rabe, ”Svensk nyhet i orkesterföreningen”, sannolikt *Göteborgs-Tidningen (GT)* okänt datum 1944, MP-arkiv, vol. 7, MM.

folkets” historia i en svensk kontext. Denna övertydliga svensknationella koppling är en solitär bland de analyserade recensionerna.¹⁰¹ Möjligtvis hade Rabe den svensknationella solidaritet som det judiska Sverige uttryckte i samband med unionskrisen i bakhuvudet när han jämförde Pergaments verk med Heidenstams och Stenhammars och reaktionerna 1905.¹⁰²

Dalarna – det ”svenskaste” av svenska landskap

Det kan vara relevant att nämna en viktig källa för den ”svenskhets” som Pergament omfamnade, inte minst sådan den uttrycktes i *Svensk rapsodi*. Det gäller hans relation till Dalarna, det ”svenskaste” av svenska landskap. Dalarna hade inte minst tack vare konstnärer som Anders Zorn (1860–1920) och den tidigare nämnde nationalromantiskt färgade författaren Karl-Erik Forsslund konstruerats som ”svenskhetsens moderbygd”.¹⁰³ År 1937 publicerade journalisten och konst- och kulturhistorikern Gustaf Näsström (1899–1979) den första sammanhållna studien av Dalarna som svensk nationalsymbol och som kraftkälla för den svenska fosterlandskänslan. Samtidigt som Näsström i sin bok säger sig vilja studera bilden av Dalarna som svenskt ideal är den också en apologi för densamma.¹⁰⁴ Pergament använde, i enlighet med den bild som förmedlas i Näsströms bok, Dalarna som ett svenskt ideal. Han läste och beundrade exempelvis Erik Axel Karlfeldt (1864–1931) vars dikt *Jungfru Maria* han beskrev som en ”underbar dalmålning”.¹⁰⁵ Även Karlfeldts *Brusala* gavs epitetet ”underbar”.¹⁰⁶ Pergament diskuterade däremot aldrig den antisemitism som Karlfeldt uttryckte i sitt författarskap och som bland annat Roland Fridholm uppmärksammat. För Karlfeldt var ”juden”, enligt Fridholm, personifikationen av modernitet och materialism.¹⁰⁷ Att undvika den kognitiva dissonansen mellan antisemitiska uttryck och beundrat konstnärskap hos enskilda konstutövare var ett mönster

101. De analyserade recensionerna återfinns i Pergaments arkiv och är förutom de tidigare refererade: Hugo Valentin, ”Judisk dikt i toner”, JK 1945:2, s. 22; Kurt Atterberg, ”Konsertföreningen”, S-T 20/11 1947; Leo Rosenblüth, ”Moses Pergaments körsymfoni ”Den judiska sången””, Judiska hem 1947:12, s. 233; B.J., ”Ett judiskt rekviem”, GHT 20/11 1947; Kajsa Rootzén, ”Den judiska sången”, SvD 20/11 1947, E.L., ”Den judiska sången”, Arbetaren 20/11 1947; Curt Berg, ”Den judiska sången”, DN 20/11 1947; Bengt Pleijel, ”Konsertkrönikan”, Teatern 1947:8–9; Nils L. Wollin, ”Den judiska sången”, AT 20/11 1947 samt Rosenblüth 1948:3, s. 32.

102. Hansson 2004, s. 43.

103. Broberg i Broberg et al. (red.) 1993, s. 192.

104. Gustav Näsström, *Dalarna som svenskt ideal*, Stockholm 1937.

105. Moses Pergament, ”Nya andliga toner”, SvD 22/11 1934.

106. Moses Pergament, ”Svensk körsång i radio”, SvD 19/9 1931.

107. Roland Fridholm, *Sångmön av Pungmakarbo. En studie över Karlfeldts diktning*, Stockholm 1950; Andersson 2000, s. 55.

i Pergaments förhållningssätt till det ”svenska” kulturarvet, så även i hans relation till tonsättare som Wagner.

Dalarnas folkmusik ansågs också bära på en ”svenskhet” som Pergament vurmade för. Men i linje med Pergaments övertygelse om att folkmusik ur olika kulturarv kunde innehålla likheter och i många sammanhang hade ett gemensamt ursprung, drog han också paralleller mellan Dalarna och ”Österlandet”. I en recension av Gunnar Eks (1900–1981) pianokonsert såg Pergament en behållning i att Ek som tonmotiv bland annat nyttjat ”särpräglad svensk folklighet” uttryckt med ”nästan österländskt färgade melismer (i stil med Dalarnas äldsta låtar)”.¹⁰⁸ Här vävs den ”österländska sångstilen” melismer samman med ”svensk” folkmusik från Dalarna.¹⁰⁹

Beundran inför Dalarna var inte någon opportunistisk strategi som Pergament enbart använde sig av i sin offentliga skribentgärning i syfte att överbevisa sin ”svenskhet”. Den låg djupare än så, vilket visas av den hyllning till Pergaments svenska identifikation som några av hans konstnärsvänner framförde. Hyllningen bestod i en tak- och väggmålning som vännerna gjorde inne i familjen Pergaments villa i samband med inflyttningen 1929–1930. Motiven var hämtade från kurbitsmåleriet, den traditionella dalmålningengenren. På målningen sågs familjen Pergament i en kalesch dragen av två vita dalahästar. Målning fanns kvar och förevisades inom den privata sfären av Pergament så länge familjen bodde i huset.¹¹⁰ Den symboliserade ett nationellt uttryck som visserligen inte var förmedlat av Pergament, men som refererade till hans vurm för det han uppfattade som genuint svenskt.

En av de mer framträdande tonsättarna som inspirerades av idealet Dalarna var Oskar Lindberg, tillika kyrkomusiker och orgelkonstruktör. Lindberg brukar nämnas i samma nationalromantiska sammanhang som Atterberg, Natanael Berg och Rangström och beskrivas som tillhörande den generation vilken ”modernister” som Pergament, Nystroem och Rosenberg gjorde estetiskt uppror mot.¹¹¹ Belysande för att denna estetiska demarka-

108. Moses Pergament, ”Konsertföreningen”, AT 29/2 1945.

109. Melism innebär att olika toner sjungs till samma stavelse. Melismatik var vanligt förekommande i den gregorianska musiken under 1700-talet, i koloratursång samt i arabisk och indisk musik. www.ne.se/sökord/melism 9/5 2007. I Sohlmans musiklexikons första upplaga från 1947 sägs melismatiken vara giltig i alla vokala sammanhang, men att den särskilt har förknippats med gregoriansk sång. *Sohlmans musiklexikon I*, Stockholm 1951, band 3, s. 867.

110. Målningen har sedan familjen avflyttade från huset 1972 tyvärr målats över av senare ägare. Återberättat av Ann Charlotte Pergament 20/7 2005. Detta finns även nedtecknat i den av A. C. Pergaments sammanfattande släktberättelsen som finns i familjens ägo.

111. Davidson et al. i Jonsson & Åstrand (red.) 1994, s. 38.

tionslinje inte nödvändigtvis var så stark att inte personliga bekantskaper kunde upprättas över stilgränserna visas av att Lindberg, tillsammans med Rangström, tillhörde Pergaments närmare umgänge.¹¹² Vid ett tillfälle då Pergament sades sig vara i ekonomiskt trångmål vädjande han också till Lindberg, som var ordförande för Musikföreningen i Stockholm, att denne skulle verka för att föreningens tonsättarstipendium tillföll Pergament. Så skedde också i mars 1949.¹¹³

I slutet av december 1946 reste Pergament till Tällberg i Dalarna för att intervju Lindberg.¹¹⁴ I en, vad jag förstår, opublicerad dikt, författad efter en tillsynes angenäm vistelse hos Lindberg, sannolikt i samband med ovan nämnda besök, skaldade Pergament:

I Dalom står stugan, från Dalom är du, med mandom och mod, och morsk som en mas.

I Knippboan lever du själv och din musa, bägge av blodfull och kärnfrisk ras. Här trivs ni som fåglar i nysatt bo, er trevnad smittar, er vänskap ger ro. Hav tack för de dagar vi levde hos er, för orgeln och spelet – Give Gud det blir mer.¹¹⁵

Första strofens ordföljd mandom, mod och morsk[e] [män], ett motto Pergament också använt i samband med tävlingen om nya svenska idrotts-sånger 1936, refererar till fornforskaren och folkminnessamlaren Richard Dybecks (1811–1877) text, skriven till en Orsamarsch. Dybeck hade stort inflytande på den nationella folkviseromantiken i svensk musik under andra hälften av 1800-talet.¹¹⁶ Genom sitt starka intresse för Dalarnas och med andra landskap förknippad folkmusik, och inte minst som textförfattare till nationalsången, var Dybeck en central bidragsgivare till konstruktionen av Sverige. I dikten använde Pergament också rasbegreppet i syfte att betona Lindbergs nationella koppling. Uttrycket ”blodfull och kärnfrisk ras”, är hämtat ur den rasbaserade nationalromantiska retoriken. Lindbergs ”ras-tillhörighet” kopplas samman med den nationalromantiska musikinriktning han ansågs tillhöra och den svensknationella kopplingen förstärks via referensen till Dybecks text. Att Pergament använde begreppet ”ras” kan här förstås som en anspelning på rasföreställningens betydelse bland de tonsät-

112. Detta bekräftas bland annat av att både Rangström och Lindberg tillhörde de inbjudna till Pergaments 50-årsfest 1943. Se vänboken till Moses Pergament; i privat ägo.

113. Bo Harry Sundin, *Oskar Lindberg – en Guds speleman. En monografi*, Stockholm 2000, s. 231f.

114. Dagbok 1947, MP-arkiv vol. 1, MM. Pergament tillbringade en vecka Dalarna 26/12 1946 till 1/1 1947.

115. Odaterad dikt utan titel på löst blad, MP-arkiv, vol. 6, MM.

116. *DN* 5/4 1936; *Sohlmans musiklexikon II*, band 2, 1975, s. 370f.

tare som komponerade i en nationalromantisk stil. Att dessa föreställningar, uttryckta som völkischuppfattningar eller "blut und-boden-tankar", var förhärskande bland större delen av det svenska konstmusikaliska tonsät-targardet under 1930-talet har påpekats av Carl-Gunnar Åhlén.¹¹⁷

Under rubriken "Dalarnas store son" skrev Pergament strax efter besöket hos Lindberg en beundrande artikel om "dalkarlen". Pergament formule-rade sig nästan längtansfullt när han, apropå Lindbergs uttalanden om några björkar som fadern hade planterat, skrev att det "måste vara en underbar känsla av förbundenhet med torvan och landskapet". Artikeln genomsyras av romantiska landskapsbeskrivningar över Dalarna där naturen symbolise-rar det typiskt "svenska". Lindberg, som hade bevarat en gammal dalakultur på sin gård, beskrivs som "en kung i sitt eget lilla rike". Som organist hade Lindberg utgått från de "öförfalskade dalapsalmerna" och han personifierade den styrka Pergament såg hos stora konstnärer, det vill säga kombinationen av egen "skaparmentalitet" och "det rika folkliga" arvet. Lindberg hade uti-från detta skapat en "underbar musik", bland annat till Karlfeldts "jungfru Maria", menade Pergament. Avslutningsvis kommenterade Pergament den musikfest som ägt rum i samband med att den nyrestaurerade kyrkorgeln i Gagnef, Lindbergs födelseby, återinvigdes. Lindbergs kantat "Sånger under vårdträdet" framfördes och hela tillställningen var enligt Pergament en "strå-lande manifestation av den fromma konstvilja, som i lika hög grad besjalar hög och låg, rik och fattig i den härliga bygden".¹¹⁸ Här var det en lokal-patriotisk yra som genomsyrade Pergaments omdömen, en lokalpatriotism som i relation till Pergaments övriga anammade av Dalarna som ideal även gestaltade "svenskheten" i den mest fördelaktiga dager. Formuleringarna som anspelar på tradition, bundenhet till jorden, äkthet och natur stammar ur en nationalromantisk tradition. De nationella uttrycken kan sägas ha haft en integrerande funktion då de innebar att Pergament offentligt ven-tilerade sin uppskattning av den "svenskhet" som Dalarna representerade. Samtidigt bottnade Pergaments formuleringar också i en estetisk värdering av det "svenska" som något kulturellt värdefullt. Det nationella värdet hade således här även en estetisk funktion, då det utgjorde en eftersträvansvärd grund för tonsättarinspiration. Pergament återkom till Dalarna hösten 1948 då han genomförde en föredragsturné med temat "Hur vi lyssna och hur vi musicera". Hans mycket positiva intryck publicerades i *Affontidningen* i ett antal resebrev samma höst.¹¹⁹

117. Carl-Gunnar Åhlén, "Livet som halv lögn, konsten som hel sanning", SvD 16/10 1999.

118. Moses Pergament, "Dalarnas store son", AT 23/1 1947.

119. Sandin 2000, s. 213.

Sammanfattning

Jag har i detta kapitel lyft fram att Pergament under 1930-talet mer ihärdigt än tidigare manifesterade en svensk identifikation. Den gestaltade sig bland annat i hans uppmaning att den svenska musiken borde få större utrymme i etern och på estraderna. Pergament värdade till statligt finansierade institutioner att formulera en nationell plan för att de nationella värdena skulle tillgodoses. Han deltog också i en del musiktävlingar med tydlig nationell prägel, exempelvis då texten till *Biskop Thomas frihetssång* föreslogs bli underlag för en ny nationalsång eller då radion utlyste en tävling om en svensk hejramså inför de olympiska spelen 1936. Den svenska identifikation som Pergament uttryckte var förenlig med en samtida allt mer artikulerad nationell diskurs. Detta skedde i ett framväxande nationellt folkhem där staten, under socialdemokraternas överinseende, mer aktivt än tidigare gav uttryck för en integrativ nationalism.

Samtidigt har jag här hävdats att Pergaments artikulerade ”svenskhet” också måste förstås mot bakgrund av ifrågasättandet av hans svenska identifikation i kölvattnet av Peterson-Bergeraffären 1929, Maratea-recensionen 1930 och FST:s krav på att han borde avsättas från *Svenska Dagbladet*. Debatterna sätter fingret på den komplicerade frågan om förhållandet mellan nationalism och antisemitism. Klart är att det fanns en förhärskande tradition där ”juden” per definition uppfattades stå utanför det ”nationella”. Att Pergament sågs som jude förefaller också högst sannolikt. Men även hans finska bakgrund torde ha varit välkänd. De som ifrågasatte Pergaments svenska identifikation kunde således åtminstone teoretiskt hämta sin argumentation både från det faktum att han var invandrad från Finland och från den antisemitiska traditionen. Ser man till retoriken som användes mot Pergament i de undersökta fallen är dock kopplingarna till föreställningar och kategorier som myntats och vidmakthållits just inom en antisemitisk tradition legio. Mot bakgrund av Mikael Byströms resultat som säger att ”finskheden” var en del av gemenskapen inom ”den nordiska tanken” förefaller det dessutom mindre troligt att denna spelade någon roll i mottagandet av Pergament.

Genom att propagera för ”svenskhet” i olika former kunde Pergament försöka motbevisa bilden av honom som icke-svensk. De nationella uttrycken kunde därför användas i integrerande syfte. Här fanns en möjlig väg för Pergament att gå från den tillskrivna rollen som svenskfientlig judisk invandrare till en position som folkhemskonstruktör med nationella förtecken. Mot bakgrund av att Pergament slutligen invaldes i FST 1945 och att de Pergamentverk som uppfattades uttrycka en svenskhet under 1940-talet mottogs välvilligt av kritikeretablissemangen, kan man dra slutsatsen

att Pergament också lyckades få större acceptans som "svensk", åtminstone i jämförelse med 1920- och 1930-talens öppet antisemitiska och nationalistiska retorik. Det innebar dock inte att han var förskonad från antisemitiska angrepp, vilket insändarbrevet till *Aftonbladet* från 1956 visar.

Pergaments uttryckta förankring i "svensk" kultur skall inte ses som ett utanpåverk som bara syftade till att vinna erkännande för en svensk identifikation, eller som en sorts rock som han av opportunistiska skäl klädde sig i då han kände sig trängd. Det fanns hos Pergament en genuin och djup förankring i den "svenska" kulturen, inte minst via den svenskspråkiga uppväxten i Finland. Hans vurm för Dalarna och för det som uppfattades som svensk folkmusik grundade sig på uppfattningen om det "svenska" som ett estetiskt högtstående värde. De nationella uttryck han manifesterade i form av exempelvis *Svensk rapsodi* fungerade därför inte bara som en integrerande utan även som en estetisk nationalism vilken inte bara syftade till att övertyga belackarna om hans svenska identifikation. Nationalismen kunde också används som gårdvar mot den typ av musik och kultur som Pergament såg som hotande, främst jazzen men även enklare underhållningsmusik med påstått erotiska övertoner exemplifierad av Ernst Rolfs kupletter. För att skydda det nationella kulturarvet propagerade Pergament för statliga och privata initiativ som kunde fungera som bålverk mot den "lägre" kulturens inflytande över massorna.

Jazzen

”En doft av giftblomma”

Medan Pergaments svenska identifikation skulle kontinuerligt komma att ifrågasättas under hela undersökningsperioden, om än i olika hög grad, kunde hans kultursyn på flera plan sammanfalla med en mer eller mindre kulturkonserverativ och normerande uppfattning under mellankrigstiden. I detta sammanhang är hans inställning till jazzmusiken belysande. I kulturdebatten målades jazzen gärna upp som en motbild till det västerländska kulturarvet och som ett hot mot moraliska och kulturella värden.¹ Här fanns en ingång för Pergaments identifikation som svensk och europeisk kulturförvaltare och därigenom en möjlig väg för integrering i folkhemmet. Jazzgenren skulle dock bli alltmer accepterad samtidigt som Pergament vidhöll sin kritiska inställning.

”Modernisten” Pergament – en prisare av jazzen?

I debatten kring jazzmusiken aktualiserades frågor som knöt an till den modernistiska diskursen. Jazzen upplevdes i mångt och mycket stå för det nya. Musiken var tidigare ohörd, den attraherade den del av befolkningen som utgjorde framtiden, det vill säga ungdomen. Med jazzen kom frågor kring nya medier såsom grammofonskivor, film och radio och dessas kopplingar till ”massans” smak att aktualiseras. Jazzen förknippades också med något ”osvenskt” då den hade sina rötter i den ”nya världen”, det kommersialiserade Amerika vars kultur gärna uppfattades som billig, vulgär och penningstyrd. Jazzgenrens utåtriktade, energifyllda musik med improvisation, rytmiskt fokus och utmanande klanger kunde med lätthet förknippas med bilden av en urbaniserad, industrialiserad och depraverad modern storstadsmiljö. Det faktum att jazzen ofta utövades av afrikanskamerikaner och bar med sig en aura av okontrollerbar sexualitet bidrog till bilden av genren som tillhörande en ny modern tid. Dessa faktorer och tolkningar bidrog också

1. Alm 2002, s. 223.

till det kompakta motståndet mot genren och väckte dessutom rasistiska föreställningar om primitivism och ”låg” kulturell nivå. Redan 1921 hade orkesterdirigenten Hjalmar Meissner varnat för jazzen som en ”hemsk infektionssjukdom” vilken nalkades Sverige.² Per Olof Broman sammanfattar den svenska pressens jazzmotstånd i tre punkter: jazzen uppfattades som mindervärdig då den hade sitt ursprung i en förment lägre stående kultur, jazzarrangemang av klassiska verk uppfattades som ett hot mot kulturarvet och, jazzen ansågs slutligen föra med sig en moralisk förflackning, särskilt hos ungdomen.³ Jazzen kunde också förknippas med judarna, som exempelvis hos Henry Ford i den grovt antisemitiska boken *Den internationella juden*. År 1924 kom den i svensk översättning på det etablerade förlaget Almqvist & Wiksell och i den framfördes uppfattningen att jazzmusiken ”genomgående komponerats av judar”. Arthur Engberg, vid tiden chefredaktör på *Arbetet*, såg Fords påstående som rimligt och använde det för att bekräfta sin egen antisemitiska fördom om att judarna inte kunde ägna sig åt något eget intellektuellt skapande.⁴

Så långt den förhärskande bilden av jazz under 1920- och 1930-talen. Kan man mot bakgrund av Pergaments både nationella och estetiska utanförskap dra slutsatsen att hans vurm för ny musik också inkluderade jazzen? Johan Fornäs resonerar i termer av judiskhet och jazzreception då han refererar Moses fru, Ilse Pergaments, artikel om Louis Armstrong i *Aftontidningen* 1933. Fornäs skriver: ”Det är nog ingen slump att denna jämförelsevis positiva recension med ovanligt få grovt rasistiska utfall skrevs av en judinna, vars make själv – [...] – utsattes för den svenska konstmusikelitens rasförakt.”⁵ Positionen som utsatt jude, med egen erfarenhet av fördomar och rasdiskurser, skulle ha gjort Ilse mer benägen att göra en välvillig bedömning av Armstrongs musikaliska insatser, menar Fornäs. Han begår dock ett misstag då han benämner Ilse Pergament judinna. Det var hon nämligen inte, även om Pergament menade att äktenskapet med honom hade gjort henne mer ”judisk” än han själv var och att hon enligt honom nästan kände sig som judinna.⁶ Det sistnämnda är dock inte något

2. Fornäs 2004, s. 45; Alexander Agrell, Hotet från Jazzen, opublicerad uppsats, Etnologiska institutionen, Lunds universitet, 1984. Agrell pekar på tre faktorer till det starka motståndet mot jazzen: Rasdiskursen, generationsaspekten samt det faktum att den bröt mot en musikalisk tradition med dess fokus på improvisation och nya klanger; Erik Kjellberg, Svensk jazzhistoria. En översikt, Stockholm 1985, s. 108–111.

3. Broman 2000, s. 87f.

4. Blomqvist 2001, s. 66.

5. Fornäs 2004, s. 211.

6. Pergament (intervju) 1951:24, s. 106; Moses Pergament, ”Berättelsen om mitt liv”, april 1974, sista sidan (texten ej paginerad), i privat ägo.

Fornäs refererar till utan han tar med utgångspunkt i Pergaments judiska börd för givet att denne var gift med en judinna. Hans lapsus blir än mer graverande då han också tolkar hennes positiva reception av Armstrong utifrån den tillskrivna ”judiskheten”.

Fornäs misstag pekar på lockelsen att även se Pergament som välvilligt inställd till jazzen. I egenskap av utsatt jude borde han ha varit empatiskt inställd till de begabbade afrikanskamerikanska jazzmusikerna. Men även bilden av honom som modernist kan föra tankarna till att han per definition skulle ha varit positiv till all ny musik. Och förvisso återfanns några av jazzens ihärdigaste försvarare bland de så kallade litterära modernisterna i form av Arthur Lundkvist (1906–1991) och Erik Asklund (1908–1980).⁷ Lockelsen i att uppfatta även ”modernisten” Pergament som anhängare av jazzen har exempelvis Lars Silén fallit i, som på konvolutet till skivan *Den judiska sången* skrivit om hur Pergament ”prisade [...] jazzens ankomst till Sverige”.⁸ I vilken mån finns det då fog för Siléns påstående?

Artikeln ”Jazzen” 1925

”Jazzen” var Pergaments första, större artikel om jazzmusik och jazzdans i *Svenska Dagbladet*. Den publicerades 1925 och var därmed före sin tid, i den bemärkelsen att det främst är 1930-talet som brukar förknippas med den svenska ”jazzåldern”.⁹ Artikeln ger intryck av att vara författad av en för tiden ovanligt initierad musikskribent. Dock har Broman visat, vilket också delvis antyds i artikeln, att nästan samtliga uppgifter hämtats från den tyska musiktidningen *Musikblätter des Anbruch*s temanummer om jazz i april 1925.¹⁰ Artikeln fungerar hur som helst som en sammanfattning av hur även Pergament uppfattade motståndet mot jazzen, något som i hans ögon, var fullt jämförbart med motståndet mot ”världskriget och bolsjevismen”.¹¹ Detta motstånd artikulerades också av det jazzkritiska Svenska Musikerförbundet som i sin medlemstidning *Musikern* 1922 just jämfört ”import av jazzband” med faran för ”bolsjevikiska konspiratörer”.¹² Avståndstagandet från jazzen förklaras av Pergament som en genom tiderna återkommande avog inställning mot allt nytt. Särskilt ”den negermärkta rytmens virvlar”

7. Ulf Boëthius, Magdalena Czaplicka, Mats Franzén, Per Olof Qvist & Olle Sjögren, ”Utgångspunkter och tidssammanhang”, i Mats Franzén (red.), *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Lund 1998, s. 30.

8. Silén 1976.

9. Kjellberg 1985, s. 43.

10. Broman 2000, s. 94f.

11. Moses Pergament, ”Jazzen”, i Pergament 1944, s. 49 (*SvD* 15/8 1925).

12. Fornäs 2004, s. 21. Citaten från *Musikern* 1922.

– jazzdansen – har väckt en ”hätsk antipati”, konstaterar han. Detta på ett sätt som sällskapsdansen aldrig mött under historiens gång. Att jazzen fått en ”doft av giftblomma” över sig förklaras inte minst av hur den har behandlats i pressen, skriver Pergament. Det är klart att Pergament här inte syftar till att ta ställning utan ambitionen är att genom en saklig framställning beskriva motståndet mot jazzen. Hans skepsis inför dess estetiska värde lyser emellertid igenom. Analogin jazz-gift skulle också komma att användas av Pergament i ett senare sammanhang.¹³

Vad gäller motståndet mot jazzdansen förstår Pergament dem som ser den som ful – den saknar enligt honom alla ”plastiska skönhetsvärden”. I relation till den samtida konstdansen uppfattar han den också som ”bedrövligt enahanda”. Jazzdansen har dock genomgått en utveckling, i riktning som skulle kunna göra den mer acceptabel. Den har nämligen anpassats till ”kultur människans krav på värdighet och måtta”. Här anspelar Pergament på uppfattningen att jazzdansen ursprungligen var ett arv från afrikanskamerikaner men att den i sin kontakt med Europa anpassats till ”högre estetiska synpunkter”. ”Hög kultur” i europeisk tappning ställs här mot den afrikanskamerikanska ”lägre kulturen”. Den moralkritik som kunde drabba den tidiga jazzdansen har nu bedarrat, menar Pergament, enär de tidigare ”opassande” rörelserna tonats ned. Här lyser den gängse samtida uppfattningen om afrikaners och afrikanskamerikaners påstått övererotiska kultur igenom.¹⁴ Pergament gav i etno- och eurocentrisk anda Europa och västerlandet en civiliserande funktion vilken kontrasterades mot uppfattningen om ”negrernas” sexuellt primitivistiska. Han kunde här göra sig till företrädare för en påstått moraliskt högstående västerländsk kultur.

De flesta som i sin kritik fokuserade på jazzmusiken, snarare än dansen, vände sig mot ”den bullrande instrumentationen”, inte minst slagverket, fortsätter Pergament. I syfte att distansera sig från dessa i hans ögon alltför jazzkritiska debattörer, understryker han dock att en av jazzens kvaliteter ligger i dess rytmiska överlägsenhet. Han skriver att ”där negermusikanten även i sina vildaste ögonblick av instinkt åstadkommer underbara rytmiska effekter, där blottar i regel den vite trumslagar-improvisatören en besvärande klumpighet”.¹⁵ Här sammanförs ”neger”, vildhet, instinkt

13. Moses Pergament, ”Mens agitat molem. Apropå Roslagens musikverksamhet”, *AT* 21/3 1944.

14. Fornäs 2004, s. 326f. Pergament hemföll också åt sammankopplingen mellan erotik, afrikaner och primitivitet, märkbart i artikeln ”Knockout på Operan”, *AT* 9/5 1943 där han vänder sig mot att operascenen, via en operett med inslag av ”ohämmade negroïda huvud-, höft- och bakdelsrörelser”, blivit platsen för ”erotiska hetsdanser från Afrikas urskogar”.

15. Pergament 1944, s. 51.

och rytm och ställs mot den civiliserade, ”vita” jazztrumslagarens famlande försök att hantera rytm. Pergament var under 1920-talet således positivt inställd till jazzens rytmik och dess utövares skicklighet i att traktera sina instrument. Denna inställning kunde han också få uppskattning för inom *Svenska Dagbladets* läsekrets.¹⁶ Pergament delade för övrigt uppskattningen av rytmen inom jazzen med Gunnar Jeanson. I sin pionjärbetonade artikel om Sam Woodings (1895–1985) amerikanska jazzrevytrupp från 1925 sade sig Jeanson beundra ”dessa negermusiker för deras utomordentliga rytm”. Han hade dock, likt Pergament, föga till övers för jazzens melodiska och tonala kvaliteter.¹⁷

Under rubriken ”Afrikasånger” 1931 återkom kopplingen mellan ”neger” och jazz. Pergament recenserade här en samling tonsatta dikter av ”amerikanska negerdiktare”. Dessa dikter hade enligt Pergaments omdöme ”en fångslande exotisk kolorit och just den originella dramatiska utformning, som i regel karaktäriserar den balladeska negermusiken”.¹⁸ Även om Pergaments båda citerade beskrivningar helt klart bygger på rasföreställningar är de formulerad i en positiv rasialistisk, snarare än rasistisk anda. De minner om de litterära primitivisternas fascination för Afrika, särskilt tydligt företrädd i Arthur Lundkvists författarskap, där den vilda afrikanska kontinentens förmenta primitivitet ansågs kunna bidra med friska inslag till den stela västerländska kulturen.¹⁹

”Negroid melodik” och ”musikalisk förflackning”

Artikeln ”Jazzen”, en av de mest positiva Pergament skrev om denna genre, kan inte ligga till grund för påståendet att Pergament prisade jazzens intåg i Sverige. En bredare genomgång av hans alster visar istället att en klart ifrågasättande och inte sällan aggressivt kritisk inställning till jazzen dominerade. Pergament delade otvivelaktigt den allmänt spridda kulturkonservativa inställningen till jazzen som samhällsnedbrytande, omoralisk, ungdoms-

16. Folke Möller till MP, 15/8 1925, MP-arkiv, vol. 25, MM. Möller tackar Pergament för de nya insikter som hans artikel givit honom. Han sade sig som lekman vara fascinerad över jazzens ”psykologiska kontraster” och dess funktion som tidsbild för den moderna, mekaniserade, amerikaniserade och industrialiserade tidsåldern.

17. Citerat efter Kjellberg 1985, s. 29. Jeansons artikel publicerades i *Scenen* 1925:14 som ”Symfonisk jazzkonsert. Negerjazzens betydelse för den högre konstmusiken”.

18. Moses Pergament, ”Afrikasånger”, *SvD* 28/9 1931. Se även Moses Pergament, ”Svensk uppremiär på Schwanda. En strålände framgång för Stora teatern”, *SvD* 3/12 1931. I en reflektion över operan ”Jonny spielt auf” benämner Pergament rollkaraktären Jonny för ”Jassnegern” [sic!]. Pergament har i sin klippbok rättat den äldre stavningen (jass) med två handskrivna zätan.

19. Fornäs 2004, s. 232f.

förledande och hotande, sådan den bland annat artikulerades i *Musikern*.²⁰ Bland övriga förespråkare för ny musik, med undantag för Sten Broman, förfäktades också överlag en negativ uppfattning om jazzen som konstnärligt uttryck. Detta skiljde dem från flera av de samtida centraleuropeiska nyestetiskt inriktade tonsättarna, som fascinerats av genren.²¹

Hur Pergament med tidstypisk sjukdomsmetaforik kunde framställa jazzen som ungdomshot och smak- och kulturförstörare framgår av hans recension av sångaren Helge Lindbergs (1898–1973) framträdande på Röda Kvarn 1924. Här ställdes orgelkonserterna i den gamla anrika biografsalongen mot grannrestaurangens levande jazzmusik, där det unga Stockholm höll ”på att fördärva sin smak med nervkittlande synkoprytmer”.²² Den 16 oktober 1925 återkom Pergament till sjukdomsmetaforerna och jazzens påstått illavarslande attraktionskraft på ungdomen i formuleringen ”det tjugonde seklets jazzangripna mänskobarn”.²³ I sitt omdöme om Ernst Kreneks Opera *Jonny spielt auf* från 1926 gav Pergament erkännande till dess sensmoral, att jazzen var liktydig med en afrikanskamerikansk sexuellt duperande strömning som hotade det europeiska kulturarvet. Pergament uppfattade huvudpersonen, den i Europa turnerande saxofonspelande afrikanskamerikanen, som förkroppsligande ”den svarta amerikanska sjukan, efterkrigsårens St. Veitsdans, det halvt förblödda Europas vanvett”. ”Sjukan” bestod i Jonnys sexualitet som utövade ”makt över sensationslystna vita fruntimmer” och hans jazzrytm som även gjorde männen ”förryckta”.²⁴ ”St. Veitsdansen”, anspelar på en medeltida sjukdom som bland annat tog sig uttryck i en krampliknande dans. För Pergament blev denna dans ett uttryck för jazzens abnormitet och den återkom i hans formuleringar i andra jazzkritiska sammanhang.²⁵

1930 föreföll Pergament ha tappat den förhoppning som trots allt kunde läsas mellan raderna 1925 om att jazzmusiken skall kunna bidra med något positivt. En hållning Pergament nu gärna förfäktade var att jazzmusiken kommersialiserats. I antikommersiella ordalag hävdade han att jazzgenren ”industrialiserats” och utsatts för en ”fabrikmässig produktion”. Han noterade att alltfler börjat angripa ”entonigheten och schablonen i jazzlitteraturen” och sällade sig själv till den skaran då han skrev: ”Det nya och säregna

20. Agrell 1984, s. 26–28.

21. Broman 2000, s. 98f.

22. Moses Pergament, ”Helge Lindberg på Röda Kvarn”, *SvD* 5/12 1924.

23. Moses Pergament, ”Två världar”, *SvD* 16/10 1925. Uppfattningen att det särskilt var ungdomen som borde skyddas från jazzen salufördes också i Moses Pergament, ”Musik. Skolungdomen”, *AT* 9/2 1947.

24. Moses Pergament, ”En misshandlad mästare”, *NDA* 17/5 1938.

25. Moses Pergament, ”Jazz och kärlek: Öppet brev till Knut Brodin”, *AT* 18/8 1942.

i jazzens väsen, dess sprittande rytmik och negroida melodik, har för länge sedan upphört att fångsla europeiska sinnen. Icke minst på grund av den urvattnade harmonik som numera präglar niohundra-tusendel av all jazzmusik.”²⁶ Detta är ett tydligt manifest mot jazzen utifrån dess påstått lägre musikaliska värde. Uppfattningen att det finns ”raser” och att viss melodik kan kopplas till den ”negroida rasen” ligger till grund för formuleringen. Här dock med en mer pejorativ klang än i omdömet från 1925. Samma uppfattning togs också av Pergament under andra hälften av 1940-talet då han exempelvis med hänvisning till jazzinstrumentet framför andra, saxofonen, och dess klangfärg skrev om ”den av jazzmentaliteten banaliserade själen med negroida drag”.²⁷ I detta sammanhang fick Pergament en kommentar från en läsare som ifrågasatte hans uttalanden om att saxofonen skulle ha banaliserats på grund av att ”negrer” spelar musik på detta instrument. Pergaments svar löd:

”Negroid” är en term som ingalunda innebär något diskriminerande i och för sig. Negro spirituals exempelvis, bär naturligtvis negroida drag, vilket inte hindrar att dessa religiöst besjälade folksånger ofta rymmer en fin och djupt känd musik. Men jazzmentaliteten, som uppammades i de amerikanska storstädernas fattiga och skumma negerkaféer och blev ett uttryck för den vildaste och mest primitiva lössläpphet, vandaliserade och banaliserade den ursprungliga negermusiken. Det skedde mest med saxofonen som tonande, eller rättar sagt vrålände organ. [---] Mycket av denna mentalitet har behärskat såväl den amerikanska som den europeiska jazzproduktionen [---]. Att jazz kan vara något annorlunda och förnämare, det har som alla vet Gershwin bl. a. visat tillfyllest.²⁸

Här genomsyras Pergaments uppfattning av ett pastoralt ideal, det vill säga en modernitetskritisk inställning som i romantisk anda värnar om en ”ursprunglighet”.²⁹ Jazz och ”negrer” förknippas med moderniseringens och urbaniseringens negativa effekter i form av nedsmutsning, moraliskt sönderfall och kommersialisering. Udden riktas mot Amerika och dess inflytande över den europeiska musiken. Pergament lyfter fram en ur-

26. Moses Pergament, ”Nya sånger”, SvD 23/12 1930. Se även Moses Pergament, ”Musikaliska Jeremiader”, SvD 22/11 1927.

27. Moses Pergament, ”Sigurd Rascher”, AT 15/10 1947.

28. Moses Pergament, ”Negroid, jazz och M.P.”, AT 21/10 1947.

29. Begreppet ”pastoralt ideal” definieras av Martin Kylhammar som ”en kritik av moderniseringsprocessen som förvandlat kulturen till en övercivilisation. Ett pastoralt ideal formulerar i stället villkoren för ett gott liv som ett liv närmare naturen och i termer av en kompromiss mellan natur och kultur”; Martin Kylhammar, *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Malmö 1985, s. 14.

sprunglig ”folkligt” präglad sång med ”negroida drag”, och ser denna som ett ideal. Uppfattningen av ”negro spirituals” ”äkthet”, vilken här ställs mot en viss typ av jazz, har paralleller till hans uppskattning av folkmusikens och dess ”nationella” potential. Det är således inte i första hand ”negerer” som utgör problemet för Pergament utan vad han ser som modernitetens följder för musiken. Det handlar åter om en kommersialisering, uttryckt i ordet ”jazzproduktion”. Även om Pergament ser ”negerkaféerna” som källan till jazzmusikens negativa utveckling är han mån om att inte framställa sig själv som fientligt inställda till afrikanskamerikaner överlag. Liksom i de fall där Pergament kunde ge erkännande åt ”svarta” sångare som tog sig an den klassiska repertoaren, kan här han ge en elege åt den ”vite” George Gershwin (1898–1937) för dennes förmåga att utifrån jazzen skapa god konst.³⁰ Personligheten och det personliga uttrycket var här som annars i Pergaments omdömen grunden för god konst.

Pergament kunde inte se att någon form av jazzmusik hörde hemma i ett europeiskt musikliv.³¹ Den var ett uttryck bortom det konstmusikaliska kulturarvet, en sinnebild för ”musikalisk förflackning och okultur”.³² Kollegan och vännen Gösta Nystroem ifrågasatte, precis som Pergament, den ”svarta” jazzens inkorporering i konstmusiken. Jazzen måste enligt Nystroem få behålla sin ”primitivitet” för att inte bli ”onjutbar”. ”Negrerna” hade fått ”livsrytmen, blodets rytm i arv som ingen ras på konstlad väg kan tillägna sig”. Dock satte han gränsen för sin acceptans av jazzen vid ”vrålapan” Louis Armstrong.³³

Pergaments och Nystroems sammankoppling primitivitet, djungel, ”negerer”, rytm och jazz och av gränsdragningen mellan europeisk konstmusik och ”negerjazz” förekom också i starkt kulturkonservativa kretsar. Erik Walles (1903–1991), med ett förflutet i nazistiska sammanhang, menade exempelvis att ”jazzen och den europeiska musiken utesluta varandra: den

30. Pergament talade om Gershwin som en ”tonpoet” trots att han hade ”jazzen som musikalisk urgrund”, Moses Pergament, ”Agi Jambor”, *AT* 22/1 1947.

31. Moses Pergament, ”Teater och musik”, *SvD* 4/5 1928; Moses Pergament, ”Black and White”, *SvD* 23/2 1937; Moses Pergament, ”Två flyglar”, *AT* 29/9 1945.

32. Moses Pergament, ”Norrköpings orkesterförening jubilerar. Kapellmästare och orkester varmt hyllade vid festkonserten”, *SvD* 26/4 1937. Se även Moses Pergament, ”Jönköpingsorkestern firar jubileum. Stort musikintresse i staden – Hedrande konsert – trevlig bankett”, *NDA* 7/3 1938 där Pergament benämner jazzen som vilandes på ”fru Demi-Musicas altare”.

33. Gösta Nystroem, ”Teater och musik. Jazz”, *GHT*, 3/3 1938. Se även Gösta Nystroems recension av Armstrongkonserten den 1/11 1933, såsom den citeras av Fornäs 2004, s. 214f. Enligt Fornäs uttryckte Nystroem en ”typiskt modern ambivalens mellan förakt och fascination inför det förment ’primitiva’ i denna konsert”. För Rabes, Bromans, Jeansons och Rosenbergs inställning, se Broman 2000, s. 91–103.

som förstår och uppskattar Beethovens och Bachs musik vänder sig bort från jazzen, och vice versa”.³⁴ I Pergaments fall är det betecknande att bivalensens värde inte var oinskränkt och giltigt i alla sammanhang. Medan ”judisk” och ”svensk” kultur befruktade varandra utgjorde den amerikanska ”negerjazzen” och den europeiska konstmusiken två i princip oförenliga storheter.

Pergament ville inte kalla sig för ”jazzhatare”.³⁵ Hans uppfattning om jazzen var dock tydligt och till övervägande del kritisk. Som tonsättare visade sig också hans avståndstagande från jazzmusiken i samband med hans vädjan om anställning inom filmbranschen 1941 efter två års arbetslöshet. I filmmusikaliska sammanhang sade han sig kunna komponera alla typer av musik utom jazz.³⁶ Hans ur denna synvinkel konservativa estetiska inställning hade en form av integrerande funktion då den gav möjlighet för honom att markera sin tillhörighet till det västerländska kulturarvet. Genom att positionera sig som jazzkritiker i folkhemmet kunde han därmed söka förening med förhärskande uppfattningar.

”Finns det ingen lag som förbjuder det?”

Som tidigare nämnts var uppfattningen om jazzen som ett hot mot samhället och det europeiska kulturarvet vida spridd, åtminstone fram till 1940-talet då pressen generellt började beskriva jazzen i mer positiva ordalag.³⁷ Jazzen representerade flera aspekter av en icke-önskad modernitet. Som ett svar på de nya strömningarna, varav jazzens inflytande över kulturarvet sågs som en, bildades 1934 bland konstmusikens företrädare i Europa en organisation kallad Conseil Permanent eller ”Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten”, med den tyske tonsättaren Richard Strauss som frontfigur.³⁸

Sveriges representant i ”Ständiga rådet” var Kurt Atterberg och han propagerade ivrigt för två av rådets huvudfrågor. För det första skulle Ständiga rådet i en traditionalistisk anda utgöra en motvikt mot de ”moderna” tonsättarnas internationella organisation ISCM (International Society for

34. Waller 1946, s. 72.

35. Moses Pergament, ”AT:s musikdebatt”, *AT* 1/9 1945.

36. MP till ”Pelle” (Elias Pergament), 9/7 1941, i privat ägo.

37. Fornäs 2004, s. 37.

38. Petra Garberding, ”Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap? Kurt Atterberg och Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten”, i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 94f.

Contemporary Music), vilken hade bildats 1922 i Salzburg.³⁹ En svensk sektion upprättades i Stockholm 1923 under ledning av Gunnar Jeanson och med bland andra Pergament bland ledamöterna.⁴⁰ Atterberg såg ISCM:s verksamhet som styrd av ”amerikanska affärsmetoder” där reklamen sågs som den ”ultramoderna musikens viktigaste instrument”.⁴¹ För det andra kämpade man för att, med Atterbergs ord, förhindra en ”förvanskning” av tonsättares verk. Denna princip kom att gå under den juridiska beteckningen ”droit moral”, och syftade på tonsättarens ideella rätt till sitt verk. För Atterberg var detta liktydigt med ett ”rungande ’Bort med tassarna!’ till alla dem som av profitbegär, smaklöshet eller klåfingrighet [...] för allmänheten presenterar ett konstverk [...] på ett sätt som skandaliserar verket eller dess upphovsman”. Ett typiskt exempel på detta var jazzinslag i ”Värmlänningarna”, eller Beethovens första sats i ”vaggande jazzrytm”, menade Atterberg. Uppfattningen framfördes för övrigt i ett även utifrån dåtidens måttstock grovt rasbaserat språkbruk, där jazzen gjordes liktydig med ”nigger-flabb-kulturen”. I Atterbergs artikel är udden också tydligt riktad mot Amerika.⁴²

Rådets verksamhet har mot bakgrund av den ”antimoderna” hållningen av senare forskning kommit att förknippas med nazismen, bland annat av Carl Gunnar Åhlén. Denne pekar också på det faktum att organisationen fick ekonomiskt stöd av den nazistiska organisationen *Reichsmusikkammer*. Ständiga rådets musikfest i Stockholm februari 1936 kallar Åhlén för en ”antimodernistisk manifestation i det tyska propagandaministeriets anda”.⁴³ Etnologen Petra Garberding menar dock att bilden av Rådet som pronazistiskt är en stark förenkling då den inte tar hänsyn till det motstånd som fanns inom rådet, inte minst från Atterbergs sida, mot nazisternas försök att få inflytande över organisationen.⁴⁴ Den antisemitism som var bärande i nazisternas kulturuppfattning kom inte heller till uttryck i Ständiga rådets verksamhet, även om dess medlemmar kunde uttala sig antisemitiskt

39. Kurt Atterberg, ”Bort med tassarna!”, *S-T/StD* 5/1 1936. Se även Kurt Atterberg, ”Musikutbyte i kristider”, *S-T* 29/6 1942; Broman 2000, s. 42f.

40. Broman 2000, s. 43f. Övriga medlemmar vid bildandet 1923 var Jeanson, Rosenberg, Eric Bengtson, William Seymer, Kurt Thunell, Charles Barkel, Gustaf Malm, Sven Lizell, Henrik Melcher Melchers, Sven Brandell och Edvin Kallstenius. 1925 grundades en sydsvensk sektion i Lund under ledning av Sten Broman.

41. Kurt Atterberg, ”Musiken i dilemma. Publikens antipati mot modernismen har gjort musiken skendöd men icke död. Medicinen heter en tids lugn”, *S-T/StD* 5/4 1934.

42. Atterberg 5/1 1936.

43. Carl-Gunnar Åhlén, *Jön Leif. Kompositör i motvind*, Stockholm 2002, s. 224–226, citat 226.

44. Garberding i Andersson & Geisler (red.) 2005, s. 87–116.

exempel Richard Strauss.⁴⁵ Det är också uppenbart att de ”antimoderna” åsikter som organisationen förfäktade, till exempel jazzversionen, inte kan betraktas som enbart en produkt av nazismen. Snarare var detta åsikter som hävdades på bred front, vilket exemplet med Pergament och förespråkarna för ny musik visar. Det handlade om att nazisterna annekterade befintliga föreställningar och gjorde dessa till sina.

Pergament tillhörde inte Ständiga rådet. Han hade istället starkare band till dess motpol, ISCM, eller Internationella sällskapet för samtida musik som den svenska beteckningen löd. ISCM fungerade som en samlingsorganisation för förespråkarna för ny musik och som konsertarrangör. Trots Pergaments delaktighet i föreningen tillhörde han inte en av de mest spelade tonsättarna.⁴⁶ För Pergament var ISCM ”en sprängning av fönsterna utåt” och det mest radikalt intressanta som hade hänt på svensk musikscen under 1920-talet.⁴⁷ Han deltog i den svenska sektionens möten där han också höll föredrag. Han skrev uppskattande artiklar om dess verksamhet och korresponderade flitigt med den sydsvenska sektionens ordförande Sten Broman.⁴⁸ Pergaments samröre med ISCM blev också en förevändning för angrepp från exempelvis *Nya Dagligt Allehanda*. I samband med ett föredrag Pergament hållit i Lund vid ett möte i regi av den skånska sektion av ISCM gjordes han till sinnebild för en förhatlig modernism.⁴⁹ Även om ISCM ofta förde fram tonsättare som Pergament uppskattade och han överlag sympatiserade med dess strävan att föra fram ny musik, fanns det kulturkritiska uppfattningar företrädna av dess motpol, Ständiga rådet, som han delade. Särskilt gällde detta jazzens inflytande över tolkningar av klassisk musik.

I sin exposé över Ständiga rådets riktlinjer och dess musikfest i slutet av februari 1936 nämner Pergament inget explicit om den eventuella kopplingen till den nazistiska kulturpolitiken. Istället citerar han med sympati dess uttalade föresats att öka ”förståelse och samverkan mellan Europas alla folk”. Pergament prisade också Rådets strävan att få till stånd en ”droit

45. Kater 1997, s. 207.

46. Pergament inbjöds som medlem våren 1923. Se ”Inbjudan”, odaterat brev från ISCM svenska styrelse, MP-arkiv, vol. 30, MM; Broman 2000, s. 41 & 45. Till de mest spelade tonsättarna på ISCM:s konserter räknas Rosenberg med sju framförande. I övrigt spelades särskilt verk av Darius Milhaud, Arthur Honegger och Francis Poulenc.

47. Bo Teddy Ladberg, *Gösta Nystroem, Hilding Rosenberg, och Moses Pergament berättar minnen för Bo Teddy Ladberg*, radioprogram, inspelat 1964 eller 1965, L 3327, SLBA.

48. För ett urval ur Pergaments uppmärksammande och lovprisande av ISCM:s verksamhet att föra fram ny musik, se artiklar i *SvD* 6/11 1923, 16/2 1924, 10/4 1924, 7/3 1925, 8/5 1925, 28/11 1925, 21/11 1927, 13/10 1927, 30/3 1928, 4/5 1928, 17/11 1928, 30/10 1920, 11/11 1930, 30/10 1930, 13/1 1931 samt 29/5 1931.

49. *NDA* 26/5 1935. Se även kapitlet ”ett visst upphävande av de nationella gränserna” där artikeln samt tillhörande bild analyseras.

moral” som han uppfattade som ett skydd mot ”hänsynslös exploatering av äldre mästerverk”. Det är uppenbart att Pergament delade Atterbergs motvilja mot jazzifiering av klassiska musikstycken, en inställning som Pergament fortsatte att förfäktas under 1940-talet⁵⁰ och som han förespråkade redan under 1920-talet. I en artikel om ”ljudfilmens problem” från 1929 ventilerade Pergament till exempel sin motvilja mot det ”fruktansvärda oskicket som f.n härjar på fru Musicas domäner”. Oskicket är de jazz- och schlagerkompositörer som utan hänsyn och samvete ”exploaterat mer och mindre kända mästerverk”. Här är det bland annat Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Scheherazade* vars fyra satser ”degraderats till melodiska och melismatiska klängväxter kring en jazzfantasi i en enda sats. Finns det ingen lag som förbjuder det?”.⁵¹ Förutom att Pergaments upprördhet sannolikt kan förklaras av ett ekonomiskt och juridiskt värnande om de konstmusikaliska tonsättarnas rättigheter speglar formuleringarna också en estetisk positionering. Det är jazzen och populärmusiken som står i skottlinjen och utmålas som hotet mot kulturarvet framför andra. Värt att påpeka är hur Pergament här, alltså redan 1929, föregriper Ständiga rådets ”droit moral” med sin uppmaning om lagstiftning mot dylika populariserade jazzversioner av kulturarvets odödliga klassiker. Liknande tongångar hade också hörts från kritiker och tonsättare som Peterson-Berger, Patrik Vretblad och Olallo Morales (1874–1957).⁵²

Även ljudfilmen kunde av Pergament uppfattas som ett medium vilket medförde en del problem för värnandet om det konstmusikaliska kulturarvet till exempel genom den tidigare nämnda förvanskningen av klassiska verk. Den oro över förlorade arbetstillfällen som många musiker uttryckte i samband med ljudfilmens introduktion på 1920-talet delades emellertid inte av Pergament. Istället såg han faran i att ljudfilmen medförde en degradering av den kultur han värnade om. Exempelvis var ofta den amerikanska ljudfilmen ett uttryck för ”den banala amerikanska genomsnittsmaken”, menade Pergament.⁵³ Denna antiamerikanism var även den ett uttryck

50. Pergament 29/9 1945.

51. Moses Pergament, ”Ljudfilmens problem”, *SvD* 9/8 1929.

52. Broman 2000, s. 85f.

53. Pergament 9/8 1929. 1934 hade problemen kring ”ljudfilmen” hos Pergament ersatts av en mer positiv inställning, utifrån vilken filmen betraktades som ett lämpligt folkbildningsmedium. Pergament hänvisar till en film om tonsättaren Franz Schubert som inte bara varit en framgång för ljudfilmstekniken utan som även låtit ”de stora massorna” komma i kontakt med ”den romantiske mästarens liv och verk”; Moses Pergament, ”Musikaliska filmperspektiv”, *SvD* 18/10 1934. Han kunde dock fortsättningsvis med en antikommersiell retorik förfasas över musikanvändningen inom filmen, där ”musikfabrikanter [...] tuggar sönder musikkulturen och portionerar ut gröten med diverse kamouflerade [sic!] alster”; Moses Pergament, ”Ödemarcksprästen. Musiken”, *AT* 5/10 1946.

för rädslan över att det västerländska kulturarvet skulle utarmas. Uppfattningen att amerikansk smak utgjorde ett hot delade Pergament med samtidens bildningsaristokrater.⁵⁴ Pergaments negativa syn på jazzversioner av klassisk musik kunde hämta sin inspiration från samma källa som han sökt formuleringar ur till den övernationella tematiken i ”Min stora judefilm/Ahasverus”, nämligen från Torsten Fogelqvist. Fogelqvists kamp mot populärkulturen formulerades redan 1921 då han ventilerade sin oro över att folkbildningsarbetet hotades av den kollektiva smak vilken människorna per automatik tillskansade sig.⁵⁵ Pergament värnade i samma kulturkonservativa anda om det klassiska konstmusikaliska arvet. I Pergaments argumentation fanns också spår av en antikapitalistisk inställning, där kulturarvet ansågs vara utsatt för kommersiella påtryckningar i form av nya, mer kvantitativt gångbara verktyg.

”Kärlek till fosterlandet”

I takt med att Pergaments folkbildningspatos stärktes blev också jazzmusiken en genre tacksam att peka ut som motpol till den goda konsten och det kulturarv som skulle förmedlas till folket i allmänhet och arbetarklassen i synnerhet. Ur demokratisk synvinkel var det, enligt Pergament, angeläget att statsmakten via statsunderstödda orkestrar och radion ivrade för en musikalisk breddning och ”höjning” av musiksmaken från jazzen till ”god musik”, exempelvis Bach och Beethoven. Musikpedagogerna hade en särdeles viktig, men grannliga uppgift att hjälpa de förtappade ungdomarna över till den rätta sidan.⁵⁶ För Pergament var det därför en hädelse att likt musikpedagogen Knut Brodin (1908–1986) propagera för jazzens positiva effekt på ungdomarna. Musikvetaren Laila Barkefors har kortfattat behandlat debatten mellan Brodin och Pergament och tolkar Pergaments negativa reaktion mot Brodins förslag som uttryck dels för en bristande kunskap om vad Brodins förslag egentligen gick ut på, dels som ett uttryck för en allmän ”moralpanik”.⁵⁷ Jag vill fördjupa och komplettera Barkefors analys genom att också peka på den nationella aspekten, som var central i Pergaments argumentering.

Knut Brodin tillhörde den fåtaliga skara tongivande musikdebattörer som försvarade jazzens estetiska värde. Hos Brodin och i tidskrifter som *Modern ungdom* beskrevs jazzen som ett uttryck för tidsandan och hävdades att den

54. Zander 2001, s. 175 & Alm 2002, s. 227–235.

55. Lundkvist 2005, s. 168–170.

56. Moses Pergament, ”Europeisk radiopolyfoni”, *SvD* 24/8 1935.

57. Laila Barkefors, *Knut Brodin. Musik som livsämne*, Hedemora 2006, s. 103f.

därför borde erkännas och bejakas.⁵⁸ Den 17 augusti 1942 talade sig Brodin varm för jazzen. Sådan den framfördes i radio och i amerikanska filmer kunde den fungera som ungdomens räddning vad gällde deras relation till sexualiteten, menade han. Han benämnde jazzen ”vår tids kärleksvisa”. Dagen efter reagerade Pergament med ett öppet brev i *Aftontidningen* i vilket han starkt ifrågasatte Brodins appell. För Pergament var jazz inte liktydig med kärlek utan med erotik. Den kunde inte appellera till några som helst ädla känslor. Med en formulering som sammanfattar några av de värden som var centrala för Pergament menade han att ädla känslor det är ”kärlek till fosterlandet, kärlek till naturen, till medmänniskan, till diktingen och till musiken”.⁵⁹ Pergaments uttryck är återigen formulerat med utgångspunkt i en sorts pastoralt ideal, där ett nostalgiskt värnande om naturen och kulturarvet ställs mot jazzen som synonym med en hotande urbaniserad modernitet. Pergaments idealiserade naturkärlek yttrade sig också bland annat i att han ofta skrev sin musik utomhus under sina lediga sommarmånader.⁶⁰ För Pergament var det angeläget att han befriades från de ordinarie uppgifterna som musikkritiker under sommarmånaderna just för att ägna sig åt komponering, och att detta skrevs in i anställningskontraktet.⁶¹

I Pergaments uppfattning utgick inte jazzen, till skillnad från folkmusiken, från den för honom så viktiga nationella källan. Därigenom saknade den berättigande som estetisk uttrycksform. Pergaments identifikation med fosterlandsbegreppet skiljer sig här från hans mer nonvalenta uppfattning sådan den uttrycktes under 1910- och 1920-talen. Ungdomsårens vision om nationell gränslöshet har fått ge vika för den snart 50-åriga Pergaments erfarenheter av nationalismens starka diskurs och hans inväxande i det ”svenska”.

Om Brodins förslag att jazzen skulle få utrymme i skolmusikutbildningen fick genomslag menade Pergament, ironiskt, att Alice Babs och Adolf Jahr (1893–1964) med sin ”flabbande jazzighet” borde ersätta musikleärarna. De kunde resa landet runt och ”rycka med sig vårt lands ungdom i den moderna St. Veitsdansen”.⁶² I Pergaments citat framkommer den vid det här laget välbekanta argumentationen mot jazzen. Alice Babs är inte slumpmässigt vald som symbol för den så kallade jazzsjukan. Som en av de första svenska ungdomsidolerna kom hon, inledningsvis som ”joddlarflicka”, men senare allt mer som jazzsångerska att identifieras med jazzen. Filmer som *Swing*

58. Fornäs 2004, s. 46f.

59. Pergament 18/8 1942.

60. Brev MP till H. Mertens, 14/8 1963, Autografsamlingen, KB, Stockholm.

61. Stig Ahlgren till MP, 16/3 1942, MP-arkiv, vol. 30, MM.

62. Pergament 18/8 1942.

it *magistern* från 1940 och *En trallande jänta* från 1942 gav upphov till en "Babs-feber" som fick moraliskt oroade kulturkonservativa debattörer att etikettera Babs som "slyna".⁶³

Det öppna brevet avslutning sammanfattar Pergaments tolkning av Brodins inlägg samt hans egen ståndpunkt visavi musikbildningen:

Käre vän! Om du verkligen anser, att skolsången bör kunna tjäna som ett befriande uttryck för pubertetsålderns lösliga kärleksliv, varför inte då istället öppna skolans portar för enklare sånger, i vilka en nobel kärlekslyrik förenats med god tonkonst? Du behöver inte leta länge bland svenska romanser för att finna dylika. Bo Bergmans dikt och Rangströms musik exempelvis. Men om du framhärdar som jazzapostel i skolan, då måste vi överrösta Dig. Alla Dina kolleger på den musikpedagogiska kongressen borde då stå upp och med en mun förkunna: Han förräder vår sak!⁶⁴

Noteras bör att Pergament lyfter fram den nationalromantiskt inspirerade Ture Rangström som exempel på god tonkonst. Kontrasten till jazzen skrivs i svensknationella termer. Anmärkningsvärd är också den emfas med vilken Pergament gör sig till talesman för den musikaliska folkbildningen. Här framträder bilden av en tillsynes välintegrerad Pergament som, med god tillförsikt om att hans uppfattning rimmar väl med folkhemmets kulturella ideal, uppmanar till kamp mot jazzen. I en rundfrågning som *Aftontidningen* gjorde med anledning av Pergaments öppna brev konstaterade tidningen följdriktigt att "auktoriteterna" inom musikområdet, såsom direktören för Musikaliska Akademien, professor Einar Ralf (1888–1971) och professor Tobias Norlind vid Musikhistoriska museet, helt anslöt sig till Pergaments uppfattning.⁶⁵

Jazzen och arbetarklassen

Ungdomen var den ena riskgrupp som måste räddas undan jazzens demoraliserande kraft. Den andra var arbetarklassen. Som skribent på LO-ägda *Aftontidningen* riktades Pergaments folkbildning särskilt mot den i hans ögon bildningsmässigt ouppfostrade arbetarklassen. I relationen till dem utgjorde jazzen inte så mycket en demoraliserande faktor som ett hot mot kulturarvets fortbestånd:

63. Fornäs 2004, s. 28 & 182.

64. Pergament 18/8 1942.

65. Osignerad, "Farligt att släppa lös 'skrotjazzen'", *AT* 19/8 1942.

Vårt folk är musikaliskt, men majoriteten saknar öra och intresse för vad man kallar högre musik. Den andliga tröghetslag, som yttrar sig i menige mans obenägenhet att lyfta sig själv vid håret, d.v.s. att självmant söka nå upp till en högre musikalisk eller allmänkonstnärlig nivå – denna lag är det som också gör vederbörande till ett så lättfångat offer för den farsot, som kan äventyra folkets sunda musikaliska utveckling, nämligen jazzmusiken. Jazzen är inte farlig för den som har fått musikkultur i blodet. Men för musikaliska analfabeter är den ett – tyvärr stimulerande – gift.⁶⁶

Analogierna till jazzen som sjukdomsyttring återkommer här. Räddningen från denna jazzens ”smitta”, för att parafrasera Hjalmar Meissner från 1921, var den konstmusikaliska bildningen. Uppgiften var att öka intresset och förståelsen för ”den högre musiken”. Det var särskilt viktigt att rikta bildningen mot arbetarklassen vars möjlighet att tillgodogöra sig den högre musiken varit liten. Denna avsaknad av musikalisk förståelse hos arbetarklassen låg således, som Pergament skriver, inte i ”någon obotlig brist i vederbörande själsorgan”. Citaten visar vilken vikt Pergament lade vid den musikaliska folkuppfostran. Det var frågan om en kulturkamp mellan högt och lågt, där den ”låga” jazzen ansågs ha sådan dragningskraft på de enklare själarna att det krävdes krafter för att motverka den. Med orden ”vårt folk” uttrycker Pergament en svensk identifikation. Som skribent i *Aftontidningen* får han funktionen som en av folkhemmets kulturetiska ingenjörer. Genom kulturell fostran av arbetarklassen skulle det nya samhället byggas.

En liknande uppfattning av jazzen som ett hot mot bildningen framskymtar i Pergaments opublicerade filmmanus ”Kampår”. Den 18-årige huvudkaraktären Bo Lind, uppvuxen i arbetarmiljö, vill bli konsertpianist, fadern och omgivning till trots. Med det uttalade syftet att bilda ”de egna” vill han få arbetarklassen att ”avstå en gång från den negroida, erotiskt retande jazzen”.⁶⁷ Här är det återigen arbetarklassen som anses särskilt mottaglig för jazzens fördärvbringande inflytande. Pjäsen är kryddad med temat jazz som erotisk fara. Pergaments föga smickrande manusformulering som kopplar ihop jazz, erotik och ”svarta” känns igen från tidigare artiklar.

Pergaments ihärdiga folkbildningssträvan gav avtryck i debatten och banade väg för bilden av honom som en av jazzmusikens mer vederhäftiga kritiker. Detta innebar dock att han, ofrivilligt får man förmoda, hamnade i komprometterande sällskap. I förordet till nazisympatisören och lektorn

66. Pergament 21/3 1944.

67. Martin Palm, pseudonym för Moses Pergament, *Kampår*, opublicerat filmmanus 1947, s. 8., i privat ägo.

Erik Walles stridskrift *Jazzen anfaller* från 1946, den enligt Erik Kjellberg ”mest beryktade stridskrift mot jazzen” under 1940-talet,⁶⁸ skrev förste folkskoleinspektör Bror Jonzon följande:

I sin synnerligen välskrivna och tankeväckande bok *Ny vandring med Fru Musica* säger Moses Pergament, att jazzen för den västerländska musikens vidkommande redan har hunnit spela ut sin roll. Detta uttalande från så sakkunnigt och vederhäftigt håll hälsas av många med den största tillförsikt. Med att ”det barbariska larmet” – uttrycket lånat från nyssnämnda arbete – alltjämt begärligt anammas av de breda massorna och särskilt av ungdomen, därom kan bl. a. Radiotjänst säkerligen lämna vedersägliga vittnesbörd.⁶⁹

Det är anmärkningsvärt att Pergament förekommer i detta sammanhang, inte minst då Walles från 1941 hade varit ställföreträdande partiledare inom Nationalsocialistiska arbetarpartiet/Svensk Socialistisk samling vars politik utgick från myten om en judisk världskonspiration. Enligt Arne Ruth låg Walles sannolikt bakom den registrering över svenska judar som partiet förde under kriget.⁷⁰ Även Pergament fanns med på listan.⁷¹ Walles hade i den nazistiska *Den svenske folksocialisten* 1941 betecknat jazzen som ”en vidrig korsningsprodukt av depraverad judementalitet och primitiv negerfröjd”.⁷² Dock är det centrala i ovanstående citat den roll Pergaments tilldelas i förordet av Jonzon, det vill säga som en auktoritet inom det jazzkritiska fältet. Pergamentcitaten, där jazzen beskrivs som ”det barbariska larmet”, återkommer två gånger i förordet och är talande för att Pergaments uppfattning i dessa sammanhang sågs som vägledande. Samtidigt menar Johan Fornäs att jazzmusiken vid denna tid börjat etableras och få status som erkänd konststart. I allt fler sammanhang uppfattades jazzkritikerna som förlegade och överspelade reaktionärer.⁷³ Således tappade jazzkritiken sin integreringsfunktion för Pergament i och med att jazzen blev accepterad

68. Kjellberg 1985, s. III.

69. Bror Jonzon, ”Förord”, i Erik Walles, *Jazzen anfaller*, Stockholm 1946, s. 5.

70. Carlsson 1942, s. 56f; Arne Ruth, ”Förberedelser för förintelsen. Svenska judar registrerades. När hus i Malung renoverades hittades listor med tusentals namn”, *DN* 4/11 1997.

71. ”Personkort”, C.E. Carlbergs arkiv, vol. 2:1–2:2, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), Stockholm. Miljonären Carl Ernfrid Carlberg (1889–1962) var aktiv inom den svenska nazismen och bland annat medlem i Sveriges Nationalsocialistiska Parti (SNSP). Han var även ledande inom Samfundet Manhem som grundades 1934 och delaktig i grundandet av Riksförbundet Sverige-Tyskland 1937; Berggren 1999, s. 221–230.

72. Citerat efter Fornäs 2004, s. 274 som i sin tur sannolikt refererar till Jan Bruér & Lars Bengt Nyqvist, *Svensk Jazzhistoria vol 4. Beredskapsswing 1940–1942*, konvoluttext till cd-skiva, Caprice/Rikskonserter, Stockholm 1986. Jag skriver sannolikt eftersom referensen i fotnotstexten i Fornäs bok inte stämmer med litteraturlistan.

73. Fornäs 2004, s. 29, och 56.

som konstform. Med tanke på nazisternas ihärdiga jazzmotstånd blev det också allt svårare att försvara en alltför stark jazzkritik. Insändare till *Aftontidningen* tyder också på att Pergaments uppfattningar efter krigsslutet tenderade att diskvalificera honom som seriös jazzdebattör hos en del av tidningens läsekrets.⁷⁴

Sammanfattning

Under 1920-talet bedömde Pergament, i likhet med flertalet övriga förespråkare för ny musik, jazzen som en ur melodisk och tonal synpunkt mindervärdig musik men med vissa rytmiska och instrumentala kvaliteter. Den moraliska aspekten berördes i mindre utsträckning under 1920-talet, men förstärktes under 1940-talet. Pergament såg jazzen som ett hot mot det västerländska kulturarvet, särskilt då den utövade inflytande på tolkningen av den klassiska musiken. Det finns således knappast fog för påståendet att Pergament prisade jazzen.

Utifrån sin kritik mot jazzen kunde Pergament sälla sig till den tongivande delen av kulturetablissemanget. Kulturkritiken bland bildningsaristokrater och ledande företrädare inom musiklivet uppvisade många paralleller till Pergaments argumentation inom vilken den västerländska ”höga” kulturen ställdes mot den amerikanska och/eller ”negroida” ”låga”. Detta i kombination med hans starka moraliska fokus gör att hans åsikter bör uppfattas som kulturkonservativa. Denna kulturkonservatism tycks också ha stärkts under 1940-talet. Pergaments rykte som en jazzens vedersakare förefaller ha varit manifest under efterkrigsperioden, åtminstone att döma av Bror Jönzons förord i *Jazzen anfaller*. Att Pergaments namn nämns som ett föredöme i ett sammanhang som kan förknippas med nazistiska yttringar är förstås förvånande. Det belyser emellertid det faktum att nazisternas kulturuppfattning inte var någon nazistisk uppfinning. Nazisterna kunde rida på befintliga breda kulturkonservativa strömningar, varav jazzaversionen var en.

Som skribent i *Aftontidningen* från och med 1942 är det också möjligt att urskilja hur Pergaments jazzkritiska inställning alltmer kopplas till hans roll som folkbildare. I bildningsarbetet var det särskilt arbetarna som skulle höja sin förment låga kultursmak och därigenom skaffa sig ett ”motgift” mot jazzen. Här framträder också bilden av jazzen som osvensk och i total avsaknad av fosterländska värden. Genom sin jazzkritiska inställning kunde Pergament söka sin identifikation som representant för och försvarare av det västerländska kulturarvet. Utifrån motsatsparet jazz – ”svenska romanser” kunde han också skapa sig ett utrymme att identifiera sig som svensk och

74. Se Pergament 21/10 1947.

teckna en bild av sig själv som försvarare av svensknationella värden. Här fanns således en plattform för kulturell identifikation. Men i takt med att jazzen alltmer accepterades som självständig konstart med ett accepterat konstnärligt värde kom den fränaste jazzkritiken att uppfattas som förlegad och kulturpolitiskt inkorrekt. Därför riskerade bilden av Pergament som ”outsider” att förbli intakt.

”den tyska kulturen anno dazumal”

Moses Pergaments konstnärliga källor brukar beskrivas som dubbla och avse dels hans judiska dels hans nordiska rötter.¹ I följande kapitel vill jag lyfta fram ytterligare en källa med nationell signifikans som var relevant för hans estetiska uppfattning och bildning överlag och inte minst för hans integrering i folkhemmet, nämligen hans förhållande till den tyskspråkiga kulturen. Utgångspunkten för Pergaments relation till det ”tyska” var hans identifikation med detta kulturarv som bland annat tog sig uttryck i ett flitigt citerande och hyllande av tonsättare, författare och filosofer från den tyskspråkiga sfären. Det tyskspråkiga kulturarvet utgjorde ett fundament i hans bildningsideal och var också avgörande för hans positionering och integrering i folkhemmet. Förutom den intellektuella och estetiska relationen till det ”tyska” skapade sig Pergament också ett mer emotionellt och personligt förhållande till Tyskland och den tyskspråkiga kulturen genom sitt giftermål med den icke-judiska tyska kvinnan, Ilse Kutzleb. Vad som bör poängteras är att Pergaments identifikation med det ”tyska” också hade beröringspunkter och var förenlig med hans judiska identifikation, vilket jag återkommer till.

I relation till betoningen av det ”tyska” är ödesåret 1933 centralt, då nazisterna kom till makten och annekterade det tyskspråkiga kulturarv som utgjort en av huvudkällorna för inte bara Pergaments utan även för den svenska kulturuppfattningen överlag. Balansgången mellan det Pergament kallade ”den tyska kulturen anno dazumal” och det nazistiska Tyskland blev hädanefter särskilt komplicerad, och kommer därför att utgöra ett genomgående och underliggande tema i föreliggande kapitel. Nazismen utmanade Pergaments identifikation som svensk och som jude, och kastade en skugga över hans identifikation med det tyskspråkiga kulturarvet.

1. Se exempelvis Rosenblüth 1963/64:3 samt Åhlén 1997, s. 32.

Bildningsresa i den tyskspråkiga kulturen

Född av judiska föräldrar i Finland innebar tillägnandet av den tyskspråkiga kulturen en viktig del i Pergaments emancipations- och integreringssträvanden, inledningsvis i Finland men sedan även i Sverige. Borgerligheten i Finland omfattade en tydlig tyskvänlighet som särskilt kom till uttryck efter att tyska trupper deltagit i striderna på den vita sidan mot de röda i inbördeskriget. På grund av detta uppfattades Tyskland som delaktigt i Finlands frigörelse.² Ett anammande av den tyskspråkiga kulturen var en väg, och kanske en nödvändig förutsättning, för en individ sprungen ur en judisk miljö och med intellektuella och konstnärliga ambitioner att få acceptans hos majoritetskulturen som likvärdig aktör, såväl i Finland som i Sverige.

Via sina språkkunskaper tog Pergament del av författare som Schiller, Heine, Fichte, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Otto Julius Bierbaum (1865–1910) och Friedrich Nietzsche (1844–1900) i original. Dessa inspirerade inte bara litterärt och filosofiskt utan även estetiskt. I Schillers fall fick dennes uppfattning om personlighetens roll för konsten, som tidigare konstaterats, genomslag i Pergaments tonsättarideal, där tonsättarens individualitet sattes på piedestal.³ Wagner och Beethoven hade också framskjutna platser i Pergaments associationsbanor som musikkritiker och så även Mahler som Pergament ”i tanke och ton” uppfattade som tysk.⁴

Skrifter och tankar från dessa representanter för det tyskspråkiga kulturarvet refererades ofta i hans texter, i regel form av tyska originalcitat eller i korta utvinkningar där de gjordes till symboler för bildning, estetiskt tänkande eller universalism.⁵ Även Pergaments generella kunskapssökande, där uppfattningen i Gustav Mahlers anda,⁶ var att tonsättaren inte bara skulle bilda sig i musikteori och instrumentspel utan även förkovra sig i en

2. Thomas Ek, En människas uttryck. Studier i Hans Ruins självbiografiska essäistik, Helsingfors 2003, s. 30.
3. Broman 2000, 167f. Broman talar här om Schillers inflytande på företrädarna för ny musik som grupp, dock utan att explicit hänvisa till något citat av Pergament. Schillers inflytande för Pergament kan dock skönjas exempelvis i Moses Pergament, ”Nordiska toner”, *SvD* 1/5 1927. Bland musikteoretiker var det särskilt den Schopenhauerinspirerade schweizaren Ernst Kurth som attraherade Pergament, Broman 2000 s. 172.
4. Pergament 1951:24, s. 108.
5. För ett axplock av Pergaments rikhaltiga citering av tyskspråkiga författare, se ”Konsertföreningen” (Goethe) *SvD* 31/1 1924; ”John Forsell som ’Don Juan’ (E.T.A. Hoffmann) *SvD* 15/3 1924; ”Ringén” *SvD* 17/10 1930; ”Akademiska kapellets konsert i Uppsala” *SvD* 13/3 1937; ”Othello i nyinstudering”, *AT* 10/4 1942 och ”Emile Stiebel på festhumör”, *AT* 6/3 1944 – de sistnämnda samtliga med Schillercitat på tyska.
6. Anders Hammarlund i radioprogrammet, *Spelrum. Moses Pergament över Östersjön*, SR P2, 10/3 2004.

mer humanistisk inriktning stammade från dessa bildningsideal. Under sin tid på Nya Svenska Läroverket i Helsingfors genomgick Pergament kurser i tyska och tysk skrivning. Det förefaller sannolikt att han som student vid Filosofiska fakulteten på Alexanderuniversitetet 1912–1915 kom i ytterligare kontakt med tysk filosofi.⁷ Det var inte minst intresset för tyskspråkiga filosofer som mynnade ut i planerna på att skriva in sig på Stockholms högskola och med ämnena filosofi och musikhistoria läsa en filosofie kandidatexamen, planer som dock skrinlades då Pergament fick tjänsten på *Svenska Dagbladet*.⁸

Det tyskspråkiga kulturarvet fick genomslag inte minst i flera av hans tidigare kompositioner av vilka huvudelen gavs tyska titlar.⁹ Pergament studerade dirigering i Berlin och musikvetaren Anders Edling menar att tiden i denna stad och kontakten med tyska tonsättare var mer avgörande för hans musikstil än vistelsen i Paris. Enligt Pergaments egen utsägo hade han inte påverkats av fransk musik över huvud.¹⁰ Dock bör det nämnas att han vid åtminstone ett tillfälle påstod sig under hela sin tid på *Svenska Dagbladet* ha propagerat för fransk konst och ”mot den ensidigt tyska orienteringen i det svenska musiklivet”. Han hävdade vidare i detta sammanhang att det fanns ”många fler länder som påverkats av gallisk anda än av germansk”.¹¹ Uttalandet bör förstås som ett led i hans generella appell för nyare musik och uppfattningen att det var franska tonsättare snarare än tyska, som gick i

7. I det så kallade Dimmissionsbetyget från Nya Svenska Läroverket (nuvarande Gymnasiet Lärkan) framgår att Pergament också läste svenska, finska, ryska och engelska. Tyskan var uppdelad i två kurser, tyska och tysk skrivning. Pergament erhöll betyget 8 av 10 i tyska och 7 av 10 i tysk skrivning, Dimmissionsbetyg för Nya Svenska Läroverket i Helsingfors, Helsingfors universitet, Centralförvaltningens arkiv, studentbetyg 1913 (Helsingin yliopisto, Keskushallinnon arkisto, ylioppilaiden todistukset 1913), signum Efi27. Alexanderuniversitetet flyttade till Helsingfors 1828 och blev, som dagens hemsida anger ”ett humboldtskt vetenskaps- och bildningssamfund, som enligt statuterna skulle ”*dana dess ungdom till skicklighet för Kejsarens och Fäderneslandets tjänst*”. Universitetet kom att utvecklas till en viktig del i konstruktionen av en finländsk nationell identitet. <http://www.helsinki.fi/yliopiston-historia/svenska/kejsarliga.htm>, 9/5 2007.
8. ”Rapport”, 15/5 1919, Statens polisbyrå för övervakande av utlänningar i riket, vol. E8A:11, RA samt Justitiedepartementets konseljakter, 6 juni 1919, nr 82, RA.
9. Däribland *Zwei Kammern hat das Herz* 1911, *Vöglein Singen, Glöcklein klingen* 1912, *Eine Lebensbeichte* 1913, *Traumfalter sinfonische Lied* (L. Kyösti 1915–16). Pergament tonsatte gärna dikter ur den tyskspråkiga bildningslitteraturen, synbart i sångerna *Die Lotusblume* (Heine) 1912, *Erster Verlust* (Goethe) 1916, *Oben wo die Sternen glühen* (Heine) 1917, *Aus der Ferne in der Nacht* (O J Bierbaum) och i körverken *Die Jungfrau schläft in der Kammer* (Heine) 1910 och *Wandlers Nachtlied* (Goethe) 1915. Titlarna är hämtade ur verkförteckningen i Åhlen 1997, s. 31–34.
10. Edling 1982, s. 255f.
11. ”Tonsättarstipendier eller konstnärshem? Intressant meningsbrytning mellan auktoriteter”, *AB* 7/4 1933.

bräschen för denna. Denna uppfattning har jag inte sett i något annat sammanhang och att han uttryckligen och som ett genomgående tema skulle ha propagerat för fransk musik på bekostnad av tysk har jag inte kunnat finna stöd för. Hellquist och Edling har i linje med denna slutsats snarast pekat på att Pergament vände sig mot en viss typ av harmoniskt avancerad fransk impressionism.¹² Men även om Pergament också ställde sig avvisande till den nyare musik som komponerades i Tyskland under mellankrigstiden, företrädesvis den så kallade nya sakligheten, eller uppmanade Sten Broman 1936 att recensera en engelsk kör i Lund för att öka det engelska inslaget i konstmusiklivet, utesluter detta inte hans solida förankring i ett tyskspråkigt bildningsarv.¹³ För Pergament var Tyskland diktarnas och tänkarnas land, en uppfattning han delade med många andra svenska intellektuella och kulturpersonligheter. Pergament skrev under hela sin yrkesverksamma tid poesi och flera av dikterna författades på tyska.¹⁴ Han fick artiklar publicerade i tyska tidningar, hans musik framfördes i Tyskland och att döma av korrespondensen mellan honom och tyska förlag, såg han också Tyskland som en potentiell arena för sin tonsättarkarriär.¹⁵

Till följd av det nazistiska maktövertagandet och den antisemitiska politiken minskade antalet resor Pergament gjorde till Tyskland under 1930-talet.¹⁶ 1934 framfördes dock hans musik i Nazityskland. Framförandet skedde i samband med en Europaturné med Stockolms Studentsångare sommaren 1934, där bland annat Pergaments tonsättning av Gustaf Frö-

12. Hellquist 1965, s. 202; Edling 1982, s. 256.

13. Pergaments indirekta kritik av den nya sakligheten påpekades av Lars Almquist i hans recension av *Ny vandring med fru Musica i Gaudeamus* 1945:1, s. 9f. Till Broman skrev Pergament om den engelska kören: "Hoppas den är bra, ty vi behöver en liten orientering åt England till, liksom även engelsmännen själva behöva oss o. andra.", Moses Pergament till Sten Broman, 15/3 1936, Sten Bromans efterlämnade papper, LUB.

14. Exempelvis "Sonett", 11/1 1923, MP-arkiv, vol. 6, MM & "Simson und Salomo", *JK* 1932:6, s. 106.

15. Se Moses Pergament, "Die Arbeit am Nerone", *Schwäbische Thalia. Der Stuttgarten Dramaturgische Blätter* 1928:30. I ett brev omtalas att Pergaments *Zwei Kammeren hat das Hertz* och *Drömmen om Samoa* skulle framföras i Berlins radio 2/3 1931. Brev Carin Edelberg till MP, 26/2 1931, MP-arkiv, vol. 21, MM. I ett annat brev tillfrågas Pergament om han vill få sin kammarmusik framförd i Nürnberg; Gustaf Bergman (regissör) till MP 24/9 1931, MP-arkiv, vol. 19, MM.

16. Sonen Leo och hustrun Ilse reste dock till Tyskland 1938; samtal med Leo Pergament 3/3 2005. Under 1920-talets slut var resorna mer frekventa. Enligt dagböckerna skall han besökt Berlin 15 aug 1928 och 20 maj 1929. Den 6 april 1928 får han också en artikel publicerad i en tysk tidning. Tyvärr förtäljer inte urklippet vilken tidning det är.

dings (1860–1911) dikt *Sorgebuded* stod på repertoaren.¹⁷ Det nazistiska mottagandet av hans tonsättning är intressant och förtjänar en kort utvikning.

Signaturen ”db” skrev under rubriken ”Konzert Schwedischer Studenten in München” i det nazistiska organet *Völkischer Beobachter* den 23/6 1934 om Pergaments *Sorgebuded*: ”Sånger som ’Kung Liljekonvalje’, ’Sorgebuded’ eller den andra delen av ’På fjället i sol’ är skapelser i vilka konstnärlig form och folklig känsla på ett underbart sätt kompletterar varandra”.¹⁸ Vad som är intressant här är att den nazistiske recensenten särskilt uppfattar de tre sångernas förmåga att appellera till folkets känslor, ett centralt tema inom den nazistiska ideologin. Mot bakgrund av att *Völkische Beobachters* chefredaktör Alfred Rosenberg tillhörde de nazister som mest styvnackat höll på den ideologiska principen att det ”judiska” skulle avlägsnas från det tyska kulturlivet och samhället är det paradoxalt att en sång av Pergament kunde uppfattas frambringa en av essenser i det nazistiska idébygget. Rosenberg kritiserade exempelvis Joseph Goebbels (1897–1945) för att denne utsåg den ”judeförbundne” Rickard Strauss till president för Riksmusikkammaren. Detta var för Rosenberg ett avsteg från den ”sanna’ nationalsocialismens ideal”.¹⁹ Om *Völkischer Beobachters* skribent kände till Pergaments judiska börd är förstås svårt att veta, men namnet Moses Pergament, vilket framkom i samband med konserten, kan ju lätt uppfattas som ett typiskt judiskt namn. Det troliga är att tidningens skribent inte reflekterade över Pergaments judiska börd utan istället såg framförandet som ”nordiskt” och diktens innehåll som berömvärt.

Myten om Balder och dennes roll som urgermansk hjälte förefaller ha varit grunden för *Völkischer Beobachters* positiva inställning till *Sorgebuded*. Att sången kunde uppfattas som ett hjältepos bland tyska recensenter framgår också av *Rotenburger Beobachters* artikel den 27 juni 1934.²⁰ Eddan var, enligt Mosse, en viktigare inspirationskälla för völkischideologin än Nibelungensagan, inte minst under 1920-talet. Utifrån Eddan omtol-

17. Att döma av Pergaments arkiv, fick Studentsångarnas konserter i Tyskland stor uppmärksamhet. I Pergaments arkiv finns avskrifter från recensioner ur följande tyska tidningar: *Völkischer Beobachter* (München) 23/6 1934, *Münchener Neueste Nachrichten* 23/6 1934, *Volksgemeinschaft* (Heidelberg) 26/6 1934, *Heidelberg Tageblatt*, 27/6 1934, *Generalanzeiger für Bonn* 27/6 1934 och *Rotenburger Beobachter* 27/6 1934; MM, MP-arkiv, vol 11.

18. Pergaments avskrift av *Völkischer Beobachters* recension har kontrollerats med aktuellt tidsningsnummer och funnits varit korrekt återgiven; signaturen ”db”, ”Konzert Schwedischer Studenten in München”, *Völkischer Beobachter*, 23/6 1934.

19. Ingemar Karlsson & Arne Ruth, *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1999, s. 179 samt 98–102.

20. ”Recensionsavskrifter”, MP-arkiv, vol. 11, MM. Enligt Pergaments avskrift löd omnämmandet: ”das nächst[sic!], Lied hat dieselben dramatischen Momente; ”Trauerbotschaft” von Pergament ein Heldenepos für ”Balder”, dem tapferen Krieger”.

kades kristendomen. Exempelvis kom Jesu födelse att uppfattas som en hyllning av Balders återkomst från ”mörkrets kungadöme”.²¹ Genom att tonsätta Frödings dikt uttryckte Pergament likt Fröding en svensk/nordisk identifikation, vars mytologiska inspirationskälla i detta fall också appellerade till den tyska völkischrörelsen och de nazistiska företrädarna. Den nazistiska tolkningen av Balder som en ”krigarkonung” delades dock inte av Pergament. I anslutning till avskriften av *Rotenburger Beobachter* skrev Pergament ”ett lustigt kuriosum” och markerade med understrykning de sista sex orden följt av ett Sic! Det antyder att Pergament menar att recensenten missförstått sångens andemening. Vad Pergament avsett med sin tonsättning framgår däremot inte.

Det tysk-judiska bildningsarvet

Pergaments förhållande till det ”tyska” bör också förstås utifrån uppfattningen att dess kulturarv till stor grundades på en tysk-judisk dialog, som historikern George L. Mosse har formulerat det. Flera av kulturarvets främsta företrädare, exempelvis Heinrich Heine, hade judisk bakgrund, och de icke-nationalistiska, nonvalenta ideal som särskilt förespråkades av Goethe och Schiller attraherade de judar som ville assimileras.²² En parallell fanns i förra sekelskiftets Sverige, där judiska individer var tongivande inom bland annat konst, litteratur, och förläggarverksamhet i skapandet av ett svenskt kulturarv.²³

Dialogen mellan judarna och majoritetsbefolkningen i skapandet av ett nationellt kulturliv var en central aspekt i judarnas emanciperingsprocess. Emancipationen innebar inte bara ett tillgodogörande av rättsliga, politiska och ekonomiska rättigheter. Integrerat i emancipationen var också en strävan mot assimilering, eller som i Pergaments fall integrering. Denna strävan förde med sig ett närmande till den livsföring och de värderingar som majoritetskulturen ansåg vara deras, ett närmande som var avgörande för assimileringens fullbordande. *Bildung* (bildning) och *Sittlichkeit* (sedlighet, moral), det vill säga bildningsidealet respektive det normgivande, moraliskt korrekta uppförande som var förhärskande inom den tyskspråkiga intellektuella borgerligheten var bärande inslag i den identifikationsprocess

21. Mosse 1998, s. 72.

22. George L. Mosse, *German Jews beyond Judaism*, Bloomington & Cincinnati, 1985, s. 1f. & 44f. Med exemplet Bernhard Mahler, Gustav Mahlers far, visar Anders Hammarlund hur den tysk-judiska kulturella bildningsymbiosen utgjorde en självklar identifikationsplattform för den centraleuropeiska emanciperade judenheten; Hammarlund 2006, s. 66.

23. Broberg i Broberg et al. (red.) 1988, s. 223–241.

som de tyska sekulariserade judarna var inbegripna i under 1800-talet.²⁴ I sin självbiografi skriver Mosse att även han, född 1919 av judiska föräldrar i Tyskland och 1933 utvandrad till USA, såg denna bildning som en källa till en del av sin tysk-judiska identitet.²⁵

Bildningsbegreppet var ett barn av upplysningen. Dess funktion bottnade i den reformiver och liberalism som följde på upplysningen. Tanken på att individen kunde bli en bättre medborgare genom att tillgodogöra sig klassisk bildning och utveckla en känsla för estetik förfäktades särskilt av Humboldtuniversitetets grundare, Wilhelm von Humboldt (1767–1835).²⁶ Han menade att genom kontinuerlig självbildning kunde varje människa realisera sin individuella perfektion. Med undantag för detta självförverkligande skulle utbildningen bedrivas utan uppställda mål.²⁷ Latin och grekiska studerades och antikens estetiska ideal gjordes till norm. Upplysning, humanism och estetisk känslighet blev ledord. Individen skulle, med Herders ord, ”växa som en planta” i sitt ständiga sökande efter kunskap. Dessa tankar florerade parallellt med en gryende nationalism där anpassning och en strävan efter en moralisk ordning var ledord, det som av samtiden betecknades som *Sittlichkeit*. Det fanns också en mer pragmatisk sida av bildningsidealet. Personer med intellektuella förutsättningarna kunde genom att tillägna sig bildning skapa sig en språngbräda för en ämbetsmannakarriär inom den preussiska staten. Detta bildningsideal utlovade likvärdighet och medborgarskap, och för de tyska judarna blev idealen kring begreppet en möjlig inträdesbiljett till det tyska samhället. Även judiska tidskrifter och

24. George L. Mosse, ”Jewish Emancipation. Between Bildung and Respectability”, i Jehuda Reinharz & Walter Schatzberg (red.), *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, Hanover & London 1985, s. 1ff.; Mosse 1985, s. 1–20. Bildningsbegreppet kan delas upp i flera inriktningar men jag väljer här att använda det i en bred bemärkelse där kopplingen till upplysningen och det tyskspråkiga kulturarvet är centralt. Bildningsbegreppet såsom jag använder det kan närmast liknas vid tysk nyhumanism. För en redogörelse av bildningsbegreppet i arbetarrörelsens Sverige under perioden 1880–1930, se Bernt Gustavsson, *Bildningens väg. Tre bildningsideal i svensk arbetarrörelse 1880–1930*, Stockholm 1991. Gustavsson diskuterar tre kategorier av bildningsideal som ramar in arbetarrörelsens relation till bildningsbegreppet: medborgarbildningsidealet, självbildningsidealet och nyhumanismens personlighetsbildande ideal. Han vill också illustrera svårigheterna med att renodla bildningen i fasta kategorier och pekar på tre typer av inneboende motsättningar inom bildningsbegreppet: bildning som en fri och oändlig process eller bildningen som siktar mot ett fastställt mål; motsättningen mellan jämlikhet och elitism samt den mellan bildning och en mer nyttorinriktad specialisering, se s. 29. Jag har i en tidigare text analyserat Pergaments relation till medborgarbildning och tyskspråkig nyhumanism; Rosengren 2006, s. 71–86.

25. George L. Mosse, *Confronting History. A Memoir*, Madison & London, 2000, s. 184.

26. Mosse 1985, s. 2f.

27. Mosse 2000, s. 184.

intellektuella som förfäktade assimilering uppmanade judarna att anamma bildningsidealet.²⁸

Begreppen *Bildung* och *Sittlichkeit* kom att bli allt mer sammantvingade. Mosse menar att *Sittlichkeit* fokuserade på en färdig produkt, det vill säga målet att individen skulle bete sig på ett visst sätt. Detta stod i kontrast till bildningsbegreppet som inledningsvis stipulerade öppenhet och tolerans och som innehöll en evig strävan mot ny kunskap och personlighetsutveckling. Men bildningen skulle mot bakgrund av de nationalistiska tankegångarna ges ett alltmer statiskt innehåll där inringandet av de tyska rötterna blev vägledande.²⁹ De ursprungliga idealen om öppenhet, humanism och universalism kom att ersättas av en slutenhet kring de nationella idealen. Företrädare för völkischrörelsen fick allt mer inflytande under slutet av 1800-talet. Den tysknationella kopplingen till bildningsbegreppet möttes dock av reaktioner från judiskt håll. Genom att istället förknippa ”tyskheten” med upplysningsförfattare som Goethe och Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), där bildning var liktydigt med humanistiska ideal och inte nationalistiska, försökte en del tyskjudiska ledare och skribenter vid 1800-talets slut och 1900-talets första årtionden värja sig mot antisemitiska påhopp och tysknationell chauvinism.³⁰ För dessa judar var idealet inte ett sökande efter nationella rötter, rötter som de ändå aldrig skulle kunna dela med tyskarna. Istället tog de likt Humboldt fasta på ett upprätthållande av vad de uppfattade som ett universellt arv från antiken och upplysningen.³¹

Min utgångspunkt är att denna tyskspråkiga bildningstradition också utgjorde en identifikationsgrund för Pergament och detta mot bakgrund av tre faktorer. För det första är det tyskspråkiga kultur- och muskarvet av avgörande betydelse för konstmusikhistorien. Som tonsättare och musikkritiker var det därför helt följdriktigt att Pergament gjorde detta arv till sitt. För det andra kan detta kulturarv och dess ideal ses som ett resultat av den tysk-judiska dialogen. För Pergament fanns här en ingång till hans judiska identifikation, dels till kulturarvet i sig, dels till några av de ideal som var förhärskande inom denna bildningstradition, exempelvis universalism och betoningen på personlighetens roll och potential. För det tredje kunde Pergaments förankring i det tyskspråkiga kulturarvet vara en ingång till ett svenskt kulturliv där detta kulturarv högtaktades.

Sitt intresse och sin vurm för den tyskspråkiga kulturen delade Pergament med både svensk-judiska intellektuella, som Hugo Valentin, och ledande

28. Mosse 1985, s. 2f. & 5.

29. Mosse 1985 s. 10f.

30. Mosse 1985, s. 13f.

31. Mosse 1985, s. 14.

personer inom Mosaiska församlingen i Stockholm och med många av dåtidens svenska kulturpersonligheter.³² I Sverige var frändskapen med tyskspråkig kultur stark och självklar.³³ Inte minst gällde detta inom konstmusiken. För svenska musiker och tonsättare var Tyskland, särskilt under 1800-talet och även en bit in på 1900-talet, en självskriven studieplats och arbetsort och tyskspråkig kultur en nödvändig bildningskälla om man ville hävda sig i kulturdebatten, inte minst som musikskribent på *Svenska Dagbladet*.³⁴

Pergaments vurm för tysk kultur föranledde honom att hylla den tyske musikpedagogen och allsångsledaren Fritz Jöde, detta trots att Jöde av andra musikskribenter, exempelvis Atterberg och kantorn och musikpedagogen Felix Saul (1883–1942), förknippades med nazismen. Pergaments intresse för och hyllning av Jöde var delvis ett utslag av hans medborgarbildningsideal där Jödes pedagogik sades kunna användas för folkflertalets musikaliska bildning och gemenskap. Det kan emellertid även ses som ett uttryck för en nyhumanistisk bildningsuppfattning enligt vilken Tyskland var det kulturella föregångslandet. Enligt denna uppfattning hade gestalter från den tyskspråkiga kulturen skapat ett arv som borde förvaltas. Det var därför en självklarhet för Pergament att vända blicken söderut för inspiration, även i en tid då kunskapen om nazismens ingrepp i och anspråkstagande av tysk kultur var spridd. För Pergament handlade det dock om en identifikation med en tyskspråkig kultur som utgjorde nazismens motsats och som förknippades med tiden före det nazistiska maktövertagandet. Det var, med Pergaments egna ord, till ”den tyska kulturen anno dazumal” som han vände sig för inspiration.³⁵

Pergament tycks inte offentligt ha reflekterat över anklagelserna mot Jöde att denna skulle ha företrätt den nazistiska kulturpolitiken. Detta bör förstås mot bakgrund av att han inte uppfattade det idégoods rörande folklig musik-

32. Hugo Valentins hade tyskjudiskt påbrå och hans judiska tillhörighet hade rötterna i en tyskjudisk och tyskspråkig sionistisk tradition. Hans akademiska bakgrund som historiker var förankrad i Ranketraditionen och dess svenska företrädare Harald Hjärne; Per Jegebäck, ”Att adla tvånget till frihet. Hugo Valentin, Greuelmärchen och förhållandet till Tyskland som främmande makt 1933–1945”, i Brylla et al. (red.) 2005, s. 274. Överrabbinen Marcus Ehrenpreis var född i Galizien men hade fått sin utbildning i Tyskland. Rabbinen Emil Kronheim var tyskfödd, så även församlingens kantorer Leo Rosenblüth och Felix Saul; Hansson 2004 s. 65.

33. Oredsson 1996, s. 36; Henningsen et al. (red.) 1997.

34. Greger Andersson, ”Nazismen och musiken”, i Andersson & Geisler (red.), 2006, s. 31. För bland annat Wagners inflytande bland svenska tonsättare under 1800-talet och det tidiga 1900-talet, se Eva Öhrström, ”Svenska musiker i Tyskland – tysk musikestetik i Sverige”, i Henningsen et al. (red.) 1997, s. 233–236.

35. Rosengren 2006, s. 71–86.

kultur som Jöde propagerade för som i första hand ett nazistiskt ideal, utan snarare som en del av det tyskspråkiga kulturarv som han kunde identifiera sig med. Mot bakgrund av Pergaments starka judiska patos är det dock rimligt att tänka sig att avskyn för den nazistiska regimen och dess kulturanspråk skulle ha lämnat andra spår efter sig i hans skribentgärning i form av tydliga avståndstaganden. Innan jag ger mig i kast med hur Pergament uttryckte sig i relation till det nazistiska Tyskland och särskilt dess kulturpolitik vill jag emellertid ge en kort bakgrundsbeskrivning av opinionsklimatet i Sverige med anledning av nazisternas maktövertagande 1933.

Svensk opinion i relation till Nazityskland

Mot bakgrund av de sedan tidigare starka kulturella och intellektuella banden mellan Tyskland och Sverige är det inte förvånande att rapportering i svenska medier om händelseutvecklingen i Tyskland från 1933 gällande det nazistiska maktövertagandet, terrorn och antisemitismen var omfattande. Mottagandet av den politiska förändringen, som också skulle få genomgående konsekvenser för kulturen och musiklivet, rymde både sympati och avståndstaganden. Några exempel från tongivande dagstidningar och tidskrifter med olika inställning vilka hade bäring för Pergaments identifierationer och verksamhet, är relevanta att lyfta fram.

Pergaments blad *Svenska Dagbladet* förhöll sig vacklande, med både negativa och mer förstående artiklar. I *Judisk krönika* 1933 citeras en artikel från *Svenska Dagbladet* den 5 april 1933 som angrep den nazistiska antisemitismen.³⁶ I samband med det tyska nyvalet den 5 september 1933, uttryckte dock den sistnämnda tidningen en positiv förhoppning om att den nya regimen skulle återställa lugnet i Tyskland. Bland medarbetarna fanns Fredrik Böök som bejakade utvecklingen och menade att nazisterna räddat Europa från kommunismen. Även om han var negativ till den nazistiska antisemitismen och rasismen hade han förståelse för nazisternas strävan att bryta ”det övermäktiga judiska inflytandet”.³⁷ Tidningen kunde också omedelbart efter maktövertagandet fungera som plattform för pronazistiska skribenter, exempelvis publicisten och politikern Adrian Molin (1880–1942) som i en understreckare 1934 hyllade nazismens ideal. Nazisternas uppfattning om hur *Svenska Dagbladet* förhöll sig till den så kallade nyordningen tycks också har varit kliven. I Tyska legationens rapportering talades om att tidningen hyste en fientlig inställning till Nazityskland, medan chefredaktö-

36. SvD-artikeln citeras utan skribentens namn i *Judisk tidskrifts* genomgång av svenska pressröster apropå nazisternas maktövertagande. ”Sverige och händelserna i Tyskland”, *Judisk tidskrift* 1933:4.

37. Oredsson 1996, s. 21f., citat s. 22. Se även Nordin 1994 s. 276ff.

ren Helmer Key vid ett besök i Berlin 1937 av Hermann Göring (1893–1946) skall ha fått höra att *Svenska Dagbladet* var ”den enda anständiga tidningen i Sverige”.³⁸

*Dagens Nyheter*s rapportering 1933–1939 väckte i större utsträckning anstöt hos nazisterna och uppfattades som nazikritisk. Tidningen var tidigt ute med uppgifter om judeförföljelser, exempelvis i artikeln ”Judeförföljelserna i Tyskland har börjat” från den 30 mars 1933. Det var särskilt artiklar av Torsten Fogelqvist, Peterson-Berger, Johannes Wickman (1882–1957) och Bertil Malmberg (1889–1958) som upprörde naziledningen. Som en följd av detta beslagtogs *Dagens Nyheter* vid några tillfällen 1936 och 1937 och så även Bonnierägda *Vecko-Journalen* då Karl-Otto Bonnier offentligt kallat nazisternas angrepp på hans förmenta tyskfiendlighet en lögn. Efter krigsutbrottet blev redaktionen betydligt försiktigare, då man ville undvika risken att de nazistiska reaktionerna på kritiken skulle leda till krig.³⁹

Generell kritik mot Hitlertyskland framfördes i dagspressen som bekant främst av Torgny Segerstedt i *Göteborgs-Handels och Sjöfarts-Tidning*, men även i tidningar som *Social-Demokraten*, liberala *Eskilstuna-Kuriren* och syndikalistiska *Arbetaren*. De mest ingående referaten och kontinuerliga rapporteringarna kring den antisemitiska politiken under 1930-talet fanns troligtvis i *Judisk krönika* där redaktörerna Hugo Valentin och Daniel Brick var drivande.⁴⁰ I sammanhanget kan också nämnas opinionsbildande anti-nazistiska föreningar såsom Tisdagsklubben, Nordens frihet och Förbundet Kämpande demokrati samt enskilda nazikritiska författare likt Eyvind Johnson (1900–1976) och Ture Nerman (1886–1969).⁴¹

I *Musikern*, Musikerförbundets officiella organ, tog man avstånd från den

38. Almgren 2005, s. 74f. & 364.

39. Almgren 2005, s. 63 & Gedin 2003, s. 420f.

40. Svanberg & Tydén 1997, s. 75 & 113. För en kortfattad studie hur svensk press rapporterade om den så kallade Kristallnatten 1938, se Göran Leth, ”Kristallnatten” i svenska dagstidningar. Konstruktionen av en likgiltighet, Stockholm 2005. Leth konstaterar att tidningarna i sina rapporteringar anpassade sig till den radikaliserade nazistiska antisemitismen vilket bidrog till att skapa en svensk likgiltighet inför judarnas öde i Nazityskland.

41. Om Tisdagsklubben se Rune Bokholm, *Tisdagsklubben. Om glömda antinazistiska sanningssägare i svenskt 30- och 40-tal*, Stockholm 2001, s. 203ff. och Lousie Drangel, *Den kämpande demokratin. En studie i antinazistisk opinionsrörelse 1935–1945*, Stockholm 1975. Drangel behandlar också föreningarna Nordens Frihet och Förbundet Kämpande demokrati, s. 47–57. Det bör också påpekas att idéhistorikern Tora Byström vid Umeå universitet arbetar med ett avhandlingsprojekt om Nordens frihet. Om Eyvind Johnsons anti-nazism i *Krilon* och hans debattartiklar om Förintelsen, se Stig Ekman, ”Eyvind Johnson och förintelsen”, *Artes* 2000 26:4, s. 57–70. Ture Nerman famförde särskilt sin antinazism och kritik mot den svenska regeringens undfallenhet mot Nazityskland som redaktör i tidningen *Trots allt!*.

nazistiska kulturpolitiken, även om enstaka medlemmar kunde yttra sig antisemitiskt och pronazistiskt, bland dem, som tidigare konstaterats, Martin Andréason.⁴² I förbundets tidigare kamp för den svenska musikerkåren och mot jazz och ”utländskt” musikinflytande präglades emellertid retoriken av nationalistisk chauvinism och rastänkande.⁴³ I riksdagen uppmärksammade Ture Nerman flyende tyska kulturpersonligheters situation. Nerman misslyckades med att ställa en interpellation till ecklesiastikministern Arthur Engberg om möjligheterna att ta emot dessa flyktingar i Sverige. Han röstades ned av kammaren med tre rösters marginal. Motståndet ramades in av ledamöternas tvekan inför att blanda sig i Tysklands ”inre angelägenheter”.⁴⁴

En välvillig inställning till det nazistiska maktövertagandet kan, förutom i nazistisk press, skönjas i dagstidningar som exempelvis *Nya Dagligt Allehanda*, *Afionbladet* och *Östgöta Correspondenten*.⁴⁵ Mot bakgrund av att Pergament utgjorde en återkommande måltavla för *Nya Dagligt Allehanda* angrepp under första hälften av 1930-talet och trots detta kom att bli tidningens medarbetare under 1938 finns det anledning att ägna lite mer utrymme åt just denna tidning.

Pergament och nazistisk *Gleichschaltung* – exemplet *Nya Dagligt Allehanda*

Nazisternas maktövertagande den 30 januari 1933 resulterade i en stegvis förändring av den tyska inrikespolitiken. ”Ariseringen” av kulturpolitiken fick ett tydligt uttryck den 8 april 1933 då judiska orkestermedlemmar i statliga och municipala orkestrar avskedades, detta som en direkt följd av att en lag som innebar att tyska judar skulle avlägnas ur statlig och kommunal förvaltning trädde i kraft den 7 april. Härigenom gavs antisemitismen en statlig legitimitet.⁴⁶

42. Andersson i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 44f.

43. Musikerförbundet försökte under 1920-talet, mer aktivt än någon annan organisation, få till stånd skärpta restriktioner vad beträffar utländska musikers möjlighet att uppträda i Sverige. Rädslan för ökad konkurrens var den främsta drivkraften men även uttalanden om att utländska musiker sällan spelade svensk musik och ofta saknade musikalisk utbildning och därmed utövade ett kulturfiendligt inflytande förekom. Musikerförbundets förbundsstyrelse yttrade sig 1923 om att det bland de utländska musikskapellen ofta var ”ovidkommande omständigheter såsom hudfärg, hårklädsel, klädedräkt och fullkomligt pajasartade åthävor” som attraherade publiken snarare än den musik som framfördes; Hammar 1964, s. 335–340, citat s. 339.

44. Svanberg & Tydén 1997, s. 82–86.

45. Svanberg & Tydén 1997, s. 75.

46. Kater 1997, s. 58 och 75; Karl Christian Lammers, ”’Jødespørgsmålet’. Den antisemitiske diskurs i Danmark før og efter 1933”, i Michael Mogensen (red.), *Antisemitisme i Danmark?*, Arbejdsrapporter fra DCHF 5, Dansk Center for Holocaust og Folkedrabsstudier 2001, s. 96. <http://diis.dk/sw14016.asp>, 17/11 2006.

En vecka senare, den 16 april 1933, refererade *Nya Dagligt Allehanda* till det nazistiska beslutet att utesluta judiska musiker från de tyska orkestrarna genom en karikatyr som placerade det tyska händelseförloppet i en tänkt svensk kontext.⁴⁷ Bildtexten lyder: "C'est le ton qui fait la musique, säga fransmännen. I Tyskland får nu ingen vara kapellmästare eller operachef, som varit nog oförsiktig att välja judar till föräldrar eller kättersk mot den rena nazistiskt-politiska läran. Tänk vilket uppsving det skulle bli här i landet, när våra nazzar en gång kommit till makten och härligheten!"⁴⁸ Vad som åsyftas är den estetiska likriktning, eller *Gleichschaltung*, som var grunden för nazisternas kulturpolitik. Musiker och tonsättare av icke-önskad "ras" eller inriktning – särskilt de som uppfattades som "judiska modernister" – sorterades ut. De kompositioner och musikgestalter som ansågs frambringa rasideologisk "tyskhet" lyftes fram och privilegierades, bland dem Strauss, Beethoven, Bruckner, Wagner och Brahms.⁴⁹

I karikatyren görs Pergament till symbol för den av nazisterna missaktade musiken. Här illustreras hur Pergament sparkas iväg av anhängare till de svenska nazisterna Birger Furugård (1887–1961) och Malte Welin (1896–1953) medan Zeth "Zäta" Höglund (1884–1956), Fredrik Ström (1880–1948) och Karl Kilbom (1885–1961) förgäves försöker överrösta den nazistiska marschmusiken med busvisslingar. Höglund, Ström och Kilbom hade alla tillhört socialdemokratins vänsterkritiker men kom samtliga att sedermera återvända till socialdemokraterna, Höglund och Ström 1926 och Kilbom 1938. Kilbom tillhörde för övrigt Pergaments umgängeskrets under tiden på *Aftontidningen*.⁵⁰ I karikatyren får de tre representera en vänsterradikalism som sammankopplas med Pergament och ställs mot nazisterna. Svenska nazister marscherar och "svenskheten" illustreras av den näverlur som trakteras av Birger Furugård. Pergament tecknas med tendens till "judesexa", det vill säga en framträdande näsa tecknade som siffran sex. Näsan, i kombination med svarta, buskiga ögonbryn fungerar som en kod vilken förstärker det "judiska" i karikatyren. Även damaskerna var ett återkommande känneteck-

47. Bilden finns som urklipp i Pergaments arkiv vilket tyder på att han sett den. MP-arkiv, vol. 13, MM.

48. *NDA* 16/4 1933. Karikatyren har tidigare varit publicerad i Karlsson 2005, dock utan medföljande analys eller utförligare kommentar.

49. Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 32 samt Karlsson & Ruth 1999, s. 238f. Albrecht Dümmling, "Entartete Musik", i Albrecht Dümmling & Peter Girth (red.), *Entartete Musik: Dokumentation und kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, s. 9–14.

50. Kilbom skrev i vänboken i samband med Pergaments 50-årsfirande 1943.

en för ”judiskhet” i betydelsen uppkomling. I antisemitiska sammanhang tecknades ofta också Isaac Grünewald med sådana skodon.⁵¹

TVå icke ömsesidigt uteslutande tolkningar är här möjliga. Karikatyren kan ses som ett ställningstagande för den nazistiska kulturpolitiken och en önskan om att samma utveckling skulle följa i Sverige. Teckningen kan emellertid också ses som ironisk, och då är ironin främst riktad mot de svenska nazisterna, men till dels även mot den nazistiska raspolitiken. En tolkning av karikatyren som ett ställningstagande för nazismen rimmar väl med *Nya Dagligt Allehandas* för övrigt välvilliga inställning till Nazityskland. Chefredaktören Leonard Ljunglund skrev fram till 1936 också flera antisemitiska ledare vilka skapade debatt i den övriga pressen.⁵² Hans chefredaktörskap hindrade dock inte publicerandet av den protest mot antisemitismen som en mängd svenska kulturpersonligheter inom främst svenska kyrkan formulerade 1933.⁵³ Ljunglund gick 1938 med i den Nazitysklandsvänliga Riksföreningen Sverige-Tyskland. Han var även aktiv inom den nationella rörelsen och det antisemitiska samfundet Manhem vars föredrag frekvent refererades i *Nya Dagligt Allehanda*.⁵⁴ I sin historik över *Nya Dagligt Allehanda* berör Jarl Torbacke både chefredaktören Leonard Ljunglunds antisemitism och näringslivsföreträdarens försök att behandla den så kallade judefrågan. Enligt Torbacke löd punkt fyra i Axel Wenner-Grens (1881–1961) redaktionsinstruktioner från 1936: ”En lidelsefri, saklig behandling av judefrågan, ingen rasfiendskap, men naturligtvis ett energiskt ingripande mot varje otillbörligt beroende av judiska element.”⁵⁵ Instruktionsen artikulerade det som alltsedan Ljunglunds tillträde på tidningen 1909 varit utmärkande för den, nämligen att angrepp mot judarna skulle vara en utgångspunkt för tidningens politiska hållning.⁵⁶ Men dess ägare vinnlade sig om att denna antisemitism inte skulle uppfattas som propagandistisk eller explicit rasbaserad. Istället var det uppfattningen att ”den judiska frågan” utgjorde ett reellt problem som poängterades, det vill säga att judarnas inflytande och position i den nationella kulturen. Det är mot bakgrund av denna hållning som *Nya Dagligt Allehandas* angrepp på Bonniers

51. Andersson 2000, s. 401.

52. Svanberg & Tydén 1997, s. 67–69. För en reflektion över debatten angående *NDA*:s nazistsympatier och antisemitism, se även *JK* 1934:4

53. ”Mot antisemitism”, *NDA* 26/4 1933. För en analys av Svenska kyrkans reaktion mot deportationen av skandinaviska judar 1942–1943, se Anders Jarlert, ”våra pinade bröder av Israels stam”. Till frågan om Svenska kyrkan och förföljelsen av de skandinaviska judarna åren 1942–43”, *Tro och tanke* 1993:5.

54. HübINETTE 2002, s. 249; Berggren s. 201 & 216.

55. Jarl Torbacke, *Allehanda skepnader. (Nya) Dagligt allehanda 1767–1944*, Göteborg 2005, s. 213.

56. För en analys av antisemitismen i *NDA* under 1910 och 1920-talet, se Rosengren 2001.

och Pergament bör läsas. Medlemmar ur familjen Bonnier, Pergament och Isaac Grünewald var några av de svensk-judiska kulturpersonligheter som i tidningen fick personifiera föreställningen om ”judens” förment stora och oskäligen inflytande över den svenska kulturen. I november 1935 upprördes exempelvis insändarskribenten S.L. över att Pergament, en ”utanför Sverige född och uppfostrad person av judisk stam” fick företräda Sverige i samband med en internationell musikvecka i England. Med en retorisk fråga undrar insändarskribenten avslutningsvis om ”svensk musik, eller gärna svenskt musikskriftställarskap, således svensk kultur, representeras bäst så inför 17 andra länder?”. Redaktionen håller med signaturen S.L. och återkopplar till uppfattningen om ”judar” som styr den svenska kulturen genom referensen att ”[d]et hela går onekligen i stil med vissa professorsutnämningar”.⁵⁷ Sannolikt referar tidningen här till utnämningen av Marcus Ehrenpreis som i september 1935 fick professors titel eller eventuellt Isaac Grünewald som utnämndes till professor på Konstakademien 1932. Den sistnämnda utnämningen rönt ett motstånd som präglades av rasantisemitism.⁵⁸ Angreppen i *Nya Dagligt Allehanda* mot enskilda judiska gestalter utgick från föreställningen om ”judens” påstått starka och otillbörliga inflytande i nationen. Samtidigt gjorde tidningen också boskillnad mellan denna ”berättigade” antisemitism och den rasbaserade antisemitism som nazisterna propagerade för, vilket bland annat demonstreras av att tidningen upplät utrymme åt de kristna debattörernas protestinlägg.

I samband med att Ljunglund slutade 1936 tonades tidningens antisemitism ned, vilket orsakade viss förtrytelse hos läsekretsen – inom vilken man bland annat förklarade tidningens sviktande upplagesiffror med förekomsten av ”semitiska” medlemmar i redaktionen och tidningens beroende av ”semitiskt” kapital.⁵⁹ Med referens till tidningens mer liberala inriktning under den period Pergament var anställd krävde en tidigare prenumerant i december 1938, då ägandeskapet återigen förändrats och Pergament slutat, skriftliga garantier på att ”intet judekapital eller judiskt inflytande finnes i tidningen” för att återuppta sin prenumeration. Tidningen tycks också ha tillgodosett detta krav från den presumtive prenumeranten.⁶⁰

Den antisemitism och nazivänlighet som uttrycktes i *Nya Dagligt Allehanda* utesluter inte att karikatyren också kan tolkas som ett förlöjligande av de svenska nazisterna och även av den nazistiska kulturpolitiken. Termen

57. Signaturen ”S.L.”, ”Svensk kultur”, NDA 20/11 1935.

58. Fruitman 2001, s. 52; Valentin 1964, s. 183.

59. Torbacke 2005, s. 216.

60. C.H. Hultman till NDA:s redaktion, 29/12 1938, NDA:s arkiv, korrespondens EIVb bil. vol. 1, RA. Hultman sadessig tala för en bekant, inte sig själv. Bertil Norgren, NDA (kopia) till C.H. Hultman, 30/12 1938, samma.

N. U. M. NAZISTISK MUSIK



C'est le ton qui fait la musique, säga fransmännen. I Tyskland får nu ingen vara kapellmästare eller operachef, som varit nog oförsiktig att vilja sig judar till föräldrar eller är kätterisk mot den rena nazistiskt-politiska läran. Tänk vilket musikalistiskt uppsevärdhet det skall bli här i landet, när våra nazzar en gång kommit till makten och h ärligheten!

Pergament blev en självklar symbol för *Nya Dagligt Allehanda* då de den 16 april 1933 i karikatyrform kommenterade effekterna av nazisternas *Gleichschaltung* i en tänkt svensk situation.

”nassar” bör förstås som förlöjligande, lika så formuleringen ”varit nog oförsiktig att välja sig judar till föräldrar”. Vad som emellertid är slående med karikatyren är dels den snabbhet med vilket händelseutvecklingen i Tyskland kommenterades, dels att det just är Pergament som görs till symbol för det ”judiska”. Pergament uppfattas här således inte som svensk tonsättare och kritiker utan som ”jude”. För Pergament, som noggrant följde utveckling i Nazityskland exempelvis via tidningen *Jüdische Rundschau* rapportering, torde *Nya Dagligt Allehandas* scenario ha uppfattats som en skrämmande påminnelse om vad som skulle kunna ske även i Sverige. Som bekant hade också försök gjorts tidigare från FST:s sida att begränsa Pergaments inflytande i musiklivet. Detta i kombination med de antisemitiska påhopp han drabbats av tidigare innebar säkerligen att tidningskarikatyren berörde honom och därigenom också påverkade hans identifikation.

”de osunda tendenserna” – exemplet *Scenen*

Bland de tidskrifter som skrev om kultur och estetiska uttrycksformer och som initialt förhöll sig positiva till utvecklingen i Tyskland efter 1933, bör *Scenen* särskilt nämnas. Denna tidskrift bevakade inte bara musikliv, radio och

grammofonmusik utan även dans, teater och film. Flertalet av dagspressens musikkritiker medverkade i *Scenen* under 1930-talet, bland dem William Seymer, Ture Rangström, Kajsa Rootzén, Teddy Nyblom (1897–1960), och Eric Westberg (1892–1944) men också andra ledande kulturpersonligheter som Ragnar Josephson. Även Pergament publicerade sig i *Scenen* under 1920-talet. Tidningen kunde här, paradoxalt nog, fungera som en plattform för hans judiska identifikation. I julnumret 1926 i en artikel med en tematik kring det ”judiska” skriver Pergament om sin tid på musikkonservatoriet i Sankt Petersburg med en terminologi präglad av rasföreställningar om ”förföljda semiter”. Mot bakgrund av artikelns kritik och uppmärksammande av antisemitismen är den ovanlig i Pergaments skriftställarskap. År 1929 skrev Pergament också en artikel i samband med tidskriftens 15-års jubileum.⁶¹ *Scenen* kunde även utgöra en bas för antisemitisk kritik mot Pergament, exempelvis då Ture Rangström med anspelning på en genomgång av musikkritiker från 1914 av Julius Rabe ironiskt skrev att ”tyvärr kunde han [Rabe] inte klaga på den semitiska touchen i Sv. D:s musikavdelning, ty den började först senare”.⁶² Den underförstådda uppfattningen om ”judens” inflytande över kulturlivet som märks i *Nya Dagligt Allehanda* kunde alltså även ges utrymme i *Scenens* spalter. Denna typ av antisemitism blev än mer tydligt formulerad i samband med det nazistiska maktövertagandet.

En genomgång av tidskriften *Scenen* 1933–1935 visar på klara sympatyttringar med förändringen i Tyskland.⁶³ Tidningen och dess chefredaktör Teddy Nyblom ställde sig i skarp opposition till ”antinazismens hemort, Göteborg” där Torgny Segerstedt sades falla ”utanför ramen för seriöst bedömande”.⁶⁴ Antisemitismen var ett tämligen vanligt återkommande

61. Moses Pergament, ”Bland 2,000 elever i Petersburgs konservatorium”, *Scenen* Julnumret 1926, paginering saknas samt Moses Pergament, ”Tankar kring ett jubileum”, *Scenen* 1929:20, s. 535. MP-arkiv, vol. 12, MM.

62. Rangström 1935:21, s. 17.

63. Den välvilliga inställningen till Nazityskland som framträdde i *Scenen* 1933–1935 sammanfaller med Teddy Nybloms redaktörskap. Nyblom var redaktör för *Scenen* 1932–1935 och hade tidigare arbetat på *SvD* 1919–1924. Från och med 1936 var han *Aftonbladets* musikrecensent och skall då, om man får tro Pergaments vittnesbörd, fortsatt sina sympatyttringar för Nazityskland. Gisela Tamsen & Sune Hofsten, ”Nyblom” (släktartikel), *Sohlmans musiklexikon II*, band 4, Stockholm 1977 s. 771f; Moses Pergament till Julius Rabe, 29/9 1945 saml. Rabe, SMB. Samma anklagelse riktade Moa Martinson mot Nyblom, se Moa Martinson, ”Det var en gång en musiker...”, *Ny Dag* 16/1 1946. Nybloms fascistiska engagemang visas av hans medlemskap i föreningen Svensk opposition, bildad 1941 av Per Engdahl; Hübinette 2002, s. 410.

64. Teddy Nyblom, ”Vardagar i Göteborg antinazismens hemort”, *Scenen* 1935:12–13, s. 8.



Musikkritikervärlden var en liten värld och för Pergament var det svårt att undvika åtminstone ytligt umgänge med personer som uttryckte antisemitiska uppfattningar, bland dem *Scenens* chefredaktör och sedermera *Aftonbladets* musikkritiker Teddy Nyblom. Här befinner han sig tillsammans med större delen av den stockholmska kritikerkåren hos Nyblom 1944, till vilken han sade sig vara "motvilligt ditbjuden". Från vänster syns Dag Wirén, Kajsa Rootzén, Einar Sundström, Curt Berg, William Seymer, Pergament, Folke H. Tömbloom och Eric Westberg. I privat ägo.

inslag i *Scenens* artiklar.⁶⁵ För att belysa delar av den kontext Pergament verkade i är det berättigat att lyfta fram exempel från tidskriften vilka visar på inställningen till utvecklingen i Tyskland.

I nr 6 1933 gjorde *Nya Dagligt Allehandas* musikrecensent William Seymer

65. För antisemitiskt präglade artiklar i *Scenen*, se signaturen "Kid" (Kid Severin), "Sagan om den lilla ariska flickan" 1933:24, s. 16; Nyblom 1935:12–13, s. 8f.; samt Rangström 1935:21, s. 16f. Se även Eva Lundgrens avhandling i vilken hon diskuterar antisemitismen i *Scenen* mot bakgrund av dess kampanj för att minska det "utländska inflytandet" på operan under 1930-talet. Lundgren 2006, s. 114–125, 212–225, 238 samt 241–242. Lundgrens analys av eventuell antisemitism i de av henne valda artiklarna övertygar dock mindre då det enligt min bedömning i dessa fall främst handlar om ett motstånd mot det som uppfattas som icke-svenskt snarare än antisemitism. Se exempelvis s. 220. Lundgren presenterar ej heller någon definition av antisemitism.

ett gästspel. Artikeln handlar om musik och politik och Seymer lyfter fram exempel från Sovjetunionen och Tyskland. Han noterar att naziströrelsen i Tyskland "har en utpräglad antisemitisk karaktär" och att detta präglar förändringarna vid de tyska musikinstitutionerna. Han menar vidare att detta kommer att leda till många orättvisor men framhåller att "man skall bära i minnet att de extrema och à tout prix – modernistiska riktningarna, genom intensiv propaganda i facktidsskrifter från en del semitiskt ledda musikförlag i sin tur försökt *diktera* smaken".⁶⁶ Den nazistiska utrensningen är alltså till dels befogad, menar Seymer. Med en argumentation som minner om Wagners framhåller Seymer att den judiska "smaken", i detta fall den så kallade modernismen, hotat att ta över det tyska musikfältet. "Tredje rikets" kulturpolitik har därvidlag ett berättigande, menar han. Han fortsätter med att förknippa det han benämnde "extrema riktningarna" med en "politiserande tendens" inom musik, dikt och teater vilka "ofta haft till odlare och omhuldare personer av omisskännlig semitisk ras". Att döma av de exempel Seymer räknar upp – regissören Erwin Piscator (1893–1966), tonsättarna Kurt Weill och Hanns Eisler (1898–1962) samt författaren Bertolt Brecht (1898–1956) förknippar han deras vänsterinriktning med deras judiska bakgrund. Dessa personer uppfattas alltså av Seymer som avarter inom tysk kultur. Det är här nazisternas ideal kan göra en välgärning menar han. Han skriver: "Det har varit en smula oförsynt spekulation i moderniteter från de extrema herrarnas sida, men med de nya politiska vindar, som utge sig för friska, kan kanske en del av de osunda tendenserna blåsa bort." Seymer ställer sig dock avvisande till "våldshandlingar" ur vilka "intet konstnärligt positivt [står] att vinna" och han uttrycker viss skepsis till de nazistiska idealen i sin oroliga undran om dessa även kommer att rensa ur Mahler, Bizet och Offenbach ur repertoaren.⁶⁷ Som tidigare nämnts var Seymer paradoxalt nog under den tid artikeln skrevs engagerad i föreningen ISCM:s styrelse, vars inriktning var just att upplåta spelplats och propagera för delar av den nyare musik nazisterna vände sig mot. I sin återgivning av händelseutvecklingen i Tyskland kom han dock att tydligt företräda uppfattningen att modernismen var en judisk företeelse och att judarna hade ett oskäligt inflytande över kulturlivet.

I nästföljande nummer av *Scenen* återfinns en insändare, saxad från *Nya Dagligt Allehanda* och signerad "Kulturvännen", som enligt redaktionen delar Seymers åsikter om "Tredje rikets" estetik. Insändarskribenten fäster sig dock främst vid den tyska litteraturen och konsten vilken "översvämmats

66. William Seymer, "Konst och politik i aktualitetens brännpunkt", *Scenen* 1933:6, s. 13.

67. *Ibid.*

av osundhet och jolm, av snusk och förfall under finhetens täckmantel”. Skribenten skriver om ”floder av erotisk och kriminell smutslitteratur” och ”orgier i pervers konst”. Vederbörande ifrågasätter om en demokrati verkligen kan värja sig mot detta och ser därför ett hopp i den tyska diktaturen: ”Reaktionen i Tyskland är, trots alla mer eller mindre osympatiska bityttringar, en intelligensens sunda reaktion mot dekadensen.”⁶⁸ I Seymers och ”Kulturvännens” argumentation representerar 1920-talet ett årtionde av modernistiskt förfall och dekadens. Roten till det onda är för Seymer judarna som med utnyttjande av kapitalismen sökt ta över den tyska kulturen. Denna argumentation bär tydliga reminiscenser från Wagners antisemitiska retorik och völkischsrörelsens strävan att ringa in det förment icke-tyska, det vill säga ”judiska”, för att definiera det ”tyska”.

Scenen innehöll även uppenbara hyllningsreportage från det nazistiska tyska kulturlivet. I nummer 12–13 1933 rapporteras i positiva ordalag om det ”nya, unga, uppvaknande Tyskland” som arrangerar den ena musikveckan efter den andra. Genom att betona att ”alla semitiska orkesterledare [...] inte [har] jagats på porten” tonas ”ariseringen” av musikbranschen ned. *Scenen* skriver vidare att ”[d]et är ju tur för Tyskland att Wagner ej var jude – fast ryktet håller i sig – vad skulle man eljest ge i våra dagars nya rike?”. Wagners inflytande över den nazistiska musikscenen var att döma av *Scenens* artikel massivt.⁶⁹

1934 intervjuades den nazistiske statskommissarien Hans Hinkel (1901–1960), ”Kampförbundets riksorganisationsledare”, om den tyska kulturens mål. Hinkel var bland annat ansvarig för ”avjudaiseringen” av det preussiska kulturlivet.⁷⁰ Artikeln inleds med att lovprisa ”dessa nya ledande män i Tyskland” som likt Hinkel kännetecknas av ”målmedveten personlighet, [och] en ungdomlig rörlighet förenad med en övertygande mognad”. Hinkel förklarar att politikens mål är att ”befria den tyska kulturen [...] från all främmande slagg och återuppygga den på grundval av de stora kulturella traditionerna och vårt folks outtömliga vilja till liv”. Vidare diskuteras synen på judarna som en från den tyska väsensbild ”ras” och deras påstådda behärskning av det tyska kulturlivet sedan den så kallade novemberrepubliken, nazisternas term för Weimarrepubliken.⁷¹ Hinkel ges i intervjun möjlighet att förklara den tyska kulturpolitiken och hans argumentation beträffande

68. Signaturen ”Kulturvän”, ”Politik och kultur”, *Scenen* 1933:7, s. 29. Citerad från NDA, okänt datum.

69. Signaturen ”E.L.”, ”Max von Schillings entré med Mästersångarne”, *Scenen* 1933:12, s. 28.

70. Saul Friedländer, *Tredje riket och judarna. Del 1. Förföljelsens år. 1933–39*, Stockholm 1999, s. 21.

71. Hilda von Born-Pilsach, ”Den tyska kulturens mål just nu”, *Scenen* 1934:1, s. 22f.

undanröjandet av det förmenta judiska kulturella hotet överensstämmer med den hållning *Scenen* givit uttryck för. Reportaget är okritiskt och vilar på uppfattningen att det i *Scenens* läsekrets finns ett genuint intresse och förståelse för den antijudiska politiken i Nazityskland.

Peterson-Bergers antinazism

Medan tydliga avståndstaganden från nazismen exempelvis kan ses hos skribenter som Segerstedt, Valentin och Nerman tycks reaktionerna bland svenska musikskribenter under 1930-talet pendlat mellan fascination och undfallenhet, entydiga avståndstaganden är sällsynta. Utifrån den kritik som under mellankrigstiden hade riktats mot den nyare musiken bland ledande svenska musikskriftställare, förefaller det därför möjligt att den i *Scenen* deklarerade positiva uppfattningen om nazismens förmåga att blåsa bort de påstått ”osunda tendenserna” kunde finna gehör, åtminstone under de första åren av nazisternas maktinnehav. Men det är vanskligt att dra alltför snabba slutsatser från tidigare uttryckta uppfattningar till eventuell sympati med nazismen. Peterson-Bergers två tydligt antinazistiska artiklar i *Dagens Nyheter* den 7 maj och 10 juli 1933 är belysande exempel på komplexiteten beträffande antisemitism, synen på nyare musik och reaktionerna på nazismen. Peterson-Bergers antisemitism och fientliga inställning till ny musik ledde inte till att han kom att omfamna den nazistiska kulturpolitiken. Den 7 maj vände han sig mot nazisternas hantering av det tyskspråkiga kulturarvet, och i synnerhet dess uppmärksammande av Brahmsjubileet. Peterson-Berger skriver om hur Tyskland störtats ned i ett ”ofattbart barbari” och om en ”sinnesjuk politikens omänskliga ingrepp”. Han angriper nazisternas ”vulgärpatriotiskt” färgade annektering av det wagnerska arvet. Den tyskhet som Brahms hämtade sin inspiration från var den tyska folkvisan, och den tyskheten har inget med nazismens råhet och hat att göra, skriver Peterson-Berger vidare. Med referens till SA:s härjningar menar Peterson-Berger att nazisternas ”stormavdelningar” hör hemma i ”världens stora dårhus”.⁷² I en artikel från den 10 juli är det nazisternas tolkning av Nietzsche som står i centrum för hans upprördhet. Nietzsche var en av Peterson-Bergers viktigaste ”lärare” och hans kritik av nazismen vilade på en djup inläsning av filosofen. I skottgluggen för hans salva fanns nazisternas användande av Nietzsches övermänniskoideal och vantolkning av filosofens syn på nationalismen och staten.

Henrik Karlsson tolkar Peterson-Bergers artikel som en ”reträtt” från

72. Wilhelm Peterson-Berger, ”Johannes Brahms och det nya Tyskland. Tankar till 100-årsdagen”, DN 7/5 1933; Karlsson 2005, s. 113–114. Artikeln finns också i Pergaments arkiv, varför det förefaller troligt att han läst den och dessutom uppfattat den som betydelsefull; MP-arkiv, vol. 17, MM.

hans tidigare antisemitiska uppfattningar då han vänder sig mot nazisternas antisemitism och det sätt vilket Nietzsche tillåts fungera som inspiration för densamma. Nietzsche nyttjade visserligen en antisemitisk retorik, skriver Peterson-Berger men bara utifrån judarnas ”ställning och inflytande inom den mer andliga och konstnärliga kulturen”, vilket i hans ögon var en berättigad form av antisemitism. Peterson-Berger menar vidare att Nietzsche också uttryckte sig föraktfullt mot antisemitism och dessutom aldrig i sitt personliga umgänge gav uttryck för antisemitiska uppfattningar. Möjligtvis är det så, vilket Karlsson framhäver, att Peterson-Berger här även indirekt ursäktade sin egen inställning till judarna. Samtidigt som Peterson-Berger uttryckte antisemitism som musikkritiker ingick judar som Felix Saul i hans närmaste vänkrets. Peterson-Berger kan sägas ha stått i den antisemitiska tradition som Wiens borgmästare Karl Lueger gjorts till sinnebild för, sammanfattat i dennes uttalande, ”Wer Jude ist bestimme ich!”. Enligt detta i grunden antisemitiska synsätt har icke-juden tolkningsföreträdare med avseende på vem som skall och inte skall angripas med antisemitism. Det handlar om makten att som icke-jude använda antisemitismen som argumentationsvapen och tillskriva de individer man föraktar eller uppfattar som motståndare en judisk identitet. Huruvida individerna uppfattar sig som judar eller ej är i det sammanhanget egalit. För Pergament var situationen den omvända. Han fick utstå antisemitiska påhopp men kunde likväl umgås och respektera personer som hyste antisemitiska uppfattningar, exempelvis Ture Rangström. För att kunna integreras var Pergament tvungen att acceptera viss vardagsantisemitism.

Sin vana trogen formulerade sig Peterson-Berger med slagkraftig brio och utan omskrivningar i sina två antinazistiska artiklar. Peterson-Bergers angrepp fick stor uppmärksamhet både i Sverige och Tyskland. En upprörd insändare i *Nya Dagligt Allehanda* vände sig mot Peterson-Bergers ”hat- och smädesorgie mot Tysklands nuvarande ledare”.⁷³ Enligt germanisten Birgitta Almgren var också Peterson-Berger en av de svenska skribenter nazisterna kom att uppfatta som problematiska.⁷⁴ Karlsson talar om obekräftade uppgifter om att Peterson-Berger på grund av de nazistiska protesterna skulle ha förvägrats resa genom Tyskland 1934. Men redan 1935 tycks nazisterna kommit över hans kritik då han inbjöds att delta i en musikfest i Karlsruhe, vilket han dock tackade nej till.⁷⁵

Mot bakgrund av den befintliga forskningen kan man konstatera att Pe-

73. Karlsson 2005, 115f. Peterson-Bergercitaten är hämtade från Karlssons text och återfinns i sina original i Wilhelm Peterson-Berger, ”Nietzsche och nazismen”, DN 10/7 1933.

74. Almgren 2005, s. 63.

75. Karlsson 2005, s. 119.

terson-Bergers artiklar var unika inom den svenska musikvärlden såtillvida att de publicerades kort tid efter maktövertagandet och gavs stort utrymme i tidningarna samt genom att de var explicit antinazistiska.⁷⁶ Artiklarna pekar även på att de som under 1920-talet uttalat sig både antisemitiskt och med starka antipatier mot nyare musik, inte per automatik anammade nazisternas kulturpolitik. Andra exempel erbjuder Arthur Engberg och Albert Engström (1869–1940) vilkas antisemitiska retorik under 1920-talet ersattes av en lika explicit antinazistisk hållning.⁷⁷ Det bör dock tilläggas att Peterson-Berger även såg något gott i nazismens krigståg mot ”atonalismen”. 1934 skrev han att ”ingenting är så ont att det inte har något gott med sig. Nazismen gjorde ett tvärt slut på atonalismen i Tyskland”.⁷⁸

Pergament och den nazistiska kulturpolitiken

Som jag redovisat tidigare fanns det en på antisemitisk grund vilande uppfattning att Pergament skrev mer positivt om judiska musiker än om ickejudiska. Men Pergament tvingades inte bara försvara sin opartiskhet gentemot antisemitiska fördomar. Även bland judiska företrädare fanns förhoppningar om att Pergament skulle bedöma judiska musiker mer fördelaktigt än ickejudiska, och, som framgått, reagera mot yttringar av antisemitism. Utifrån sin position som musikkritiker på en av de viktigare dagstidningarna fanns krav och förväntningar från två håll. För ”svenskhetens” förvarare var han tvungen att ”bevisa” sin ”svenskhet” och från judiska individer fanns förväntningar att han skulle betona sin judiska identifikation och verka som språkrör för ”judiska” intressen. Det sistnämnda blev särskilt märkbart efter nazisternas maktövertagande. I samband med Amati-trions framträdande i Stockholm januari 1935 hänvisade en av dess medlemmar, Fritz Heissy, till ett samtal med Pergament där denne mot bakgrund av sin njugga kritik av trions framträdande skulle ha sagt att han ”utifrån sin svåra position som jude var tvungen att iakta särskilt sträng objektivitet gentemot judiska musiker”. Enligt Heissy skulle Pergament egentligen velat skriva mer positivt om Amati-trions konsert men på grund av ett latent antisemitiskt hot känt sig hämmad.⁷⁹ I tämligen bryska ordalag menade dock Pergament i ett svarsbrev att Heissy missförstått andemeningen i det han sagt vid samtalet.

76. Peterson-Bergers efterträdare, Curt Berg, kom att fortsätta den kritiska linjen, märkbart i två artiklar författade 1943. Jarl Torbacke, *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946*, Stockholm 1972, s. 338 samt Almgren 2005, s. 60.

77. Karlsson 2005, s. 118; Blomqvist 2001, s. 97–101.

78. Wilhelm Peterson-Berger, ”Ett par musikaliska tidstecken. I. Fallet Bartók”, *DN* 29/6 1934.

79. F. Heissy till Pergament, 31/1 1935, MP-arkiv, vol. 22, MM. Se även Moses Pergament, ”Amati-trion”, *SvD* 25/1 1935.

Hans kritik var alltid objektiv hävdade Pergament, även då det handlade om att recensera offer för Hitlers politik. Den korthuggna recensionen hade inget med hans position som jude att göra utan var helt baserad på estetiska grunder, underströk Pergament med emfas.⁸⁰

Vidare tycks det under kriget ha funnits en bild av Pergament som en ihärdig antinazist, exempelvis förmedlad av den uttalat antinazistiske författaren och publicisten Stig Ahlgren (1910–1996), som i *Aftonidningen* den 6 januari 1945 recenserade Pergaments bok *Vandring med Fru Musica*. Han tar här upp debatterna som ägde rum i samband med pianisten Walter Gieseckings (1895–1956) och dirigenten Wilhelm Furtwänglers besök i Sverige, båda tyska musiker förknippade med nazisternas kulturpolitik. Giesecking nyttjade den nazistiska regimen för att göra karriär. Han var involverad i arrangemang med de båda nazistiska organisationerna *Kampfbund für deutsche Kultur* och *NS-Kulturgemeinde*.⁸¹ Enligt Ahlgren skall Pergament ha ”eldat på för fullt” och velat ”se ryggen” på både Giesecking och Furtwängler.⁸² Ahlgrens allmänna bild av Pergament som antinazist är korrekt. Det finns flera exempel på hur Pergament utifrån sin judiska identifikation angrep nazismen. Men det finns anledning att fördjupa analysen av hur denna antinazism yttrade sig, särskilt som Ahlgrens påstående att Pergament ”eldat på för fullt” och velat ”se ryggen” på Giesecking och Furtwängler visar sig vara felaktiga.

”Giftspridare”

Pergaments engagemang inom Mosaiska församlingen ökade under 1930-talet sannolikt som en direkt följd av den nazistiska situationen. Kritiken mot församlingens företrädare och dess ”strutsmentalitet” som han yppat i samband med Peterson-Bergerslagsmålet hade nu bedarrat. Även om hans närvaro var oregelbunden var det faktum att han under åren 1934–1937 var medlem i församlingens fullmäktige ett uttryck för en starkt judisk identifikation.⁸³ Under kriget bildade han och kantorn Leo Rosenblüth också en kör och orkester med judiska flyktingar och även ett skivbolag. Under 1933 och fram till krigets början var Pergament även en flitig medarbetare i *Judisk krönika*. Majoriteten av hans bidrag rör kulturella händelser med anknytning till judisk kultur och en del var översatta eller av Pergament

80. Pergament till Fritz Heissy (kopia), januari 1935, MP-arkiv, vol. 22, MM.

81. Kater 1997, s. 70.

82. Stig Ahlgren, ”Vilse med Fru Musica”, AT 6/1 1945.

83. Register till Stockholms Mosaiska församlingsprotokoll åren 1924–1935, register över protokoll 1916–1944, A1B:2; Protokoll A1A, vol 104, 1934; Röstlängd D, vol. 2 1938–1943, Huvudarkivet, Judiska (Mosaiska) församlingen i Stockholm, RA, Arninge.

egenhändigt författade dikter.⁸⁴ Jag har funnit två artiklar där han mer utförligt kritiserar den tyska kulturpolitiken. Med *Judisk krönika* som plattform kunde Pergament utgå från sin judiska identifikation och framträda som företrädare för det ”judiska folket”.

Under rubriken ”Giftspridare” refererar Pergament i oktober 1933 till *Jüdische Rundschau* som rapporterat om hur antisemitismen genomsyrar den tyska skolutbildningen. Pergament beskriver ”förhållandena i det nya Tyskland, där judebarnens isolering och missgynnande ingår som ett led icke blott i realpolitiken, utan även i den allmänna statsmoraliska kodexen [---] och där antisemitismen systematiskt inpräntas i oskuldsfulla barnasinnen i syfte att frambringa bestående, aktivt judehat”.⁸⁵ Pergaments kritik mot den nazistiska politiken får här blomma ut och han ger i sina formuleringar tydligt uttryck för en judisk identifikation. I januari 1934 skriver Pergament om dansaren Ruth Sorel-Abramowitsch som på grund av ”den ominösa arierparagrafen i Hitlers Tyskland” tvingats lämna Städtische Oper i Berlin. Pergament ger också en känga åt de ”ariska” kollegorna, vilka till skillnad från Sorel-Abramowitschs icke-judiske partner, George Groke, ”obekymrade om sina judiska kollegers oförtjänta öde solade sig i den nationella fanatismens febrila välvilja mot likasinnade”.⁸⁶ Här anklagar Pergament de icke-judar som böjt sig för nazismen och gjort karriär på sina judiska kollegors bekostnad. Detta är en kritik som jag inte stött på i hans dagspressartiklar om tyska musiker under kriget. Som jag kommer att visa avviker den klart värderande tonen i dessa artiklar från hur Pergament formulerade sig i dagspressen. Det rör sig i exemplen från *Judisk krönika* inte bara om referat utan om explicita ställningstaganden mot Nazityskland.

Även källmaterial från privata sammanhang visar att Pergaments personliga engagemang mot nazismen och dess antisemitism var tydligt.⁸⁷ Ett tidigare uppmärksammat fall utgörs av hans ställningstagande vid en sammankomst hos bokförläggaren Karl-Otto Bonnier, vilken bland annat behandlats av statsvetaren Svante Hansson. I maj 1933 tog Bonnier initiativet till att samla en grupp framstående svenska judar i sitt hem för att diskutera utvecklingen i Tyskland. Utgångspunkten var en uppsats, med titeln ”Judarna, fosterlandet och antisemitismen”, som sonen och ärftlighets-

84. Exempelvis Moses Pergament, ”Judisk scenkonst”, JK 1933:2, s. 18f.; (Översättning av) Moses Pergament, ”Palestinasånger”, JK 1935:1, s. 8; Moses Pergament, ”Under falsk flagg. Impressario-offer”, JK 1938:4, s. 7of.; Moses Pergament, ”Judiska öden”, JK 1939:10, s. 114; Pergament JK 1940:11, s. 136 samt Pergament 1941:1, s. 8–10.

85. Moses Pergament, ”Giftspridare”, JK 1933:6, s. 118f.

86. Moses Pergament, ”Ruth Sorel-Abramowitsch och George Groke”, JK 1934:1, s. 14.

87. Den 9/4 1934 åhörde Pergament Hugo Valentins föredrag om antisemitismen på Judisk bildningsförbundet, Dagbok 9/4 1934, MP-arkiv, vol. 1, MM.

forskaren Gert Bonnier (1890–1961) författat. De inbjudna representerade två läger: de som förespråkade en total assimilation av de svenska judarna, bland andra Karl-Otto och hans söner Gert och Tor (1883–1976), professorn i nationalekonomi Eli F Heckscher med flera, och de som ville hävda en judisk identifikation, bland dem Pergament, Isaac Grünewald, och *Judisk krönikas* Daniel Brick. Per I. Gedin, som också berört händelsen, citerar inte Pergaments ställningstaganden utan han beskrivs som medlem i den grupp som ansåg det vara orealistiskt att tro att de svenska judarna ”skulle framstå som blågula svenskar” inför nazisterna”.⁸⁸ I Pergaments dagboksanteckningar antyds också att fler möten arrangerades angående ”judefrågan”, vilket är den etikett Pergament gav mötet (mötenas) tematik.⁸⁹ Bilden av Pergaments judiska identifikation blir i Gedin framställning svartvit. Den antyder att det fanns vattentäta skott mellan de båda grupperna inom den svensk-judiska intelligentsian. På så vis betonas ambivalensen snarare än bivalensen. I undersökningsmaterialet framträder en mer komplex bild av Pergament. Hans strävan att integreras i det svenska samhället var stark, liksom hans judiska förankring. Vad som är intressant är här att det är i en avgränsad judisk miljö som Pergament manifesterar en judisk identifikation. Det sker i Bonniers hem och i *Judisk krönika*, men inte lika uttryckligt i hans roll som musikkritiker, vilket jag återkommer till.

Tonsättarskapet kunde också fungera som en ventil för den emotionella och intellektuella upprördhet som det nazistiska maktövertagandet frambringade hos Pergament. De nazistiska illdåden mot judarna gav honom anledning att uttrycka en judisk identifikation via musiken. Sommaren 1935 färdigställdes *Rapsodia ebraica*, en rapsodi baserad på judiska motiv, bland annat nationalsången *Halikwah* och nationaldansen *Horah*. Den uruppfördes den 2 mars 1938 i Konsertföreningen under ledning av Fritz Busch

88. Hansson i Broberg et al. (red.) 1988, s. 307–327. Se också Gedin 2003, s. 423f., citat s. 424. Gedin uppgifter om Pergaments ställningstagande är hämtat från Carl-Adam Nycops memoarer, Bära eller brista. En tidningsmans memoarer 1909–1944, Stockholm 1970, s. 170 f. Nycops redogörelse, som är återberättade sekundäruppgifter från Albert Bonnier, kritiserar av Svante Hansson bland annat för ologiska formuleringar vilka tillskrivs de inblandade, den av Nycop angivna tidpunkten för sammankomsten (1936 istället för 1933) samt för att han menar att det är orealistiskt att någon vid denna tid skulle ha uttryckt rädsla för en tysk invasion. Mot bakgrund av Pergaments generella uppfattning om assimilering ser jag dock uppgiften om hans ställningstagande mot Gerts assimilationsidé som trovärdig, vilket också Gedin gör. Kritiken av Nycop återfinns på s. 308 och 314.

89. Den 24 oktober samma år deltar Pergament också i ett sionismöte hos ”Mazur”; Moses Pergament, Dagbok 30/5 1933, MP-arkiv, vol. 1, MM.

(1890–1951).⁹⁰ I samband med en välgörenhetskonsert den 15 mars 1943 beskrev Pergament också intentionerna med och inspirationen till verket. Han framhöll att det tog sin utgångspunkt i det ”judiska världsdrama som började 1933 och ännu icke upphört. Det vill vara ett uttryck för lidandets sammansvetsande kraft, för det judiska folkets förtröstan och okuvlighet”.⁹¹ Utgångspunkten var således en emotionell upprördhet över nazismens brott och dess funktion låg i att ingjuta mod och hopp hos judenheten i skuggan av nazismens ohyggligheter.

På samma sätt bör man tolka Pergaments mest kända opus, körsymfonin *Den judiska sången* baserad på Ragnar Josephson två diktsamlingar *Kedjan* respektive *Den judiska sången*. Körsymfonin komponerades 1944 men uruppfördes i sin helhet först 1947. *Aftontidningen* rapporterade redan i maj 1944 om Pergaments då fullbordade verk. Artikelnen bygger på en intervju med tonsättaren i vilken denne uttrycker sina intentioner med verket. I intervjun framkommer att det var ”den judiska världstragiken” som låg till grund för körsymfonin och att de tonsatta dikterna skulle förstås som en ”revy av judendomen” från den äldsta historien till nazisternas förföljelser. Det handlade emellertid samtidigt om ”allmänmänskliga problem – strävan till förbrödring och försoning”.⁹² Pergaments intentioner var således att *Den judiska sången* inte bara skulle förstås som riktad till judar. Det allmänmänskliga är tillsammans med det judiskthistoriska materialet båda viktiga aspekter. Genom att blanda den tyska nationalsången *Deutschland über alles* med melodier från det judiska folkmusikarvet frambringade Pergament en musikalisk association till verkets utgångspunkter, de nazistiska övergreppen mot judarna. Bo Wallner kallade *Den judiska sången* ”en flammande protest mot det nazistiska barbariet” och använde termen ”massaker-musik” för att etikettera hur dansrytmer och militärmusik i andra delens *scherzo* blandas med en travesti på den tyska nationalsången och med hornstötter från det inom den judiska gudstjänsten använda vädurshornet shofar.⁹³

Genom att ta fasta på det judiska lidandet, vilket är en konsekvens av nazismen, kan Pergaments två kompositioner tolkas som en protest mot den

90. Carl-Gunnar Åhlén, konvoluttext till cd, Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år – 1914–1989, BIS CD-421/424, Stockholm 1989. I en handskriften kommentar av Pergament framkommer också att Ebraicans tillkomst ytterst var en reaktion på den så kallade Kristallnatten, 9–10 november 1938, vilket ju dock måste vara en efterkonstruktion eftersom verket skrevs 1935. Moses Pergament, odaterad handskriften verkkommentar, MP-arkiv, vol. 12, SMB.

91. Programblad för Välgörenhetssoaré 15/3 1943, MP-arkiv, vol. 10, MM.

92. Osignerad intervju med Pergament, ”Judiska dikter inspirerade. Stor symfonisk svit av Moses Pergament”, AT 9/5 1944.

93. Wallner 1968, s. 122.

nazistiska politiken. Ett liknande motstånd är också möjligt att uppfatta i Pergaments tidigare diskuterade filmmanus ”Min stora judefilm/Ahas-verus”. Det publicerades i *Judisk krönika* 1941 i en förkortad version med tydligare anspelningar på situationen i Nazityskland.⁹⁴ Också i poetisk form kunde Pergament få utlopp för sin judiska identifikation, som i dikten *Israels klagan* publicerad i *Judisk krönika* i november 1940.⁹⁵

Att det nazistiska maktövertagandet och de nazistiska brotten mot judarna väckte avsky hos Pergament är således uppenbart och så även att de utgjorde en källa för hans estetiska uttryck. Men medan Pergament i privata sammanhang, som skribent i *Judisk krönika* samt som tonsättare kritiserade och bearbetade nazismen intellektuellt, estetiskt och emotionellt, ger en analys av hans roll som musikkritiker i dagspressen en delvis annan bild.

”Das lässt tief blicken”

Någon understreckare eller mer omfattande artikel av Pergament i dagspressen, likt Peterson-Bergers två artiklar från 1933, med den nazistiska kulturpolitiken som huvudtema är inte känd. En genomgång av hans verksamhet i dagspressen visar att han sällan tog bladet från munnen vad gäller den nazistiska judefientliga kulturpolitiken under perioden 1933–1938, det vill säga under hans tid på *Svenska Dagbladet* och *Nya Dagligt Allehanda*. Några exempel illustrerar hans retorik.

Den 30 april 1933 rapporterar Pergament om ryktet rörande det tyska totalförbudet mot jazz, ett rykte han ser som överdrivet. Han citerar nazisternas officiella meddelande (på tyska) kring musikbestämmelserna, där det bland annat framgår att det är ”negermusiken”, där rytmen dominerar på bekostnad av melodin, som är det nazisterna vänder sig mot. Pergament konstaterar torrt att det är de tyska ledarna som får avgöra vad som kan vara sårande för ”deutsches Empfinden” och att ”Vox populi” får rätta in sig i ledet.⁹⁶

I samma spalt skriver Pergament om hur Wagnerjubileet under sommaren skall firas i Tyskland. Pergament överväldigas av utbudet och framhåller att en resa till Tyskland under sommaren kan vara mödan värd. En sådan resa var dock troligtvis omöjlig för Pergament själv under rådande omständigheter. Han rådgav dock de presumtiva resenärerna om hur de skulle ta sig an det wagnerska smörgåsbordet. Det gällde att ”plocka åt sig vad man önskar och tål. [...] [n]ågon fara för övermättnad torde knappast föreligga, om envar blott följer sitt naturliga behov av andlig näring”.⁹⁷

94. Pergament 1941:I, s. 8–10.

95. Pergament 1940:II, s. 136.

96. Moses Pergament, ”Musik”, SvD 30/4 1933.

97. Ibid.

Således refererade Pergament helt okritiskt till de nazistiskt färgade Wagnerjubileer som skulle hållas runt om i Tyskland under sommaren 1933. Detta skall ställas i relation till Pergaments kännedom om den nazistiska kulturpolitikens effekt på judiska musiker efter den 8 april och det faktum att politiken även hade sympatisörer i Sverige, vilket inte minst märktes i *Scenens* bevakning av den nazistiska kulturpolitiken.

En kort notis den 11 juni 1933 om Berlinfilharmonikernas framförande av Arthur Honeggers (1892–1955) *Mouvement symphonique* Nr. 3 under ledning av Wilhelm Furtwängler innehåller inte heller den någon reflektion kring nazistisk kulturpolitik. Den 8 augusti skriver däremot Pergament om Runo [sic] Walter, ”den store tyske dirigenten av icke arisk börd” som nu är hemlös då ”konstens nya tempelväktare i det land, där han verkat mest, ha stängt portarna för honom”.⁹⁸ Bruno Walter hade som *generalmusikdirektor* på Bayerische Staatsoper i München redan på 1920-talet blivit hårt ansatt av de lokala antisemiterna. På grund av sin judiska börd hade han ansetts diskvalificerad som Wagnerdirigent,⁹⁹ något Pergament dock ej ens antyder.

Liknande distanserade formuleringar använder Pergament också den 24 september 1933 när han beskriver de tyska förlagens bråda dagar då de skall ”stå till tjänst med en notlitteratur, som står i samklang med Det Tredje Rikets nationella anda”. I en saklig framställning utan uttalade värderingar nämner Pergament att ”[a]riskt innehåll, d.v.s. arisk tanke och arisk ton, bör strömma fram ur varje tyskt verk”. Men med en kritisk udd dold i en humoristisk formulering angående propagandaministern och åttabarnsfadern Goebbels uppmaning till de ”ariska” tyska kvinnorna att avla barn, berättar han om hur nazisternas kulturpolitik lett till att halvglömda tonsättare med nationellt patos lyfts fram och att de verksamma tonsättarna uppmuntrats ”till i goebbelsk mening nationell alstring”. Längre fram i artikeln vänder sig Pergament mot den nationalistiskt präglade nazistiska estetiken, dock först efter en förstående inledning:

Intet ont om det. Känslan av samhörighet med land och folk, den materiella och andliga gemenskapen, det är djupast sett en av de rikaste inspirationskällor en konstnär kan äga. Men denna gemensamhetsförmåelse utesluter icke hos verkligt stora andar medvetandet om en särställning, både inför Gud och människor.¹⁰⁰

98. Moses Pergament, ”Orfeus och Eurydike från Saltzburg”, SvD 8/8 1933.

99. Kater 1997, s. 41.

100. Pergament 24/9 1933.

I citatet lyser Pergaments uppfattning igenom om en acceptabel form av nationalism och det berättigade i att en konstnär hämtar sin inspiration i det "nationella". Men de riktigt stora konstnärerna står över det nationella stridsvimlet. Pergament nämner Schiller och Beethoven som exempel på sådana, övernationella konstnärliga andar och fortsätter: "Det finns i andens och konstens värld en gemenskap bortom och oberoende av nationella gränser. Vore det nya Tyskland fullt konsekvent i tillämpningen av sin världsåskådning, borde det förbjuda uppförandet av Beethovens nionde symfoni. Lyckligtvis är konsekvensen ofullkomlig", då verket fortfarande tillhör ett av de mer populära i Tyskland, menar Pergament.¹⁰¹ För att förtydliga den nazistiska inkonsekvensen exemplifierar Pergament sedan med ytterligare verk som, i enlighet med sin förmenta "otyskhet", borde vara bannlysta. "Strauss librettist, Hugo von Hofmannsthal var icke-ariér" och därför borde exempelvis *Rosenkavaljeren* betraktas som "fremdrassig", likaväl som Haydns *Skapelsen* vilken bygger på en judisk text, Gamla testamentet, framhåller Pergament. Den nazistiska estetiken påverkade inte framförandet av dessa verk.

I artikeln framför Pergament en viss kritik av den nazistiska kulturpolitiken, om än ordentligt inlindad. Som tidigare lyfts en behärskad nationalism fram som ett legitimt konstnärligt inspirationsvärde, men i Schillers anda hävdas ändå de stora konstnärernas personlighet, som står över de nationella yttringarna. Av citaten att döma tog Pergament inte alltför allvarligt på "ariseringen" av musikkivet. Inkonsekvensen i politiken gör att de riktigt stora konstnärerna inte påverkas. Konsten står således över det politiska stridsvimlet. Pergaments betonande av den nazistiska kulturpolitikens inkonsekvens liknar den argumentation som framfördes av Peterson-Berger i tidigare nämnda *Dagens Nyheter*-artiklar och av Albert Engström i ett nummer av *Strix-Söndagsnisse* den 17 maj 1933, där den sistnämnde frågar sig vad som egentligen är tyskt och otyskt i det nazisterna vill separera.¹⁰²

I mitten av 1930-talet gav Pergament gärna uttryck för en optimism avseende nazisternas förhållande till den estetiska modernismen. I februari 1934 tycker han sig se en vändning till det bättre då de tidigare anklagelserna mot "modernisterna" som formulerats i "det nya Tyskland", enligt Pergament, ersatts av självkritik. Denna kritik hade riktats mot de "mer eller mindre underhålliga nationalsocialistiska sånger, som alstrats under den patriotiska feberns högkonjunktur", skrev han och inflikade förhoppningsfullt att en slik kritik hade varit otänkbar ett halvår tidigare. Genom att citera den nazistiska Berlintidskriften *Deutsche Kulturwacht* kunde Pergament både ge

101. Ibid.

102. Karlsson 2005, s. 118.

en känga åt den undermåliga nazistiska kulturen och visa på en kluven hållning inom den nazistiska kulturpolitiken. Den tyska artikeln lyder enligt Pergaments referat och översättning:

Om något i det nya Tyskland faller under begreppet ”nationaler Kitsch”, så är det otvivelaktigt det stora flertalet sångböcker för skolan, folket, S.A., m.m., som sedan ett halvt år slängts ut i marknaden. Ohämmad geschäftsgeist, facklig oförmåga och osmaklig okultur räcka i dessa alster ofta handen åt varandra till ett förbund, vars mindervärdighet knappast har sin like.¹⁰³

Citatet är det skarpaste angreppet på den nazistiska kulturpolitiken som jag funnit i Pergaments artiklar i *Svenska Dagbladet*. Det framförs i en kort notis och, märk väl, via ett citat från en tysk nazistisk musiktidskrift. Samma citat analyseras av Fred K. Prieberg för att visa på hur det inom den nazistiska kulturdebatten fanns meningsskiljaktigheter kring vad som bäst uttryckte den nationalsocialistiska revolutionens andemening. Så kallad ”nationaler Kitsch”, som i ovanstående citat var föremål för kritik, kom också att placeras på den nazistiska listan för icke-önskad musik.¹⁰⁴ Det är klart att Pergament sympatiserade med andemeningen i citatet, det vill säga att en överdriven nationalchauvinism leder till undermålig konst. Notisen avslutas med att Pergament lånar ett tyskt ordstäv som lyder: ”Das lässt tief blicken!”, ungefär – det lönar sig att blick djupt/titta bakom, vilket i någon mån sammanfattar hur Pergament formulerade sig i dagspressen visavi den kulturpolitiska förändringen i Tyskland. Citatet tyder på att Pergament ville måna om att Tyskland inte enbart skulle förknippas med nazistisk kulturpolitik. Hans underförstådda mening tycks vara att tittar man bakom den nazistiska fasaden visar sig den nazistiska kulturpolitiken vara ett inkonsekvent utanpåverk, ett utanpåverk som inte kan åstadkomma någon större skada på konstmusiken eller på det tyska kulturarvet i dess helhet.

Den 22 april 1934 berörde Pergament Berlinfilharmonikernas framförande av symfoniska delar ur Paul Hindemiths opera *Mathis der Maler*. Operan i sin helhet fick på grund av de nazistiska bannbullorna sitt uruppförande först 1938 i Zürich. Pergament hade tidigare träffat Hindemith och även bjudit honom på middag i sitt hem 1931. Några positiva känslor tycks dock inte Pergament ha hyst för honom. Hindemiths uraktlåtenhet att besvara ett brev gav Pergament anledning att misstänka att hans arro-

103. Moses Pergament, ”Operanytt”, SvD 18/2 1934.

104. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1989, s. 123. Citatet är enligt Prieberg hämtat från Reinhold Zimmermann, ”Nationalsozialistischer Liederbücher, DKW (*Deutsche Kulturwacht*) III/33, 18/11 1933, s. 13.

gans var baserad på antisemitism.¹⁰⁵ Vid Berlinharmonikernas framförande 1934 framställdes han dock inte som antisemit, utan som företrädare för modernism. Pergaments uppfattning att den nazistiska kulturpolitiken inte har fått genomslag återkommer i recensionen av Hindemiths operamusik. Musikens positiva mottagande bland kritiker och publik var med Pergaments ord ”[e]tt tecken på att man i tredje riket icke längre fruktar eller skymfar modernisten!”.¹⁰⁶ Pergament vinnlägger sig här om att beskriva situationen i ljusa färger. Receptionen av Hindemiths opera görs till ett vittnesmål om musikmodernismens inflytande. Strävan att framställa det nazistiska Tyskland som mindre avogt inställt till den nya musiken än den gängse debatten tydliggörs också i en artikel i *Svenska dagbladets* söndagsbilaga 20 maj 1935. Med hänvisning till två nazistiska musiktidskrifter, *Die Musik* respektive *Deutsche Zukunft* och dirigenter som Walter Abendroth (1883–1956), mot vilken svenska radiolyssnare skulle rikta skarp antinazistiska kritik 1940, och Hans Lyck vill Pergament här vederlägga påståendet att ”den moderna musiken spelat ut sin roll”.¹⁰⁷ Som tecken på den nya musikens livskraft berättar Pergament om utveckling i Tyskland: ”T.o.m i Tyskland, där modernismen bannlysts av de politiska ledarna och dess utövare andligen stenats av alla reaktionärer och konstnärliga halvpotenser, har nu Hindemith åter tagits till nåder.”¹⁰⁸ Pergament refererar återigen till Berlinframförandet och betonar att det var Furtwängler som hade dirigerat, vilket Pergament uppfattade som en demonstrativ handling då musiken

105. MP till Paul Hindemith, 15/3 1931, MP-arkiv, vol. 22, MM. I en handskriven kommentar i det obesvarade brevet skrev Pergament: ”På detta [brev] kom intet svar. Antagl. därför att det stod Moses under! Det viktiga fanskapet kom dock hem till mig o. stannade halva natten.”

106. Moses Pergament, ”Musik”, *SvD* 22/4 1934.

107. *Die Musik*, och tidigare nämnda *Deutsche Kulturwacht*, gavs ut av det av Alfred Rosenberg grundlagda ”Kampfbund für Deutsche Kultur”. Se Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, München 2006, s. 339ff. För *Die deutsche Zukunfts* koppling till den nazistiska ideologin, se Prieberg, s. 64, 314 & 416. Till skillnad från *Die deutsche Zukunfts* och tidigare refererade *Deutsche Kulturwacht* fanns *Die Musik* att tillgå på Musikaliska akademiens bibliotek, Karlsson 2006, s. 117. Boel Lindberg berör den kritik som en del radiolyssnare riktade mot att Abendroth skulle dirigera Radiotjänsts symfoniorkester den 25/4 1940. Inbjudningen av den tyske dirigenten sågs som undfallenhet gentemot Nazityskland och bör som Lindberg påpekar inte minst läsas mot den chockartade upprördhet som nazisternas ockupation av Danmark och Norge orsakat; Boel Lindberg, ”Exportera den där Hitlermusik till Tyskland”. Brev till radiotjänst om musiken i svensk radio under andra världskriget”, i Andersson & Geisler (red.) 2006, s. 151ff.

108. Moses Pergament, ”Det musikaliska läget”, *SvD Söndagsbilagan* 20/5 1935.

gick stick i stäv med de av den nazistiska regimen stipulerade estetiken.¹⁰⁹ Här antyds en kritik av nazismens kulturpolitik, men i förtäckta ordalag. Furtwängler görs till opponent mot de antimodernistiska propåerna från de tyska ledarna. Istället för att huvudsakligen angripa nazisternas kulturpolitik är artikeln riktad mot de svenska musikdebattörer, troligtvis främst Aterberg, som ville göra sken av att den nya musiken var på utdöende. Även Curt Berg, som uppfattade uppvärderingen av Hindemith som uttryck för en antinazism där det politiska kom före det estetiska, kunde vara en källa till Pergaments idoga försök att påvisa den nya musikens livskraft. Berg skrev med anledning av det som Pergament refererade till: ”Hindemith blir inte mera väljudande därför att d:r Goebbels tycker att han låter illa.”¹¹⁰ Att den nya musiken kunde fortleva i Tyskland under rådande omständigheter blev för Pergament ett bevis för dess kraft och utnyttjades som estetiskt slagträ i den svenska debatten.

I en genomgång av det svensk-tyska musikutbytet under 1937 nämner Pergament inget om den nazistiska inramning som styrde framförandena i Tyskland och med all sannolikhet även vilken musik som skulle framföras. Han ifrågasätter inte heller projektet som sådant, utan konstaterar enbart att idén är god men att det konstnärliga värdet inte alltid varit det högsta. Däremot kritiserar han den tyska valutaspärren som medfört svårigheter att betala ut honorar.¹¹¹ När Berlins filharmoniker besökte Sverige under hösten 1937 såg Pergament ej heller några problem i detta utan emotsåg välvilligt orkestern med dess tyska ”kulturpropagand[a]”. Den tyska kulturpropaganda Pergament syftade på var inte den nazistiska, utan gällde det klassiska tyskspråkiga kulturarv som utgjorde grunden för filharmonikernas repertoar. Att orkestern också spelade ett splitternytt verk av den tyske tonsättaren Karl Höller (1907–1987) användes av Pergament som argument för påståendet att nazisternas bannlysning av ”moderna” tonsättare inte fått

109. Furtwänglers försvar av Hindemith och hans musik innebar en allvarlig konflikt med nazisterna. Hos ledande nazister, särskilt Hitler, uppfattades Hindemith som företrädare för en önskad modernism. Bland annat förbjöds en planerad uppsättning av operan *Mathis der Maler* av Hitler personligen. Den så kallade ”Hindemithaffären”, inleddes med en artikel i *Deutsche Allgemeine Zeitung* 25/11 1935, skriven av Furtwängler, där denna försvarade Hindemiths och hans musiks ”tyskhet”. Furtwänglers engagemang för Hindemith ledde till att han efter påtryckningar avgick från sina ledarposter i Berlins stadsopera och i Berlinfilharmonikerna; Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London 2002, s. 291; Kater 1997, s. 181 samt sökord ”Hindemith”, <http://grovemusic.com/data/articles/music/1.../13053.xml?section=music.13053, 9/5 2007>.

110. Curt Berg, ”En symfoni av Hindemith. ’Mathis der Maler’”, *DN* 31/10 1935.

111. ”-e” (Moses Pergament), ”Radions musikutbyte. Svensk gästvänlighet besvaras ej med dansk”, *SvD* 16/5 1937.

fullt genomslag i det tyska musiklivet.¹¹² Höller tillhörde den lilla grupp av unga tyska tonsättare, som trots att de till dels inspirerats av en nyare musikstil som officiellt inte accepterades av nazisterna, ändock undgick nazisternas förföljelse. Detta märks bland annat i att de samtliga var kandidater för *Reichsmusikkammers* generösa statsbidrag 1942.¹¹³ Pergament gav således uttryck för uppfattningen att den nazistiska ”antimodernismen” var ett mindre problem. Hans starka tro att konsten och musiklivet övervin- ner det politiska gjorde en uttalad kritik av den nazistiska kulturpolitiken överflödig.

Pergaments formuleringar i dagspressen gentemot Nazityskland pe- rioden 1933–1938 kan sammanfattningsvis karaktäriseras som distanserade och stundtals vagt kritiska. Den nazistiska kulturpolitiken bedömdes av Pergament utifrån en estetisk mall rörande god och dålig konst, inte utifrån moraliska aspekter. Han var mån om att lyfta fram en positiv bild som vederlade de i hans ögon överdrivna beskrivningarna av nazismens inverkan på det tyska kulturlivet, särskilt med avseende på den nyare musiken. Jag har inte stött på några artiklar av Pergament i dagspressen där konsekven- serna för de judiska musikerna i Tyskland är ett genomgående tema. Detta berörs visserligen, som i fallet med Bruno Walter, men då *en passant*. Den på en judisk identifikation grundade antinazism som Pergament förfäktade i *Judisk krönika*, i privata sammanhang och som tonsättare gick således inte igen i hans offentliga skribentgärning.

Rädsla och redaktionella synpunkter

Exemplen från Segerstedt, Peterson-Berger, Valentin med flera visar att det under 1930-talet fanns möjligheter att kritisera Nazityskland, även om detta oftast fick konsekvenser i form av formella protester från nazisterna till den svenska regeringen. 1933 menade dock utrikesminister Östen Undén (1886–1974) som ett svar på nazistiska invändningar, att den svenska pressen enligt grundlagen hade en självständig ställning.¹¹⁴ I samband med krigs- utbrottet och samlingsregeringens allt starkare inskränkningar av tryckfri- heten blev dock plattformen för verbala angrepp mot nazisterna betydligt snävare.¹¹⁵ Men vid Pergaments tid på *Svenska Dagbladet* och *Nya Dagligt Allehanda* fram till 1938 reste inte den svenska statsmakten några formella hinder för publicister att vädra sitt missnöje med nazismen. Förklaringen till Pergaments försiktiga retorik i dagspressen, vilken avviker från hans

112. Moses Pergament, ”Berlins Filharmoniker”, SvD 29/9 1937.

113. Bland övriga i denna grupp fanns Carl Orff, Paul Höffer och Werner Ekg; Kater 1997, s. 187.

114. Almgren 2005, s. 62.

115. Tydén & Svanberg 1997, s. 42–46.

starka antinazistiska övertygelse och särskilt den tydligt formulerade kritiken i *Judisk krönika*, måste istället sökas i andra omständigheter.

En omständighet är att nazisternas maktövertagande innebar en mycket oroande situation även för svenska judar, en oro som givetvis stärktes efter krigsutbrottet och det överhängande hotet om tysk ockupation av Sverige och konsekvenserna av en eventuell tysk seger.¹¹⁶ Samtidigt innebar nazisternas maktövertagande att inställningen till judar i Sverige kom att hårdna. Den antinazistiska föreningen Tisdagsklubben förbjöd judiskt deltagande i föreningen. Föreningens ledande gestalt, Amelie Posse (1884–1957), hävdade att organisationen ”skulle bli mera slagfärdig om vi kunde bevisa att det varken låg judiskt initiativ eller judiskt kapital bakom den”. Med judiska medlemmar befarade föreningen också att de kunde mista sympatisörer, hävdar historikern Louise Drangel, och tolkar föreningens agerande utifrån dess medlemmars uppfattning att antisemitismen sannolikt var mer utbredd än antinazismen.¹¹⁷ Även den antinazistiska tidningen *Trots allt!*:s förhållandevis svaga intresse för den nazistiska antisemitismen förklaras av Drangel som en eftergift åt en svensk opinion, där antisemitismen inte uppfattades som det viktigaste problemet i nazismen.¹¹⁸ Dessa faktorer hämmade möjligheterna att uttrycka en judisk identifikation överlag, men särskilt i form av en kritik mot nazismen. Begränsningen låg inte bara i de repressalier som kunde drabba judiska individer som via en judisk identifikation kritiserade nazismen. Som exemplet Tisdagsklubben visar var alltså även antalet offentliga plattformar för en sådan manifestation begränsat.

Hugo Valentin hävdar i sitt arbete *Judarna i Sverige* att judarnas integrationsprocess in i det svenska samhället gick förhållandevis smärtfritt, särskilt i jämförelse med kontinenten, fram till 1930-talet. Samtidigt konstaterar han att den nationalsocialistiska segern i Tyskland och den radikalt förändrade situationen för judarna i Tyskland även fick återverkningar för synen på judar i Sverige. Inte minst märks detta i den restriktiva flyktingpolitiken.¹¹⁹ Risken för repressalier, ett begränsat offentligt utrymme och en allmänt negativ syn på judar innebar dock inte att det helt saknades antinazistisk kritik från personer med judisk identifikation. Här kan särskilt erinras om Hugo Valentin själv men även om Felix Saul. Båda vände sig offentligt mot nazismen under 1930-talet, och Valentin även från 1942. För Valentin

116. Hansson 2004, s. 65.

117. Bokholm 2001, s. 203ff., citat s. 204; Drangel 1975, s. 95ff.

118. Drangel 1975, s. 96.

119. Hugo Valentin, *Judarna i Sverige. Från 1774 till 1950-talet*, Stockholm 2004 (1964), s. 178. Se även Byström 2006, s. 112–121; Hansson 2004, passim samt Göran Blomberg, *Mota Moses i grind. Ariseringsiver och antisemitism i Sverige 1933–1943*, Stockholm 2003, s. 149–175.

innebar åren 1940–1942 en avsevärd svacka vad antalet nazikritiska artiklar angår. Valentinforskaren Per Jegebäck förklarar detta med de rådande pressrestriktionerna och Valentins rädsla för en nazistisk seger och dess konsekvenser för judarna.¹²⁰ För Pergaments del kan oron över att hustruns familj i Berlin kunde drabbas om den judiske svärsonen i Sverige öppet deklarerade sin avsky mot nazismen också ha gjort honom mer försiktig. Av det tidigare refererade mötet hos Bonnier får man dock intrycket att Pergament inte ville gömma sig bakom en svensk identifikation vilken i detta sammanhang inbegrep en underförstådd undfallenhet gentemot de nazistiska övergreppen, utan istället ville framhäva sin judiska identifikation även under det nazistiska hotet. Detta ställningstagande gjordes dock i en inomjudisk, privat kontext.

För nazisterna var det viktigt att kontrollera vad som skrevs om Tyskland i svensk press och att de också bevakade *Svenska Dagbladet* står helt klart. Risker att Pergaments svenska familj eller Iles tyska familj skulle drabbas av repressalier om Pergament stack ut hakan var därför reell. Att förhållandet till Nazityskland var känsligt för de svenska judarna fick Karl Otto Bonnier erfaras då han och Bonnierkoncernen 1933 utpekades som tyskfiendlig i den nazistiska pressen, detta enbart på grund av bördens.¹²¹ Som enda svenska tidning instämde för övrigt *Nya Dagligt Allehanda* i detta påhopp.¹²² I syfte att uttröna opinionsläget gentemot det ”nya Tyskland” i Sverige krävde det tyska propagandaministeriet att den tyska legationen i Stockholm skulle upprätta en förteckning över svenska kulturpersonligheters inställning till Nazityskland. I kategorin ”negativa mot nazismen” på denna lista återfanns bland andra Eli F Heckscher, Hugo Valentin och Ragnar Josephson, men inte Pergament.¹²³ Sannolikt uppfattades inte Pergament som en alltför inflytelserik opinionsbildare, möjligtvis på grund av att hans artiklar i *Svenska Dagbladet* ur nazistisk synvinkel inte ansågs vara så graverande. Även om jag inte hittat några indikationer på att nazisterna uppmärksammade Pergament förefaller det otroligt att de inte skulle känt till hans existens.

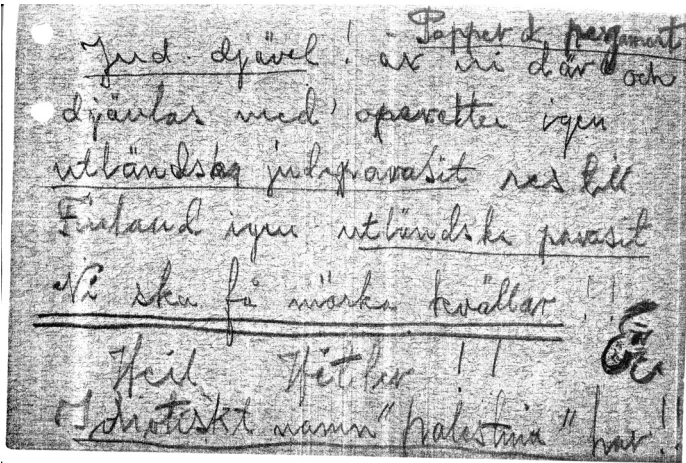
Pergament gjordes emellertid till föremål för de svenska nazisternas antisemitiska attacker. I artikelserien ”Svenska judar” i *Den svenska nationalsocialisten*, 6 november 1935 finns en artikel om Pergament där hans svenskhet ifrågasätts och så även *Svenska Dagbladets* nationella trovärdighet eftersom tidningen anställt ”kulturjuden” Pergament. Peterson-Berger hyllas i samma artikel som företrädare för nordisk musik. Under kriget var Perga-

120. Jegebäck 2005, s. 265.

121. Gedin 2003, s. 420f.

122. Torbacke 2005, s. 204.

123. Almgren 2005, s. 67–70.



Pergament fick motta åtskilliga **hatbrev** med antisemitiska angrepp. Vad gäller formuleringarna tillhör detta brev de grövre med bland annat uttalade hotelser och en antisemitisk nidteckning med näsan tecknad som "judesexa", en återkommande kod inom den antisemitiska traditionen. MP-arkiv, MM, vol 29.

ment också ett tacksamt offer för de svenska nazisterna, vilka bland annat ondgjorde sig över den bankett som *Aftontidningen* ordnade i samband med hans 50-årsfirande 1943.¹²⁴ I Pergaments arkivsamling på Musikmuseet finns ett osignerat hatbrev som sannolikt är skrivet under den nazistiska eran och som utgör ytterligare en spegling av den stämning som Pergament och andra judar var utsatta för och som inskränkte utrymmet både för en offentligt manifesterad judisk och/eller svensk identifikation. Innehållet lyder: "Jud djävul! Är ni där och djävlas med operetter igen utländska judeparasit res till Finland igen utländska parasit Ni ska få mörka kvällar!! [dubbel understrykning] Heil Hitler!! Idiotiskt namn 'Palestina' har!"¹²⁵ Brevet innehåller också en karikatyr med en groteskt ritad figur med gigantisk "judesexa".

Understrykningarna är avsändarens, den bristfälliga interpunktionen likaså. Brevet innehåller rasistiska formuleringar som "judeparasit" och "utländsk parasit" vilka känns igen från kontroversen med Peterson-Berger

124. Exempel på att Pergament uppmärksammades av svenska nazister återfinns i artikelserien "Svenska' judar.VIII. Moses Pergament", Den svenska nationalsocialisten, 6/II 1935, s. 4. Nämnas kan också följande osignerade artiklar: "Aftontidningens hemliga upplaga med anledning av juden Pergaments 50-årsdag", Hammaren 1943:10; "Jude hyllad av AT med extrabladd", Folkets Dagblad 22/9 1943 samt "Moses Pergament fyller år. Hyllades av AT med hemlig tidning vid brakmiddag på lyxkrog", Den svenske folksocialisten, 25/9 1943. Enligt en intervju med sonen Leo skall familjens hus i Bromma också ha blivit nedklottrat med hakkors under andra världskriget.

125. Anonymt brev mottaget av Pergament troligen under den nazistiska eran av Hitlerhälsningen att döma; MP-arkiv, vol. 29, MM.

1929. Den antisemitiska bilden av judarna som ”parasiter” var ett återkommande tema i det sena 1800-talets politiska antisemitism sådan den uttrycktes i Österrike och Tyskland. Skadedjursmetaforerna var allmänt spridda och blev därför också framträdande i nazisterna retorik och ger i ett efterhandsperspektiv en föraning om tankegodset bakom förintelsepolitiken.¹²⁶ I brevet förekommer också uttalade hotelser av typen ”ni ska få mörka kvällar” som i syfte att ge hotelsen större tyngd också är understruken två gånger. Ett utslag av fördrivningsantisemitism i Röhls bemärkelse syns i frasen ”res till Finland igen”. Brevet kan användas för att illustrera den skarpare antisemitiska ton som nazismen förde med sig även i Sverige, och som Valentin noterade. Sedan Peterson-Bergers angrepp 1929 hade den antisemitiska diskursen förändrats i så måtto att uttryck som ”parasit” mot bakgrund av nazismens antisemitiska politik fått en annan klang. Brev som detta tydliggjorde att tonen blivit råare och att uppmärksamheten kring de svenska judarnas göromål påverkades av utvecklingen i Tyskland.

En ytterligare förklaring till Pergaments förhållandevis försiktiga retorik kan finnas i eventuella riktlinjer från redaktionen och de stämningar som florerade på tidningen. Även om *Svenska Dagbladet* inte stödde naziregimen officiellt ville tidningen sannolikt inte heller gå i bräschen för antinazismen. Om Pergament fått uttryckliga instruktioner gällande andan i artiklarna går ej att fastställa, men det är sannolikt att tidningen ville undvika angrepp från både egna tyskvänliga läsare och från det nazistiska Tyskland. Det förefaller inte vara en djärv gissning att nazikritiska yttrande från en ”jude” kunde innebära problem för *Svenska Dagbladet*. Att döma av innehållet i den nyss refererade *Nationalsocialisten* utgjorde anställningen av Pergament en källa till angrepp på tidningen för att den svikit ”svenskheten”. Att *Svenska Dagbladet* anmodade sina medarbetare till viss försiktighet märks i fallet Fredrik Böök, som 1935 fick propåer om att begränsa antalet artiklar som tog upp ämnet antisemitism.¹²⁷ Märta Lindqvist (1888–1939), medarbetare på *Svenska Dagbladet*, förklarade 1936 bristen på nazikritiska artiklar i tidningen med dess ”välvilliga hållning” till Nazityskland.¹²⁸ Under kriget blev det vidare praxis att politiska kommentarer och analyser var förbehållet tidningarnas ledarsidor, vilket var ett resultat av den svenska neutraliteten. Detta fick Curt Berg erfara via en reprimand från *Dagens Nyheters* chefredaktör för att han kritiserat nazismen i en musikartikel. Här var det dock

126. Kristian Gerner & Klas-Göran Karlsson, *Folkmordens historia*, Stockholm 2005, s. 148.

127. Nordin 1994, s. 291.

128. Jarlert 2006, s. 10f., citat s. 11.

inte åsikterna i sig som var problemet utan att dessa framfördes på annan plats än på ledarsidan.¹²⁹

Att det fanns friktioner, kopplade till antisemitism och inställningen till Nazityskland, mellan Pergament och andra redaktionsmedlemmar på *Svenska Dagbladet*, vilka kan ha påverkat vad som kunde skrivas och inte skrivas på kultursidorna antyds i en del källor. Här tycks den 1934 tillträdde chefredaktören Carl Trygger (1894–1978), som kom att ersätta den åldrade Helmer Key, ha spelat en roll. Trygger var reservofficer och hade en tidigare karriär som bankchef bakom sig. Han saknade all erfarenhet från tidningsvärlden. Detta i kombination med hans ordnings-, kontroll- och sparkrav, vilka bland annat stipulerade att vissa av Trygger missaktade individer inte fick nämnas i tidningen, samt hans ingrepp i den politiska redigeringen medförde oro och misstämning på redaktionen och skapade problem för den politiska avdelningens chef Otto Järte. Enligt Ivar Andersson var dessa faktorer anledning till att Anders Österling (1884–1981) och Pergament lämnade tidningen och till att Böök hotade att göra det. Enligt Andersson saknade emellertid Trygger utpräglat politiskt intresse. Trots det kunde han likväl i slutet av augusti 1935 överta chefskapet för den politiska avdelningen och ledarsidan.¹³⁰ Hellqvist talar om en öppen konfrontation mellan Trygger och Pergament, som dels bottnade i att den senare inte fullgjorde det stipulerade kravet på 24 understreckare per år, dels hade sin grund i att det av ”politiska skäl” uppstått ”nya allvarliga spänningar” mellan Pergament och andra medarbetare.¹³¹ I Pergaments kvarlåtenskap och i hans fru Ilse minnesanteckningar berörs också detta. Ilse Pergament angav Carl Tryggers bristande insikt i kulturfrågor samt hans påstådda nazistsympatier som skäl till att inte bara Pergament utan flera andra medarbetare valde att lämna *Svenska Dagbladet*.¹³² I Pergaments brevväxling med Trygger angående uppsägningen 1937 nämns inget om nazisympatier, däremot att Pergament uppfattat kritiken mot honom som baserad på antisemitism, något som Trygger tillbakavisade. Tryggers försäkran om att hans kritik var saklig och inte riktad mot Pergaments person eller föranledd av dennes börd accepterades senare av Pergament.¹³³ 1940, när Pergament saknade fast anställning, vädjade han i ett brev till Otto Järte om att denne skulle hjälpa honom att återfå anställningen på *Svenska Dagbladet*. Denna vädjan kom

129. Torbacke 1972, s. 338 & Almgren 2005, s. 60.

130. Ivar Andersson, *Svenska Dagbladets historia*. Del I. 1884–1940, Stockholm 1960, s. 333–335 & Ivar Andersson, *Otto Järte – en man för sig*, Stockholm 1965, s. 242.

131. Hellqvist 1965, s. 229.

132. Ilse Pergament, minnesanteckningar, nedtecknade någon gång under 1950-talet, i privat ägo.

133. MP till Carl Trygger (kopia), 16/8 1937; Carl Trygger till MP, 17/8 1937, MP-arkiv, vol. 6, MM.

trots Pergaments uttryckliga farhågor om att en icke-nämnd ”farlig herre”, med vilken han möjligtvis avsåg Carl Trygger, satt kvar på tidningen.¹³⁴

Enligt Andersson påverkade Tryggers ledarskap vad som framfördes på kultursidorna. Huruvida detta i så fall var kopplat till utvecklingen i Tyskland går inte att fastställa, även om Hellquists och Ilse Pergaments utsagor för tankarna i den riktningen. Utgår man från den förklaring som framförs i Ilses minnesanteckningar var Pergaments sorti ett särskilt starkt uttryck för hans antinazism, starkt eftersom hans uppsägning äventyrade familjens försörjning. Även om han hade femton års erfarenhet som musikkritiker var chanserna att få en liknande anställning mycket liten. Möjligheterna att försörja sig som tonsättare var hart när obefintliga. Uppenbarligen kände han sig så störd och måhända också inskränkt i sin skribentgärning att han valde att säga upp sig, detta trots hans far som i sin oro över Moses försörjningssituation skall ha motsatt sig att han lämnade tidningen.¹³⁵

För Pergament löstes dock försörjningsfrågan då han redan i januari 1938 anställdes på *Nya Dagligt Allehanda*. Under Axel Wenner-Grens nya ägarskap efter Ljunglunds sorti, fick den tidigare konservativa tidningen en mer liberal prägel vilket möjliggjorde Pergaments anställning som musikskribent. Att Pergament anställdes visar, enligt Torbacke, på tidningsledningens markering ”om bladets fördomsfrihet”.¹³⁶ Den nya liberalare inriktningen hindrade dock inte *Nya Dagligt Allehanda* att i positiva ordalaga skriva om Hermann Göring och Alfred Rosenberg även under den tid Pergament var anställd där.¹³⁷ Torbacke nämner inget om tidningens tidigare påhopp på Pergament. Emellertid handlade det för tidningen inte bara om att under nazismens tidevarv anställa en jude i syfte att visa sin fördomsfullhet. Viktigare var sannolikt det faktum att Pergament nu efter sina år på *Svenska Dagbladet* var ett bemärkt namn inom svensk musikkritik och kulturdebatt. Genom att inte bara värva Pergament utan även personer som teaterchefen och regissören Per Lindberg (1890–1944) som tog hand om teater- och filmkritiken – och Knut Hagberg (1900–1975), som skulle bevaka litteraturen, visade tidningen att den ville profilera sin kulturbevakningen.¹³⁸ I en annons på *Nya Dagligt Allehandas* första sida den 2 december 1937 presenterades de tre som ”Sveriges starkaste kritikertrio”.¹³⁹

Anställningen på *Nya Dagligt Allehanda* varade dock mindre än ett år.

134. MP till Otto Järte, 5/6 1940, Otto Järtes samling, L 78, KB.

135. Simon Parmet till MP, 15/12 1937, i privat ägo.

136. Torbacke 2005, s. 224.

137. Se NDA 7/1 1938 (om Göring) och NDA 25/1 1938 (om Rosenberg).

138. Torbacke 2005, s. 224 samt ”Sveriges starkaste kritikertrio”, NDA 2/12 1937.

139. ”Sveriges starkaste kritikertrio”, NDA 2/12 1937.

Omständigheterna kring Pergaments sorti från tidningen är något oklara. Till sin broder Pelle skriver Pergament att han sades upp den 1 november 1938 på grund av att tidningen inte hade ekonomiska resurser att satsa på musikavdelningen.¹⁴⁰ I ett annat sammanhang relaterar han sin avgång till det faktum att högerpartiet förvärvat aktiemajoriteten i oktober 1938.¹⁴¹ Tidningen hade nu med Pergament ord ”som en annan förlorad son återbördats till fadershemmet”. *Nya Dagligt Allehandas* nya kurs ”styrde mot en lindrigt beslöjad antisemitism” med rykten om pengar från Nazityskland, hävdade Pergament. Under dessa omständigheter, skrev han i ett privat brev december 1938, ”hade jag icke kunnat stanna ens om de erbjudit mig ännu bättre villkor än dem jag haft”.¹⁴² Här framkommer Pergaments strävan att framhäva ett antinazistiskt ställningstagande vilket återigen visar på diskrepansen mellan vad han skrev ”mellan skål och vägg” och vad han kunde torgföra i offentliga sammahang som musikkritiker i *Svenska Dagbladet* och *Nya Dagligt Allehanda*.

Men att det inte bara var tidningsredaktionernas krav och allmänna inställning till Nazityskland som påverkade Pergaments formuleringar och undertryckte hans judiska identifikation visas av hans artiklar i *Aftontidningen*. Tidningen startades 1942 med det uttalade syftet att utgöra en antinazistisk motpol till *Aftonbladet*.¹⁴³ Tidningen ägdes av LO och kom att bli en viktig plattform för Pergament som folkbildare och för hans strävan att föra ut det konstmusikaliska arvet till arbetarklassen. I hans artiklar om tyska musiker som gästade Sverige under kriget är det tydligt att hans formuleringar inte främst styrdes av tidningens antinazism utan av hans uppfattning att konsten står över och utanför politiken. Denna hållning var dock inte ny eller enbart kopplad till hans tid på *Aftontidningen*. Den är även skönjbar i hans artiklar under 1930-talet, men mot bakgrund av kriget och nazisternas ockupation av Norge och Danmark kunde den dock uppfattas som särskilt provocerande under 1940-talet.

”som violinist förblir han vad han är”

Pergaments strävan att hålla den estiska fanan höjd över eventuella politiska ställningstaganden är särskilt märkbar vid ett tillfälle, då han känner sig tvungen att infoga en offentlig anmärkning med anledning av en artikel i *Aftontidningen* den 14 oktober 1942. I den osignerade artikeln, ”Tyskt rashat sätter stopp för musikevenemang hos oss”, berättas om hur planerade kon-

140. MP till ”Pelle”, 7/8 1938, i privat ägo.

141. Torbacke 2005, s. 221.

142. MP till Otto Andersson, 11/12 1938, Otto Anderssons arkiv, Åbo akademis bibliotek, Åbo.

143. Gunilla Lundström, Per Rydén & Elisabeth Sandlund, *Den svenska pressens historia. Del III. Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, Stockholm 2001, s. 323.

serter med tyska solister som violinisten Georg Kulenkampff (1898–1948) och pianisten Wilhelm Backhaus (1884–1969) har fått ställas in då dessa av den nazistiska regimen förbjudits uppträda tillsammans med den judiskfödde och i Sverige verksamme dirigenten Issay Dobrowen. Skribenten menar att det inte var någon större förlust att inte få höra Kulenkampff medan det är tråkigare att Backhaus förvägras möjlighet att spela. Artikeln fortsätter sedan med en genomgång av den nazistiska raspolitikens absurda konsekvenser för skivutbudet.¹⁴⁴ Artikelförfattarens omdöme om Kulenkampff får Pergament att fatta pennan. Dagen efter, den 15 oktober skriver Pergament följande i *Afontidningen*:

I gårdagens AT fanns en artikel om det tyska rashatets inverkan på svenskt musikliv. Det hette där om Georg Kulenkampff, att han var en violinist som man kunde ha och låta bli att ha. Undertecknad bär icke ansvaret för denna karaktäristik. Jag har tvärt om gång på gång betygat min aktning för Kulenkampffs konstnärskap. Han är en framstående violinist. Antingen han frivilligt eller motvilligt böjt sig för nyordningens maktspråk – som violinist förblir han vad han är. Vad han går för som människa kan jag inte svara på.¹⁴⁵

Pergament ser sig här nödgad att markera det estetiska framför det politiska. Det negativa omdöme om Kulenkampff som framkommer i den osignerade artikeln, och som i Pergaments tolkning bottnar i att denne kopplas samman med nazismen, delas inte av Pergament. Kulenkampff är musiker och det är utifrån sina musikaliska insatser han skall bedömas. Eventuella sympatier för nazismen eller musicerande under nazistisk flagg är här irrelevant. Pergament reflekterar inte heller över den tidigare artikelns huvudtema – hur nazismen påverkade det svenska musiklivet.

Samma typ av estetisk betoning på bekostnad av det politiska är skönjbar i Pergaments omdöme om pianisten Backhaus, som till skillnad från Kulenkampff lierade sig med de nazistiska makthavarna i syfte att förbättra sin karriär.¹⁴⁶ Tillsammans med dirigenten Wilhelm Furtwängler och tonsätta-

144. Osignerad, "Tyskt rashat sätter stopp för musikevenemang hos oss", AT 14/10 1942.

145. Moses Pergament, "Om Georg Kulenkampff", AT 15/10 1942. Pergament hade tidigare prisat Kulenkampffs svenska gästframträdande. Se Moses Pergament, "Lennart Lundén", AT 28/3 1942.

146. Jag har inte hittat någon uppgift om ett djupare samröre mellan Kulenkampff och nazismen. Enligt Prieberg tillhörde han den skara musiker som inte befattade sig politiskt, men som ändå förekom i nazistiska arrangemang, något som sannolikt var oundvikligt om man som musiker verkade i Nazityskland. Kulenkampff deltog exempelvis i konserter under säsongen 1941–1942 arrangerade av Hitler-Jugend; Prieberg 1982, s. 249. Backhaus däremot använde enligt Kater regimen för att förbättra sin karriär, bland annat genom att försöka arrangera konserter inför Hitler och erhålla audiens hos denne. Se Kater s. 55f. & 70.

ren Hans Pfitzner (1869–1949) tillhörde Backhaus en kulturell elit inom den nazistiskt styrda *Reichkultursernat*.¹⁴⁷ Den 21 oktober 1942 skrev Pergament under rubriken ”Mästaren vid flygeln” hur Backhaus briljerat i teknisk virtuositet med ”ett nästan preussiskt väldisciplinerat allvar”.¹⁴⁸ Pergament öser lovord över Backhaus ”tekniska fullkomlighet”. Däremot berör han inte pianistens samröre med nazismen, något som rimligtvis borde vara känt av Pergament, då Backhaus tillhörde de mer etablerade tyska konsertpianisterna. Även romanssångaren Gerhard Hüsch (1901–1984) och dirigenten Hermann Abendroth (1883–1956) – vilka båda var förknippade med den nazistiska kulturpolitiken och där åtminstone Abendroths framträdande i svensk radio upprört delar av den svenska lyssnarkåren – bedömdes konsekvent av Pergament utan denna koppling.¹⁴⁹

I dessa exempel är det tydligt att Pergament inte vill blanda ihop musik och politik. En tonsättare eller musiker skall enligt detta förhållningssätt alltid bedömas utifrån sitt konstnärliga skapande och aldrig utifrån sin liering med eventuella misshagliga regimer eller utifrån vad vederbörande ”går för som människa”. I vissa fall gjorde Pergament en poäng av att tyska musiker var oskyldiga till vad som skedde i Tyskland, till exempel i samband med Berlinfilharmonikernas besök i Stockholm, då han apropå nazisternas krav på att vissa tonsättares musik inte skulle få framföras skriver: ”Förbudet att ägna vissa andra tonkonstens mästare intresse och uppmärksamhet har ju Gud ske lov ingen konstnärlig inspirationskälla och återfaller heller icke på dessa konstens tjänare.”¹⁵⁰ Att nazisternas kulturpolitik var ett uttryck för ett estetiskt ideal diskuterades inte av Pergament. Hans klart deklarerade hållning var att konsten skulle stå utanför politiken.

I en recension av ett framträdande med pianisten Walter Gieseking 1948 är särskiljandet mellan konst och politik än tydligare formulerat. Pergament kallar här Gieseking ”tredje rikets store pianomästare” och med hänvisning till hur man i länder som England, Amerika och Frankrike nu öppnar armarna för stora tyska konstnärer, trots att de gått i nazismens ledband, skriver han:

147. Prieberg 1982, s. 223.

148. Moses Pergament, ”Mästaren vid flygeln”, *AT* 21/10 1942.

149. Moses Pergament, ”Gerhard Hüsch”, *SvD* 17/11 & 20/11 1937. Kater berör Hüschs organisering av en nazistisk musikcell 1933; Kater 1997, s. 13. Pergament recenserar Abendroth i, ”Abendroth”, *AT* 16/4 1942; ”Hut ab!”, *AT* 23/4 1942 samt ”Abendroth”, *AT* 25/4 1942.

150. Moses Pergament, ”Filharmonikerna”, *SvD* 26/1 1937.

Någon skada kan de i alla fall inte åstadkomma och det vill de nog inte heller. Återstår således blott den moraliska aspekten. M.a.o. renlighetskravet. Men det får man göra avkall på här, annars riskerar man att med badvattnet kasta ut även någon av de största bland de stora. Tänk bara på ”den store konstnären och det fruktansvärda odjuret” Wagner.¹⁵¹

Här framträder återigen uppfattningen att konsten står över politiken. Konstnärlig genialitet, såsom hos Furtwängler, Giesecking och Wagner, kunde alltid i Pergaments uppfattning frikopplas från vederbörandes övriga leverne, vare sig det var politiskt tveksamt som i Furtwänglers och Gieseckings fall, eller moraliskt, som i Wagners.

I det genomgångna dagstidningsmaterialet från perioden 1933–1950 förekommer det aldrig någon artikel med moraliskt anklagande underton gentemot de tyska musiker och dirigenter som framträdde i Sverige. Dessa framställs och bedöms, som i Berlinfilharmonikernas fall, som oskyldiga eller enbart utifrån sina konstnärliga prestationer. I de fall kritiken relaterar till naziaffinitet eller undfallenhet gentemot nazismen rör det sig om en svensk kontext och slutet av kriget. I februari 1945 kritiserar Pergament således operaledningen för att de bytt ut titeln på den tjeckiske tonsättaren Karel Weis (1862–1944) opera *Den polske juden* till *Den nattlige gästen*. Pergament frågar sig om ledningen är rädd för ”Dagspostens vänner”, det vill säga de svenska nazisterna. Detta hävdas vara en obefogad rädsla, då dessa ”nog [har] spelat ut sin roll nu”, skriver han.¹⁵² I april 1945 finner Pergament återigen anledning att angripa operan och dess ekonomiskt ansvarige, ”Hr Hilton”, för att han låter den nazistiska *Dagsposten* finnas tillgänglig i kansliets väntrum, tillsammans med övrig press. Han påminner om att det var länge sedan ”överbefälhavaren [sannolikt avses här Olof Thörnell (1877–1977) eller möjligtvis Helge Jung (1886–1978) som efterträdde Thörnell i april 1944] sörjde för att *Dagsposten* portförbjöds i militära förläggningar och officersmässar”.¹⁵³ Pergaments artiklar om operan är ett uttryck för den mer uttalade kritik mot nazismen han nu i krigets slutskede i allt större utsträckning började dryfta privat och offentligt. Det är dock inte tyska musiker eller det tyska musiklivet som placeras under lupp och ifrågasätts, utan främst svenska musikpersonligheter som Teddy Nyblom,

151. Moses Pergament, ”Giesecking”, AT 23/10 1948.

152. Moses Pergament, ”Försenad gäst på Operan”, AT 16/2 1945.

153. Moses Pergament, ”Operan och Dagsposten”, AT 2/4 1945. Om den konservative Olof Thörnell som ända fram till julen 1943 både trodde och hoppades på en tysk krigsseger, se Oredsson 2001, s. 241–244. *Dagsposten* utkom 1941–1951 och var organ för Sverige nationella förbund. Under kriget propagerade den för nazistiska idéer och stöddes finansiellt av Nazityskland.

sångerskan Lottie Andréason (1903–1992) och Kurt Atterberg, institutioner som operan, och i viss grad utländska icke-tyska musiker som den finske tonsättare Yrjö Kilpinen.¹⁵⁴ Förklaringen till att detta skedde 1945 antyder han själv då han menar att risken för repressalier från de svenska nazisterna snart nog kommer att vara obefintliga.¹⁵⁵

”Ovan stridsvimlet”

Relevant för helhetsbilden av Pergaments offentliga ställningstagande utifrån hans judiska identifikation i relation till musiken och Nazityskland är således, förutom rädslan för nazistiska repressalier och eventuella riktlinjer på de redaktioner han arbetade på, även en föreställning som kan kopplas till hans identifikation med ett tyskspråkigt bildnings- och idégods. Enligt dess ideal står konsten över allt annat, den låter sig inte påverkas av politiska strömningar. Musiker och tonsättare står således över politiken. En musikrecensent med ett sådant ideal bedömer de musikaliska insatserna, inget annat. Norbert Elias berör denna hållning i sitt banbrytande arbete om civilisationsprocessen. Han utgår från en distinktion mellan det tyska begreppet ”kultur” och det franska och engelska ”civilisation”. Elias menar att den tyska förståelsen av kultur innefattade intellektuella, religiösa och konstnärliga faktorer medan ”civilisation” vette mot politiska, sociala och ekonomiska. Begreppet kultur fokuserar mindre på personens beteende än på det denne skapar. Genom den från politiken frikopplade tyska medelklassen, vars enskilda medlemmar bildade grunden för bilden av Tyskland som diktarnas och tänkarnas land, fick denna förståelse en specifik innebörd. ”Tyskhet”, kultur och bildning kom att innebära ett fjärmande från

154. I ett brev till Julius Rabe skriver Pergament att Atterberg hade ”aktier i Dassposten”, det vill säga att han sympatiserade med den nazistiskt färgade Dagsposten och att Teddy Nyblom vädrade ”vulgäranisemitism” i AB:s ”bruna spalter”, MP till Julius Rabe, 29/9 1945, saml. Rabe, SMB. Kampen mot Nyblom fortsatte även på 1950-talet då Pergament till LO-ordförande Axel Strand (1893–1983) ondgjorde sig över att en ”fullblodsnaazist och sossehatare” som Nyblom kunde sitta i ”orubbat bo” på AT; MP till Axel Strand (kopia), 13/10 1956, MP-arkiv, vol. 27, MM. Om Lottie Andréason se Moses Pergament, ”Berwald”, AT 30/8 1946 samt Bo Teddy Ladbergs brev till Pergament, där denne, efter inrådan från Stig Ahlgren, approcherar Pergament för hans eventuella uppgifter om Lottie Andréason och hennes man Martin Andréasons antisemitiska och naziinfluerade syn på ”judisk musik”, Bo Teddy Ladberg till MP (odaterat), MP-arkiv, vol. 24, MM. I ett brev till ”Fru Wuolijoki” etiketterar Pergament Yrjö Kilpinen nazist. MP till Hella Wuolijoki, 26/12 1947, Hella Wuolijokis privatsamling, mapp 12, Riksarkivet, Helsingfors.

155. Pergament 16/2 1945.

politiken.¹⁵⁶ Jonas Hansson har påvisat hur denna förståelse av kulturbegreppet, med förankring i det tyska nyhumanistiska bildningsidealet och den tyska filosofiska idealismen, också hade avgörande inflytande bland tongivande intellektuella i Sverige från 1800-talets början till 1930-talet.¹⁵⁷ Därför är det mindre förvånande att samma ideal också fanns inom det tyskinflyerade svenska musiklivet. Inflytelserika musikpersonligheter som Kurt Atterberg sade sig placera konsten ovanför politiken. Atterbergs uppmaning, apropå Konsertföreningens förhållningssätt gentemot tyska musikers framträdanden i Sverige 1944, att ”låta konst och vetenskap leva ovan stridsvimlet” är ett tydligt exempel på detta.¹⁵⁸ Atterberg refererade också till denna hållning då han själv anklagades för naziaffinitet. I en försvarsartikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* skrev han i oktober 1945: ”Behöver man [...] verkligen stämplas som nazist, därför att man är patriot och därför att man, liksom Oscar Levertin och Peterson-Berger vid unionskrisen 1905, söker verka för att hålla konsten ovan stridsvimlet och politiken?”¹⁵⁹ Curt Berg förknippade i samband med Furtwänglers gästspel 1943 däremot just Atterbergs åtskiljande av politik och musik med naziaffinitet och med ”en beklagansvärd okunnighet” om nazismens utnyttjande av musiken som propagandainstrument.¹⁶⁰ Uppfattningen att det är resultatet av individens skapande snarare än hans beteende som är det centrala, genomsyrade Pergaments uppfattning om Kulenkampff, Furtwängler och Wagner. Hans hållning till kulturbegreppets betoning på det nationella och grupp-specifika snarare än det gemensamma var, som jag visat, dock mer kliven. Pergaments identifikation med det tyskspråkiga kulturarvet utgick från dess upplysningsgrundade universalism, inte dess under 1800-talet allt starkare och mer exkluderande völkischbetonade nationalism. Därmed inte sagt att han vände sig mot det nationella värdet som sådant.

Pergaments offentliga skribentgärning i dagspressen förefaller således ha genomsyrats av denna politiskt frånvända hållning. Men även om samlingsregeringens tryck på yttrandefriheten ökade under 1940-talet och praktiskt

156. Norbert Elias, *Sedernas historia*. Del 1. Civilisationsteori, Stockholm 1989, s. 86f. Se även Wolf Lepenies, *The Seduction of Culture in German History*, Princeton & Oxford 2006 i vilken han gör en poäng av nazismens upptagenhet vid det tyskspråkiga kulturarvet, som bland annat innefattade just föreställningen om kulturens överlägsna värde gentemot politiken.

157. Hansson 1999.

158. Kurt Atterberg, ”Konsertföreningen i dilemma”, *S-T* 23/2 1944. Atterberg hänvisar till Oscar Levertins yttrande i samband med Unionskrisen 1905. Jämför Bengtsson & Karlsson 2006, s. 108.

159. Atterberg 9/10 1945.

160. Curt Berg, ”Beethovens nionde symfoni”, *DN* 6/12 1943.

försvårade en kritik av Nazityskland, blev det samtidigt svårare att inte offentligt ta ställning mot Nazityskland. Härigenom bidrog kriget i allmänhet och den nazistiska ockupationen av broderländerna Danmark och Norge april 1940 i synnerhet. Den allt starkare aversionen mot Nazitysklands härjningar medförde också att tyskspråkig kultur i allt större utsträckning kom att betraktas som nazistisk. Att bekänna sin tillhörighet till det prenazistiska tyskspråkiga kulturarvet kunde därför uppfattas som starkt provocerande. Detta fick Pergament erfara när han opponerade sig mot en föreslagen publikbojkott av den tyske dirigenten Wilhelm Furtwänglers gästframträdande.

Protesterna mot Furtwängler

Som jag tidigare nämnt var offentlig kritik riktad mot nazismen och dess kulturpolitik sällsynt bland svenska tonsättare och musikkritiker under 1930-talets första hälft. Några röster höjdes inledningsvis även till stöd för nazisternas ingrepp i musikvärlden. När konsekvenserna av nazismen blev alltmer uppenbara blev det dock mer kontroversiellt att öppet uttrycka affinitet med den tyska kulturen. Problemet gällde vad som ansågs som tyskt och vad som betraktades som nazistiskt. Frågan ställdes på sin spets den 5 december 1943 då Wilhelm Furtwängler dirigerade Konsertföreningens musiker i framförandet av Beethovens nionde symfoni. Furtwängler var sedan 1920 en återkommande gästdirigent på den svenska estraden och hans Wagner- och Beethoventolkningar var omtalade. Hans roll i det nazistiska Tyskland har kommit att bli föremål för diskussion. *Nationalencyklopedin* tar dock enbart fasta på, som det står, hans ”modiga insatser” då han i en del fall kämpade för tyska musiker som på grund av regimen rasistiska kulturpolitik ansågs misshagliga.¹⁶¹ Till skillnad från den hatade rivalen och dirigentkollegan Herbert von Karajan (1908–1999) blev Furtwängler aldrig medlem i NSDAP.¹⁶² Bilden av Furtwängler kompliceras dock av hans delaktighet i det nazistiska kulturlivet och av att han kom att framställas som Hitlertysklands kulturprofet – samt av att hans försvar av utrensade tyska musiker, enligt historikern Michael H. Kater, i många fall präglades av en personlig ärelystnad snarare än av allmänmänskliga och demokratiska ideal.¹⁶³ Samtidigt som Furtwängler 1933 protesterade mot den nazistiska antisemitiska kulturpolitiken, som bland annat innebar att de av Furtwäng-

161. Sökord ”Furtwängler”, http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?1_art_id=176663&i_word_furtw%e4ngler,9/5 2007.

162. Esteban Buch, *Beethovens Ninth – a Political History*, Chicago & London 2003, s. 211. Karajan blev medlem i NSDAP omedelbart efter Hitlers maktövertagande 1933.

163. Kater 1997, s. 196f. & 201.

ler ledda Berlinfilharmonikerna förlorade flera duktiga musiker, kunde han sympatisera med en antisemitism som sorterade ut ”dåliga” judiska musiker ur det tyska musiklivet. Furtwänglers upprördhet över nazisternas bannlysning av Paul Hindemith och hans uppsägning från Berlinfilharmonikerna och Berlins stadsopera ledde till en uppgörelse med regimen som innebar att han skulle lämna politiken åt Hitler och de nazistiska ledarna.¹⁶⁴ Som jag tidigare visat i kapitlet ”Judarnas Wagner” reagerade inte Pergament negativt på Furtwänglers tal om ”dåliga judiska musiker”. Snarare visade han indirekt förståelse för uppfattningen om vikten av att upprätthålla en konstnärlig kvalitet även om denna salufördes med antisemitiska argument.

Furtwänglers protester mot att nazisterna politiserade konsten sådana de uttrycktes i samband med den så kallade Hindemithaffären 1934 kunde Pergament också instämma i, om än med försiktiga formuleringar.¹⁶⁵ Att Furtwängler trots protesten beslöt sig för att stanna i Tyskland och därigenom verka i det nazistiskt styrda kulturlivet påverkade emellertid inte Pergaments senare uppskattning av dirigenten. Furtwängler betraktades som en ”solgud” som sken ”ovan stridsvimlet” och skulle således ej förknippas med nazismen.¹⁶⁶

I samband med Furtwänglers Sverigebesök 1943 kom debatten om Beethoven, Furtwängler och Nazityskland att mynna ut i krav på en publikbojkott av framträdandet. Furtwängler hade tidigare dirigerat nionde symfonin bland annat i samband med Hitlers födelsedag 1937 samt 1942 då Hitler aviserade att han tagit direkt kommando över *Wehrmachts* stridskrafter på Östfronten.¹⁶⁷ Ur detta kunde bilden av Furtwängler som nazist lätt hämta näring. Bland de svenska musikskribenterna var det särskilt *Dagens Nyheter*s Curt Berg som stödde bojkottupproret. Berg menade att Furtwängler var ”Tredje rikets främste kulturpropagandist”, och att hans dirigering av den nionde symfonin därför var en ”förljugen Beethoven”.¹⁶⁸ Enligt en uppgift i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, vilken refereras av Henrik Karlsson, skulle musikrecensent på *Svenska Dagbladet*, Ingmar Bengtsson (1920–1989), i skrift försökt solidarisera sig med Bergs uppfattning men blivit stoppad av

164. Spotts 2003, s. 289–292.

165. Moses Pergament, ”George Széll”, SvD 7/II 1935 (om ”Hindemithaffären”).

166. Moses Pergament, ”Stjärnglans”, AT 25/II 1942.

167. Buch 2003, s. 205.

168. Curt Berg, ”Beethovens nionde symfoni”, DN 6/12 1943. Se även Henrik Rosengren, ”Musikreception som historisk källa – en föränderlig historia – eller ”Din Beethoven är inte min Beethoven””, *Scandia* 2005:1, s. 125–134. Bergs antinazistiska artikel fick DN:s chefredaktör Sten Dahlgren att reagera kraftfullt, då den enligt honom äventyrade den svenska neutraliteten; Torbacke 1972, s. 338.

tidningsledning på grund av påtryckningar från UD.¹⁶⁹ I Medborgarhuset arrangerades ett opinionsmöte, där borgarrådet Zeth Höglund uppmanade Stockholms stad att dra in sitt ekonomiska bidrag till Konsertföreningen eftersom de låtit konserten äga rum. Inom judiska flyktinggrupper i Sverige höjdes också röster mot Furtwänglers framträdande. I ett öppet brev till Furtwängler, vilket publicerades i kommunistiska *Ny Dag* den 9 december 1943, ställde fyra invandrande judiska akademiker frågan hur han kunde förmå sig att som representant för den nazistiska regimen dirigera den nionde symfonin.¹⁷⁰ I februari 1944 angrep Karl Gerhard (1891–1964) Atterberg ”och den publik som med ovationer hyllar en konstnär [Furtwängler] som är oförstående för mänskliga känslor”.¹⁷¹

Den kraftiga reaktionen mot Furtwänglers gästspel måste läsas i relation till en händelse dagarna före. Den 30 november beslöt nazisterna att universitet i Oslo skulle stängas och att studenter och lärare skulle deporteras till koncentrationsläger. Reaktionen i Sverige blev stark och påverkade Furtwänglerdebatten. Protesterna från både icke-officiellt och officiellt svenskt håll mot Oslohändelserna utmynnade i den så kallade kulturbojkotten, vilken innebar att tyska musiker, forskare och skådespelare nekades inresetillstånd till Sverige. I riksdagen krävde både utrikesminister Christan Günther (1886–1966) och tidigare ecklesiastikministern Arthur Engberg att dörren till det nazistiska Tyskland skulle stängas.¹⁷² Även Musikaliska Akademien, som den 3 december höll sin högtidsdag, protesterade mot händelserna på Oslos universitet. Detta officiella och för akademien ovanliga politiska yttrande refererades även i *Dagens Nyheter* den 17 december.¹⁷³

Under rubriken ”Nicht diese Töne” den 6 december 1943 klargjorde Pergament sin ståndpunkt i relation till Beethovens nionde symfoni och Furtwänglers gästspel. Pergament anseplar på de inledande orden i Schillers ode, ett rubrikval som kan ha inspirerats av Herman Hesses (1877–1962) essä ”O Freunde, nicht diese Töne!” publicerad i september 1914 i *Neue Züricher Nachrichten*. Hesses artikel var ett inlägg i debatten kring den nationalistiska propagandan under första världskriget. Han kritiserade de kollegor och skriftställare som i den tyska nationens namn krävde en bojkott av ”fientliga kulturella produkter” till förmån för ett upphöjande av Beethoven

169. Bengtsson & Karlsson 2006, s. 78, med hänvisning till GHT 18/12 1943.

170. Bengtsson & Karlsson 2006, s. 77. Uppgifterna är hämtade från ”Furtwängler ger eko i riksdagen och radion” i *Ny Dag* 9/12 1943.

171. Bengtsson & Karlsson 2006, s. 121f. Refererat från *AT* 27/2 1944.

172. Almgren 2005, s. 56f.

173. Bengtsson & Karlsson 2006, s.75f.

som nationellt ideal. Hesse menade att den kulturella diskussionen borde hållas utanför den politiska,¹⁷⁴ något Pergament tycks ha instämt i.

Pergament tar också fasta på nionde symfonins politiska potential, men inte ur en nationalistisk synvinkel. För honom ljuder "An die Freude" som "den allmänna förbrödringens och den internationella samkänslans jubelklanger". Pergament tolkar verkets budskap som universellt. Det handlar om en utopisk värld där "fred, frihet och människokärlek ingått ett förbund" för alla som omfattas av kärleksbudskapet. Krigssituationen föranleder dock Pergament att ifrågasätta om Schiller och Beethovens budskap någonsin kan bli något annat än en utopi. Han ser Beethoven som en representant för "den humana tyska andens trosbekännelse", en förkämpe för en godhet vilken gränslade "de sociala och nationella barriärerna".¹⁷⁵ Den tyska förromantikens känslobudskap, företrätt av tyskspråkiga bildningsgiganter som Beethoven, Lessing, Schiller och Goethe, görs av Pergament till något universellt och Beethoven presenteras som en demokratins förkämpe. Han betecknar Beethovens nionde symfoni som "den tyska tonkonstens kosmopolitiska bekännelse". I citatet förenas det nationella med det kosmopolitiska. Kärleksbudskapet och musiken uppfattas som nationellt tyska, men dess giltighet är universell. Styrkan i den tyskspråkiga kulturen, som Pergament uppfattar den, ligger således inte i den nationalistiska andan utan i budskapets och de enskilda konstutövarnas förmåga att appellera till det universella. Pergament vill här manifesteras en tillhörighet till en kosmopolitisk tyskhet vilken Beethoven och Schiller görs till företrädare för.¹⁷⁶ Detta utgör kärnan i Pergaments identifikation med den tyskspråkiga kulturen och essensen i det universella tyska bildningsidealet. För Pergament representerade Beethoven, Schiller med flera ett annat sorts Tyskland än nazisternas och en "tyskhet" han kunde identifiera sig med. Denna "tyskhet"

174. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven & London 1996, s. 66.

175. Moses Pergament, "Nicht diese Töne", *AT* 6/12 1943. En liknande tolkning av Beethoven som tysk och företrädare för universalism och humanism, ställd mot nazismen framträder i Moses Pergament, "Armas Järnefelt", *AT* 4/5 1945. I Pergaments exemplar av Edouard Herriots Beethoven biografi är de passager som fastställde att Beethovens universalism tog utgångspunkt i hans tyska patriotism understrukna. Pergament markerade, och instämde med all sannolikhet i, Herriots formulering att "den som bäst förstår sina plikter mot andra nationer är den, som äger en själ tillräckligt rik på värme för att ägna kärlek åt familjen, hembygden, fäderneslandet", Eduard Herriot, *Beethoven*, Stockholm 1931, s. 144, i privat ägo.

176. I Curt Bergs anmälan görs ingen koppling mellan Beethoven som företrädare för en annan sorts tyskhet än den nazistiska. Bergs argumentation bygger på en mer allmän föreställning om nionde symfonins "moraliska bakgrund" och att den har "ett religiöst djup" som kontrasterar den mot nazismen. Se Berg 6/12 1943.

var den nationalistiska völkischströmningens motpol.¹⁷⁷ I uppfattningen om universalismen som ett ideal liksom i hyllandet av personlighetens roll fanns också beröringspunkter med hans judiska identifikation. Tron på personligheten och universalismen bildade en utgångspunkt för en övernationell, nonvalent hållning. Utifrån den kunde det monovalenta gränsskapandet som hämmade en valfri kulturell identifikation överbryggas.

Pergament fortsätter i sin artikel att ringa in den politiska essens han uppfattar i Beethovens verk. Med referens till Beethovens upprördhet över att Napoleon genom att utropa sig till kejsare svek idealen från franska revolutionen placerar Pergament in Beethoven i samtidskontexten. Mot bakgrund av dennes hållning gentemot Napoleon skulle han i Pergaments ögon vägrat låta sig involveras i det nazistiska projektet. Han beskrivs som det nazistiska Tysklands motsats och nazismen som en anomali i den tyskspråkiga kulturen. Beethoven representerar det goda och svunna Tyskland, något som Furtwängler också hävdas göra i en recension i samband med ett tidigare Sverigebesök. Pergament skrev då, den 30 november 1942, att Furtwängler alltid var välkommen tillbaka till Sverige, inte minst ”som en representant för den tyska kulturen anno dazumal”.¹⁷⁸

Att nionde symfonin dirigeras av den med Nazityskland förknippade Wilhelm Furtwängler förtar inte verkets demokratiska appell, menar Pergament. Tvärtom, skriver han och fortsätter:

Det var på vippen att en uppmaning till bojkott mot honom [Furtwängler] hade publicerats i tidningarna. Vilken dumhet! Nu inser jag att hans framträdande med ”nian” inte hade kunnat komma lägligare. Den innebär ju den kraftigaste protest mot våld och vanstyre, hat och människohets, som någonsin uttalats på tankens och känslans gemensamma språk.¹⁷⁹

Pergaments bortser här från Furtwänglers affinitet med Nazityskland och ser istället enbart till ”nians” påstådda demokratiska och humanitära potential. Musiken står inte över politiken. Den görs istället till ett reellt politiskt slagträ, möjligt att måtta mot diktaturens och totalitarismens apostlar. För Pergament innebär denna tolkning av Beethovens symfoni en möjlighet till ett antinazistiskt ställningstagande samtidigt som han

177. Den ”dubbla tyskheten” berör han också kort i en recension där Johannes Brahms och den ”tyska anden” ställs mot koncentrationsläger. Apropå talesättet ”Ehrt eure deutschen Meister! Dann kannst ihr gute Geister” skriver Pergament: ”Hedrat och älskat sina mästare har tysken förvisso gjort, men...” Moses Pergament, ”Schicksalslied”, AT 4/10 1945. I Moses Pergament, ”Fritz Busch”, AT 30/9 1946 skrev Pergament om det Tyskland som Busch representerade som ett Tyskland ”ingen i världen [hade] något emot”.

178. Moses Pergament, ”Furtwängler”, AT 30/11 1942.

179. Ibid.

kan visa sin samhörighet med vad han uppfattar som den kosmopolitiska tyskheten, en tyskhet han kan identifiera sig med och som kan härledas till hans tyska bildningskapital. Här har bildningsidealet en annan funktion än i de artiklar där Pergaments estetiska omdöme framfördes på bekostnad av ett moraliskt och politiskt ställningstagande. Funktionen här är inte bara att lyfta fram estetikens politiska potential utan även att sammanföra den med en idealiserad bild av en annan tysk kultur än den nazistiska. Ur denna synvinkel är detta ett avsteg från uppfattningen att konsten skall hållas ovan politiken.

Mot bakgrund av de starka antinazistiska stämningar som präglade motståndet mot Furtwänglers konsert var Pergaments försvar av honom anmärkningsvärt. Genom sin hållning sällade han sig också till individer vilkas förhållande till Nazityskland uppfattades som högst dubiöst, bland dem Musikaliska Akademiens sekreterare Atterberg. Atterberg, som umgicks privat med Furtwängler vid dennes Sverigebesök, försvarade framträdandet, etiketterade Bergs artikel som "hets" och framhövade, trots Akademiens uttalande, i uppfattningen att musik och politik inte skulle blandas ihop.¹⁸⁰

"... och nästan beskyller mig för nazistsympatier"

Hur mottogs då Pergaments identifikation med det tyska kulturarv som han menade att Beethoven representerade och hans mot bakgrund av denna identifikation tydliga försvar av Furtwänglers konsert? Nazikritiska *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* skrev:

Musikerna är ett skrä för sig, de sveko överlag Curt Berg och tog parti för hr Furtwängler, kanske med tanke på vilket inflytande han har på konserterna i Tyskland. Man fick se – hör och häpna – hr Moses Pergament i sällskap med hr Kurt Atterberg: båda tog avstånd, Pergament med den spetsfundiga förklaringen att bara det faktum att Furtwängler spelade Beethovens nionde var en protest mot nazismen. [...] Han hyllades som hjälte!¹⁸¹

Tidningen förvånas således över Pergaments ställningstagande och gör en koppling till de svenska musikernas beundran för det tyska muskarvet. Sannolikt uppfattades det som uppenbart att Pergament och Atterberg tillhörde olika "läger" i musiklivet. Artikelförfattaren antyder att de svenska musikerna försvarat Furtwängler i syfte att förbättra sina egen karriärmöjlighet i Tyskland. Tidningen gör här ingen skillnad mellan den "tyskhet" som Pergament försvarade och den nazism Furtwängler ansågs representera. Ett

180. Bengtsson & Karlsson 2006, s. 76f.

181. Citerat ur Bengtsson & Karlsson 2006, s. 78. Originalen återfinns i GHT 18/12 1943.

försvar av Furtwänglers gästspel var liktydigt med undfallenhet gentemot nazismen.

En röst från *Aftontidningens* läsekrets gjorde sig också hörd. Signaturen E.V. vädrade den 8 december sitt missnöje med Pergaments artikel: ”Klädd i hakkorsflaggan får alltså Beethoven framföra sitt evangelium. Tanken är grotesk. Herr Pergaments försvar för Furtwänglers rätt att i Sverige framföra Beethovens symfoni verkar med förlov sagt, åtskilligt ansträngt.”¹⁸² Ur artikeln läser insändarskribenten in att Pergament bejakat ett framträdande av en representant för den nazistiska ”konstpolitiken”. Furtwängler har låtit sig enrolleras av nazismen genom att inte ta avstånd. Han har därigenom blandat samman konst och politik på ett otillbörligt sätt. Och detta tas i försvar av Pergament, framhäver insändarskribenten. Furtwänglers dirigering av Beethovens nionde symfoni framställs i detta sammanhang som ett uttryck för nazismens bemäktigande av dennes musik och Pergaments hållning blir i insändarskribentens ögon ett accepterande av den nazistiska identifikationen med Beethoven.

Diskrepansen mellan Pergaments och läsarnas tolkningar belyses av Pergaments svar till signaturen E.V. Han skriver att antinazister har tackat honom för artikeln då ”den berövade nazisterna nionde symfonin. Så kommer titulus E.V. här ovan och nästan beskyller mig för nazistsympatier.” Pergament hävdar att han inte försvarat Furtwängler utan bara ”med ironins vapen huggit vapnen ur händerna på alla nazistvänner.” Han vidhåller att Furtwänglers dirigering av ”nian” fungerade som en protest mot Hitlertyskland. Genom att framföra den i ett fritt land förnekar man också nazismen, menar Pergament. I konsekvensens namn borde i så fall nazisterna och inte deras motståndare bojkotta Furtwängler, skriver Pergament.¹⁸³ Enligt Pergament uttrycker nionde symfonin ett humanitärt och universellt budskap. Verket är starkare än sin interpret och Furtwängler går i Pergaments ögon demokratins ärende då han dirigerar i det neutrala Sverige. Om vi tar Pergaments tolkning av Furtwängler på allvar kan dennes dirigering etiketteras som ”verdecktes Dirigieren”, det vill säga ett avståndstagande från den ideologiska nazistiska kontexten utan uttalad protest.¹⁸⁴

Pergaments tydliga försvar av Furtwänglers framförande av Beethovens nionde symfoni och hans identifikation med den ”gamla” tyskspråkiga kulturen – vilken av Pergament uppfattades som sprungen ur upplysningens universalism – sågs som nazistisk undfallenhet eller frändskap med nazis-

182. E.V., ”Dagens debatt. Furtwängler och Beethovens nionde”, AT 8/12 1943.

183. Moses Pergament, ”Dagens debatt. Furtwängler och Beethovens nionde”, AT 8/12 1943.

184. Anders Jarlert, ”Das deutsche Schwert”. New York, januari 1940”, i Eva Österberg & Marie Lindstedt Cronberg (red.), *Väldets mening. Makt, minne, myt*, Lund 2004, s. 285f.

men. Detta kunde utgöra en grund för angrepp även efter krigsslutet.¹⁸⁵ I åtminstone två debatter användes Pergaments motstånd mot den tänkta bojkotten av Furtwänglers konsertframträdande 1943 för att misskreditera honom. Efter att Pergament kritiserat Moa Martinsons försvar av så kallad låg kultur replikerade Martinson att Pergaments värnande om ”högkulturen” hade beröringspunkter med nazisternas kulturuppfattning. Efter att först ha alluderat på den bibliske Mose tal till gud på Sinai konstaterade Martinson 1946 att Pergaments kritik var så ”vettlös att den inte är värd vidare bemötande.” Apropå att Pergament reagerat över hennes radioprogram skrev hon: ”Möjligen en erinran till M.P. att Ni borde även reagerat litet grand då Ni satt och njöt av Furtwängler mitt i all nazistsociteten [sic!] i Stockholms konserthus under kriget. Men han spelade förstås inte Internationalen. Kulturen var inte i fara.”¹⁸⁶ Pergament anklagas här för undfallenhet gentemot nazismen då han inte bojkottade Furtwänglers konsert. Ordvalet ”njöt” förstärker associationen till en frottering med nazismen. Martinson förknippade således den ”höga” kulturen med nazismen. Som företrädare för ett kulturarv som nazisterna gjorde till sitt, konstrueras Pergament som en nazistisk medlöpare.

I oktober 1947, i samband med att Furtwängler ånyo bjudits in av Konserthörsföreningen, debatterade Curt Berg och Pergament den sistnämndes inställning till Furtwängler. Pergament kände sig manad att efter en artikel av Berg, i vilken han uppfattar sig vara citerad, försvara sig mot misstanken att han skulle ha uttryckt nazivänlighet i sitt försvar av Furtwängler. Pergament vidhåller sin uppfattning att Furtwängler ”tvingats till kompromisser” och ändå tjänat ”mänsklighetens intresse” och inte nazismens. För Berg var det sistnämnda endast en fras: ”Furtwängler tjänade i själva verket i första hand den nazistiska propagandans intresse, även om han inte ville det. I sin ryktbara radiokommuniké underordnade han sig uttryckligen Tredje rikets konstpolitik. [...] De modigaste kompromissade aldrig.” Berg dementerade helt att han skulle ha beskyllt Pergament för nazivänlighet. Som belägg för att han inte uppfattade Pergament som nazivänligt inställd, refererar han till

185. Pergaments försvar av Furtwängler var konsekvent fram till undersökningsperiodens slut 1950. Se exempelvis Moses Pergament, ”Furtwängler”, AT 9/10 1947, där Pergament med tillfredsställelse konstaterar att Furtwängler friats i en denazifieringsutredning och Moses Pergament, ”Att tro gott”, AT 4/5 1950, i vilken Pergament säger sig alltid ha trott gott om Furtwängler.

186. Moa Martinson, ”Moa om musik. David och Saul contra svensk musikkritik”, Joker (Top hat) februari 1946, s. 16.

ett telefonsamtal där Pergament skulle ha tackat Berg efter att denne skrivit en nazikritisk artikel i *Dagens Nyheter*.¹⁸⁷

Sammanfattning

Pergaments förhållanden till det ”tyska” var djupt men också komplext. Såväl intellektuellt och estetiskt som emotionellt via ingiftet i en tysk, icke-judisk familj, hade han en stark förankring i den tyskspråkiga kulturen. Estetiska uppfattningar, bildningsideal och litterär inspiration hämtade Pergament i stor utsträckning från tysk nyhumanism och från tyskspråkiga författare. Detta genomsyrade hans roll som musikkritiker och kulturdebattör. Det är därför berättigat att tala om att Pergament identifierade sig med ett tyskspråkigt kulturarv. Denna identifikation hade beröringspunkter med hans judiska identifikation, dels på grund av att det kulturarv som Pergament anslöt sig till kan sägas vara ett resultat av en tysk-judisk dialog, dels på grund av att de grundläggande värdena inom detta bildningsideal ursprungligen var kopplade till universalism och personlig frihet och skapandepotential. Här var det inte minst Schiller och Beethoven som gjordes till universalistiska ”tyska” symboler. Dessa värden var fundamentala för emanciperingssträvande, sekulariserade judar som ansattes hårt av en exkluderande nationalism. Det erbjöd väg in i majoritetskulturen, såväl i Tyskland, och, som för Pergaments del, i Finland och Sverige.

1933 innebar ett ödesår för kontakten med tyskspråkig kultur. Både för Pergament och för det svenska kulturetablissemangen var det tyska kulturarvet i allmänhet och den tyska nyhumanismen i synnerhet självklara kulturella utgångspunkter. Via nazismens inträde på den politiska arenan placerades Pergaments kulturella polyvalenta identifikation i blyxtbelysning. Med nazismen ställdes frågan om vad som var svenskt, judiskt och tyskt på sin spets, men också vad som var kultur och vad som var politik. Inofficiellt kritiserade Pergament de judar som i sin reaktion mot det nazistiska maktövertagandet utgick från sin svenska identifikation i tron att deras judiska förankring inte skulle märkas. Själv blev Pergament tidigt varse att hans ”judiskhet” var särskilt relevant då nazismen blev ett debattämne. I *Nya Dagligt Allehanda* blev Pergament, som jude och som ”modernist”, redan 1933 en självklar symbol för nazismens likriktning av kulturpolitiken, placerad i en presumtiv svensk framtid.

Pergament verkade i ett svenskt opinionsklimat som i relation till det nazistiska maktövertagandet var kluvet, något som kanske var särskilt tydligt

187. ”Hr Pergament och nazismen”, DN 10/10 1947. Se även Moses Pergament, ”Konsertföreningens generalplan”, AT 20/9 1947.

inom musiklivet. Medan exempelvis tidskriften *Scenen* öppet hyllade den nazistiska kulturpolitikens strävan att undanröja det man uppfattade som judisk modernism, kom Peterson-Berger att i två artiklar 1933 med kraft vända sig mot nazisternas annektering av det tyskspråkiga kulturarvet.

Det nazistiska maktövertagandet till trots behöll Pergament sin vurm för "den tyska kulturen anno dazumal", vilket bland annat visas av hans försvar av den tyske dirigentens Furtwänglers gästspel 1943. En identifikation med en "tysk" kultur, under brinnande krig och med nazisternas deportering av norrmän i färskt minne provocerade. Reaktionerna på Pergaments försvar av Furtwängler och hans motstånd mot den planerade bojkotten av konserten, visar svårigheterna med att identifiera sig med en tyskspråkig kultur. En sådan identifikation blev per automatik uppfattad som antingen nazistisk undfallenhet eller i värsta fall som nazistiskt medlöperi, något Pergament fick erfaras flera år efter krigslutet.

Pergaments bivalens är märkbar i diskrepansen mellan hur han uttryckte sig främst i *Judisk krönika* och i privata sammanhang och vad han skrev som musikkritiker i dagspressen. Som företrädare för det judiska folket drabbat av nazismens härjningar är hans antinazism explicit formulerad i *Judisk krönika*. Tonsättaren Pergament kunde också via sin judiska identifikation indirekt konfrontera nazismens brott mot judarna i verk som *Rapsodia ebraica* 1935 och *Den judiska sången* 1944. Här fanns en ventil och ett utrymme för motståndets estetik.

Som musikkritiker i dagspressen uttryckte han sig däremot betydligt försiktigare om Nazityskland och den nazistiska kulturpolitiken. Här iklädde sig Pergament rollen som "svensk" musikskribent, där uppgiften inte var att behandla andra länders "angelägenheter" utan sakligt och korrekt rapportera från svenskt och internationellt musikliv. *Svenska Dagbladet* och *Nya Dagligt Allehanda* utgjorde inte någon plattform för en antinazism som grundade sig på en judisk identifikation. Detta kan förklaras av rädslan för repressalier mot honom och hans familj i Sverige och/eller mot Ilses tyska familj. Det kan möjligtvis också härledas till en redaktionell policy hos exempelvis *Svenska Dagbladet* att inte tillåta kulturredaktionens medarbetare att kritisera Nazityskland. Det faktum att Pergaments hållning att hålla kulturen ovanför och utanför politiken även var klart märkbar under hans tid vid den uttalat antinazistiska *Aftontidningen* från 1942 gör det emellertid motiverat att söka förklaring även i hans förankring i ett tyskspråkigt kulturarv, inom vilken det fanns en djup tradition att inte sammanblanda det estetiska med det politiska.

Från ”judarnas Wagner” till ”folkhemmets Pergament”?

Syftet med avhandlingen har varit att med Moses Pergament som biografiskt lod både på ett strukturellt och på ett individuellt plan blottlägga idéströmningar där frågor om det ”nationella”, synen på ”juden”, modernismen och rasföreställningar står i centrum. Genom en studie av Pergaments kulturella identifikationer med det som uppfattades som judisk, svensk och tysk nationell kultur och modernismen samt receptionen av identifikationerna under perioden 1920–1950 har jag belyst hans integrering i det svenska folkhemmet och problematiserat bilden av detsamma.

Moses Pergament har visat sig vara särskilt lämplig som biografiskt subjekt för att undersöka de valda diskursiva föreställningarna. Han var jude, inflyttade till Sverige under brinnande världskrig 1915 och offentligt verksam i en miljö där frågor om det ”nationella” genomsyrade föreställningsvärlden. Pergament var dessutom envis, stolt och rättfram, med åsikter och estetiska ideal vilka stundtals uppfattades som provocerande och obekväma.

Med målsättningen att hantera en av biografiskrivandets svåraste utmaningar, att hitta en förmedlande länk mellan subjektet och dennes omgivning, har jag vänt mig till begreppet kulturell identifikation. Avstampet har tagits i Zygmunt Baumans konstaterande att de assimileringsbenägna judarna i Västeuropa under emancipationens tidevarv konfronterade en ambivalens i valet mellan å ena sidan en assimilering med majoritetskulturen som hotade deras ursprungliga judiska identifikation och å andra sidan en uttryckt tillhörighet till en judisk kulturtradition som uppfattades som både atavistisk och hotande. Som komplement till Baumans karaktäristisk av den judiska identifikationsproblematiken har jag använt Antonina Kłoskowskas påpekande att det trots allt finns möjlighet att uttrycka tillhörighet till flera nationella kulturer utan att detta innebär en inre konfrontation för den enskilde. Kłoskowska har lanserat begreppet bivalens som uttryck för samhörigheten med två nationella kulturer och polyvalens som uttryck för en tillhörighet till fler än två nationella kulturer. För judarnas del har



Pergament 1944 poserar tillsammans med från vänster Dag Wirén, Curt Berg och Folke H. Törnblom med tidstypiskt musikkritikerattribut, pipan. I privat ägo.

dock strukturella faktorer som bland annat antisemitism, som kan ses som en del av ambivalensen, inverkat menligt på deras möjlighet att uttrycka en valfri kulturell identifikation. Friktionen mellan Pergaments kulturella identifikationer och omgivningens reception av dessa, filtrerade genom en nationell diskurs och föreställningar om "raser", "juden" och modernismen har således utgjort avhandlingens röda tråd. Genom att analysera bilden av "juden" utifrån både antisemitism och allosemitism, har jag velat nyansera en förhärskande föreställningen inom den svenska historievetenskapen om en antisemitisk hegemonisk diskurs. Allosemitism syftar på en uttryckt värderingsfri föreställning om det "judiska" som annorlunda i relation till uppfattningar om "ras" och "nation".

Jag har huvudsakligen koncentrerat mig på Pergaments judiska och svenska identifikationer samt hans relation till det tyskspråkiga kulturarvet. Pergament kallade sig jude och svensk och uttryckte tillhörighet både till det judiska och det svenska "folket". Han var född av judiska föräldrar i Helsingfors och uppvuxen i ett svenskspråkigt, ortodoxt judiskt hem. Fadern var aktiv i Helsingfors synagoga, men Pergament själv valde att förhålla sig konfessionslöst till den judiska kulturen. De judiska erfarenheterna hade dock en avgörande funktion i hans tonsättargärning. De bibliska berättelserna och judarnas utsatta situation under nazismen utgjorde konstnär-

liga inspirationskällor, liksom det judiska religiösa musikbruket och det folkmusikaliska arvet. I verk som *Eine Lebensbeichte*, *Rapsodia ebraica* och *Den judiska sången* kom den judiska identifikationen till tydligt uttryck, men också i filmmanuset "Min stora judefilm/Ahasverus", där Pergament behandlade tre viktiga identifikationsstrategier som judarna hade att förhålla sig till i samband med emancipationen: sionismen, assimileringen och ortodoxin. Den sekulariserade huvudpersonen i filmmanuset, David Richter, som utifrån sin intellektuella position som journalist och via sitt äktenskap med en icke-judisk kvinna möter majoritetskulturens antisemitism och den judiska kulturens misstro mot hans assimileringsträvanden kan sägas vara en fiktionaliserad gestaltning av den ambivalens Bauman pekat på. Richter kan på många plan också tolkas som Pergaments alter ego: båda framhävde och brottades med en bivalent identifikation i en antisemitisk kontext.

Pergament blev svensk medborgare 1919 och kom med emfas att hävda sin bivalens och sin rättighet att kalla sig både svensk och jude. Hans svenska identifikation bottnade bland annat i modersmålet, medborgarskapet och i hans vurm för det svenska kulturarvet. Detta kom särskilt till uttryck i hans beundran av Dalarna som svenskt ideal och i verk som *Biskop Tomas Frihetssång*, bearbetningar av Carl Jonas Love Almqvists musik, och *Svensk rapsodi* samt i en rad tonsättningar av svenska dikter. Som musikkritiker och flitig kulturdebattör kan han sägas ha bidragit till konstruktionen av det "svenska" folkhemmet.

Vidare hade han en intellektuell, estetisk och emotionell förankring i den tyskspråkiga kulturen via tyska språkkunskaper, utifrån inläsning och kunskap om tyskspråkig litteratur, filosofi och musikhistoria och via sin icke-judiska, tyska hustru Ilse. Hans kritikerverksamhet genomsyrades av hänvisningar till tyskspråkiga skribenter, filosofer och tonsättare och artiklarna kryddades gärna med tyska citat. Pergaments vurm för Tyskland som kulturlandet framför andra var ett återkommande tema i hans skriftställarskap. I sin egenskap av svensk jude kan Pergaments beundran för den tyskspråkiga kulturen betraktas som ett uttryck för polyvalens. Dock bör det påpekas att de nationella kulturerna inte skall ses som avgränsade entiteter med vattentäta skott emellan. Pergaments identifikation med det tyska kulturarvet bör på flera plan ses som förenligt med hans judiska identifikation, dels då arvet var sprunget ur en tysk-judisk dialog, dels då centrala värden inom denna bildningstradition, särskilt universalismen och upphöjandet av det individuellas primat, också återfanns som en fundamental del i Pergaments judiska identifikation.

I sitt filmmanus "Min stora judefilm/Ahasverus" tog Pergament fasta på den nationalismkritiska debatt som fördes efter första världskriget. Själv

deltog han inte i debatten, men det är uppenbart att han under denna period sympatiserade med de universalistiska och pacifistiska tankar som förfäktades av bland andra Ellen Key och Torsten Fogelqvist. Samtidigt som Pergament i egenskap av inflyttad jude hade att kämpa mot den nationella diskursens stigmatiserande effekt på bilden av ”juden” i vilken dennes likaberättigande med majoritetskulturens företrädare ständigt ifrågasattes, innebar hans eget förhållningssätt dock inte något avståndstagande från det ”nationella” – tvärtom. Han förde visserligen fram musiken som främst ett universalistiskt fenomen med gränslösa, nonvalenta värden, och förstod särskilt expressionismen som ett uttryck för en eftersträvansvärd reaktion mot överdrivna nationella inslag i musiken. Tonsättare som exempelvis Wagner, Sibelius och Beethoven, värdesattes med inspiration från Schillers förhållningssätt främst för sina personliga uttryck och för att de manifesterade universella värden. Men Sibelius beundrades också för sin förmåga att samla det finska folket, mot det ryska förtrycket.

I analysen framgår också att Pergament gjorde en boskillnad mellan ”sund patriotism” och ”fosterlandskärlek” å ena sidan och en förhatlig nationalchauvinism å den andra. Vad som är centralt är att han såg det ”nationella” som ett berättigat estetiskt värde. I detta sammanhang är det främst hans romantiskt och kulturnationalistiskt influerade uppfattning om folkvisan som uttryck för ”äkthet” som är av intresse. Folkvisan ansågs ha en förmåga att inte bara lyfta fram, utan även försvara de nationella värdena och ena nationen gentemot yttre kulturella hot, särskilt jazzen. Stråvan att integreras med det svenska folkhemmet fick också till följd att denna hans kulturella identifikation med och uppslutning kring den svenska kulturen tog sig allt starkare uttryck från 1930-talet och framåt. Målet att integreras med det svenska samhället kunde inte förenas med en uppfattning som förfäktade ett totalt brott med det nationella värdet. Successivt distanserade han sig från sin ungdoms universella iver, om än ej fullständigt.

Även om Pergament aldrig kallade sig sionist fungerade inte minst musiken som en form av judisk nationell kraftkälla. I *Den judiska sången* varvades denna koppling till en judisk nationell förankring med ett framhävande av universella värden som försoning och förbrödring. Av sionisterna Hugo Valentin och Leo Rosenblüth etiketterades Pergament med självklarhet som en judisk ”nationaltonsättare”. Pergament judiska identifikation fick, likt den svenska, ett starkare uttryck under 1930-talet, främst som en direkt konsekvens av nazismen.

I eftervärldens ögon har det funnits en bild av att Pergament i egenskap av ”modernist” var en jazzens förespråkare, vilket inte stämmer. Snarare tyder källmaterialet på att Pergament överlag förhöll sig starkt kritisk till jazzen.

I den ytterst jazzfientliga boken *Jazzen anfaller* från 1946, författad av den i nazistiska sammanhang verksamme Erik Waller, är det också Pergament som i förordet presenteras som jazzens nemesis. Sin kulturkonserverativt inspirerade, negativa inställning till jazzen – som bland annat yttrade sig i uppfattningen om dess påstådda amoraliska uttryck och effekter samt dess undermåliga konstnärliga värden vilka hotade att underminera det västeuropeiska konstmusikaliska arvet – delade Pergament med merparten av kulturetablissemangen, både förespråkarna för ny musik och företrädarna för nationalromantiken, åtminstone fram till 1940-talet. För Pergament var också jazzen en negativ motpol till de ”fosterländska värden” som ”god” musik enligt honom borde vara förankrade i. I detta sammanhang kunde han också lyfta fram romantiken som lämplig barrikad mot den ”demi-musikaliska” jazzen. Genom sitt angrepp på jazzens föregivna avsaknad av nationella värden kunde han teckna en bild av sig själv som försvarare av det nationellt svenska. Med utgångspunkt i det pastorala idealet som grundläggande värde uppfattade han jazzen, i motsats till negroespiritualmusiken och folkmusiken, som oäkta och urbant dekadent.

Den biografiska metoden kan via dess fokus på en enskild individ skapa en hanterlig ingång till svårbemästrade strukturella fenomen. Metoden kan visa det unika i det generella och lyfta fram motsägelser och upplösa föregivet naturliga och självklara kategorier. Den kan också bryta upp för-enklade generaliseringar och belysa komplexiteten i historiska kontexter. Med hjälp av denna metod och exemplet Moses Pergament illustreras med all önskvärd tydlighet att påstådda dikotomier knutna till föreställningar om folkhemmet som tillbakablickande–framåtblickande, nationalromantik–modernism, och universalism–nationalism, inte fungerar för att beskriva mellankrigstidens kulturklimat och framväxten av folkhemmet.

I Lars M Anderssons, Carl-Henrik Carlssons och Håkan Blomqvists studier har antisemitismens diskursiva karaktär varit i blickfånget. Hur den enskilde judiske individen upplevde och förhöll sig till dessa strömningar har i stort lämnats därhän. Min biografiska ansats kan därför också förstås som ett försök att fylla denna lakun inom antisemitismforskningen. Det handlar dock inte bara om att lyfta fram den enskildes upplevelser, utan som tidigare nämnts, även om att fånga och problematisera relevanta strömningar i det omgivande samhället. Genom den biografiska metoden har jag kunnat visa att bilden av ”juden” är mer komplex än vad som hävdats i tidigare forskning och inte enbart kan ses som ett uttryck för en antisemitisk hegemonisk diskurs.

Utan tvivel drabbades Pergament av antisemitiska angrepp, exempelvis av tonsättare som Peterson-Berger, Kurt Atterberg och Ture Rangström, i

privata brev och i pressorgan som *Nya Dagligt Allehanda*. Särskilt i mottagandet av Pergament som musikkritiker är det relevant att lyfta fram Richard Wagner och det inflytande hans antisemitiska artikel "Das Judentum in der Musik" hade på föreställning om "juden" som konstnärligt steril och främmande inför den nationella konsten. Uppfattningen att Pergament genom sin kritikerroll motverkade och stod främmande inför den svenska musiken framträder bland annat i brevväxlingen med FST:s ordförande Atterberg och i föreningens krav till *Svenska Dagbladet* att Pergament borde avsättas från sin post. Detta krav är ett uttryck för en handlingsbaserad antisemitism, där den antisemitiska föreställningen mynnade ut i försök till aktiv diskriminering. En inte alltför djärv spekulation är att Pergaments svårigheter att bli accepterad som medlem i FST också var en följd av samma typ av antisemitism.

Stundtals handlade det också om en argumentation som rörde sig inom en antisemitisk föreställningsvärld, om än utan explicit antisemitisk retorik. Ett sådant fall är Curt Berg vars angrepp på Pergaments "osvenskhet" i kombination med hans starka antimodernistiska argumentation hade en antisemitisk klangbotten. Även Torgny Segerstedts återkommande angrepp på Pergaments svenska identifikation 1929 och 1930 var relaterade till en antisemitisk diskurs.

Den antisemitiska diskursen slår dock inte igenom på alla plan. Med utgångspunkt i receptionen av Pergament som modernist är den övergripande slutsatsen att Pergaments "modernism" inte överlag och explicit uppfattades som någon judisk företeelse i antisemitisk bemärkelse. Det tydligaste undantaget är Peterson-Bergers utgjutelser. De verk av Pergament som uppfattades som modernistiska, exempelvis hans *Stråkkvartett i c-moll*, och *Violinsonat i b-moll*, orkesterstycket *Roboternas intåg och dans* och baletten *Krelantems och Eldeling*, blev visserligen stundtals hårt åtgångna av bedömarna men kritiken kläddes inte i en antisemitisk språkdräkt. Detta skall ställas mot hur Atterberg och William Seymer utifrån en antisemitisk föreställning tolkade musikmodernismen i Tyskland som styrd av judar. Däremot förekommer exempel på hur Pergament etiketterades som judisk tonsättare, även då hans verk inte uppfattades manifesterar en judisk identifikation per se, något jag tolkar som uttryck för allosemittism då etiketteringen gavs utan värdering. I dessa fall betonades Pergaments annorlundahet, exempelvis genom kommentarer kring hans namn eller markeringar av hans "exotiskhet", utan att detta hade relevans för bedömningen av hans musik. Det förtjänar även att framhållas att Pergaments bivalens inte bara ifrågasattes, såsom var märkbart i hans brevväxling med Atterberg 1926. Den kunde också accepteras, exempelvis då *Krelantems och Eldeling* 1928 i en recension rubricerades som en "modernistisk svensk balett".

Även i Pergaments egen beskrivning av det ”judiska” är det relevant att tala om allosemitism. För Pergament var det ”judiska” något särpräglat. Hans användande av myten om Ahasverus, vilken skapades i en antisemitisk kontext men som för Pergament och författare som Heinrich Heine och Nelly Sachs kunde utgöra en källa för en judisk identifikation, bör förstås som uttryck för allosemitism. Legenderna om ”den vandrande juden” fungerade som sinnebilden för en judisk särart. Även rasföreställningar och uppfattningar om en judisk fysionomi kunde präglade Pergaments språk. ”Juden” framställdes som rasmässigt annorlunda utan nedsättande beskrivning. Karaktäristiken innehöll också på sina håll positiva, filosemitiska inslag. Undersökningen har således visat att bilden av ”juden” innehöll många olika schatteringar, men också att den antisemitiska diskursen ändrade uttryck över tid.

De uttalade antisemitiska offentliga påhoppna på Pergament var mest frekventa under 1920-talet, med kulmen i samband med Peterson-Bergerintermezzot 1928/1929. Förklaringen till detta kan till dels sökas hos Peterson-Berger och det inflytande han hade över konstmusikdebatten. Det är även relevant att peka på att den antisemitiska diskursens genomslag i offentligheten under mellankrigstiden blev mindre framträdande då nazisterna tog makten 1933. Den vardagsantisemitism som präglade främst skämtpressen, men även dagspressen tonades ned. De undantag som är relevanta för Pergaments del utgörs huvudsakligen av *Nya Dagligt Allehanda* och musiktidskriften *Scenen*, samt av enstaka brev och insändare. Det är dock nödvändigt att även lyfta fram hur den nazistiska antisemitismen påverkade synen på judar i Sverige och att judiska individer som Pergament därigenom kunde angripas med en retorik som var grövre än 1920-talets vardagsantisemitism. Detta fick Pergament bland annat erfara i påhoppna från svenska nazister.

Genomgående för receptionen av Pergament under mellankrigstiden var ifrågasättandet av hans svenska identifikation, med eller utan explicit koppling till en antisemitisk retorik. Det förefaller rimligt att tänka sig att uppfattningarna om Pergaments osvenskhet utgick från hans judiska bakgrund, inte från det faktum att han kom från Finland. Pergament angreps aldrig på grund av sin ”finskhet”, däremot åtskilliga gånger på grund av sin judiska bakgrund. Detta stöds också av tidigare forskning som visat att den antisemitiska traditionen var etablerad i Sverige (Andersson, Carlsson), samtidigt som det fanns utbredda föreställningar om en nordisk gemenskap (Byström). Således ligger det närmare till hands att se angreppen på Pergament utifrån föreställningar om ”judiskhet” än ”finskhet”.

Det finns färre spår i källmaterialet av offentliga ifrågasättande av Pergaments ”svenskhet” under perioden 1939–1950. 1938–1942 var Pergament

delvis borta från den offentliga arenan, åtminstone som musikkritiker, eftersom han inte hade någon fast tjänst under denna tid och under 1939 fram till krigsutbrottet dessutom befann sig i Paris. Hans frånvaro från det kulturella stridsviolet kan möjligtvis förklara det minskade antalet påhopp. Det finns också material som tyder på en ökad acceptans av hans bivalens och svenska identifikation, exempelvis recensionerna av *Svensk rapsodi* 1940, där bland andra Atterberg prisade honom för hans förmåga att gestalta det typiskt ”svenska”. Julius Rabes och Yngve Flyckts beskrivning av *Den judiska sången* som ett svenskt verk 1944 respektive 1947 talar också för en acceptans av hans bivalens, även om deras tolkningsvarianter tillhörde undantagen. Det var också först efter kriget som Pergament blev medlem i den för tonsättare prestigefyllda och viktiga föreningen FST.

Dock bidrog hans försvar av den tyske dirigenten Wilhelm Furtwängler i samband med dennes gästspel 1943 till att bilden av honom som stående utanför den nationella gemenskapen fick ny näring. Här handlade det dock inte om ”osvenskhet” i betydelsen ”judiskhet” utan om att hans ihärdiga försvar av Furtwängler vid en tidpunkt när misstron mot Tyskland och tyska kulturutövare under 1943 inom det politiska, kulturella och intellektuella livet blivit alltmer allmän, försatte honom i en utsatt position. Genom sitt ställningstagande placerades han otvivelaktigt offside och hamnade dessutom i samma läger som Atterberg, vars relation till Nazityskland uppfattades som tvivelaktig.

En av den historievetenskapliga biografins främsta förtjänster är att den kan användas för att sätta fingret på ett klassiskt problemområde inom historievetenskapen, nämligen förhållandet aktör – struktur. I Pergaments fall kan hans varierande kulturella identifikationer förstås i relation till de strukturella betingelser och diskursiva föreställningar som han verkade under. Vad jag särskilt vill lyfta fram är hans generella undvikande av att utifrån sin judiska identifikation diskutera eller påtala antisemitiska yttringar i sin roll som musikkritiker i dagspressen, åtminstone fram till 1945. Medan *Judisk krönika* fungerade som plattform för att via en judisk identifikation angripa antisemitismen var hans uppmärksammande i *Svenska Dagbladet* 1925 och 1929 av Emile Stiebels stereotypa, antisemitiskt färgade rolltolkningar ett undantag. Således förelåg det en boskillnad i relation till hur Pergament uttryckte sig i frågor som rörde antisemitism och ”judiskhet” mellan å ena sidan inomjudiska arenor, som exempelvis *Judisk krönika*, och i korrespondens och privata möten och å andra sidan i dagspressens mer vidsträckta offentlighet. Den tydliga dikotomin mellan en privat manifesterad judisk identifikation och frånvaron av densamma i offentligheten framträder särskilt i analysen av Pergaments skriftställarskap under hans

tid vid *Svenska Dagbladet* och till dels i *Nya Dagligt Allehanda*. Pergaments undvikande av problematiken kring antisemitism är likaså tydligt i hans texter om Wagner, i vilka han undvek att offentligt konfrontera Wagners aversion mot judar, åtminstone fram till efter andra världskrigets slut då han kort refererar till den i sin biografi över Jenny Lind. Även om Pergament utifrån sin egen konstutövning främst uppfattade Wagner som en universalistisk och narrativ inspirationskälla – det sistnämnda i betydelsen Wagners förmåga att i musikdramatikens form återberätta ett ”folks” öde – framgår det av Pergaments privata korrespondens att han var medveten om Wagners antisemitism och dess inflytande på den svenska kulturdebatten. Skälen till att Pergament inte berörde Wagners antisemitism i sin offentliga skribentgärning måste sökas i att antisemitismen överlag, åtminstone under mellankrigstiden, uppfattades som salongsfälig eller irrelevant. Att som jude ändock föra upp detta på agendan skulle innebära en provokation som kunde äventyra Pergaments position och frammana ett ifrågasättande av hans svenska identifikation. Pergaments underlåtenhet att behandla antisemitism i allmänhet, och Wagners i synnerhet, kan förstås som en anpassning till en rådande svensk nationell diskurs inom vilken denna typ av antisemitism inte uppmärksammades. Som jude tvingades han acceptera ett visst mått av vardagsantisemitism. Eventuellt fanns det också redaktionella hinder på *Svenska Dagbladet* som begränsade Pergaments möjligheter att beröra dessa frågor.

Det handlar alltså enligt mitt förmenande om mer än att inte tolka ett visst uttryck som antisemitism, vilket Håkan Blomqvist anför som förklaring till varför exempelvis Olof Aschberg inte uppmärksammade de antisemitiska påhopp som riktades mot honom inom arbetarrörelsen. Det handlar också om vad en judisk individ med integrerings- eller assimilierungssträvanden fick tåla och kunde dryfta offentligt.¹ Skillnaden mellan hur Pergament uttryckte sig privat och offentligt i relation till frågor om antisemitism är tydlig och stärker tolkningen att dessa frågor inte lämpade sig för offentligheten. Pergaments undvikande av ämnet antisemitism i relation till de kulturutövare han värdesatte, kanske främst i fallet Wagner men även hos gestalter som Fogelqvist och Karlfeldt, kan också ses som ett sätt att hantera kognitiv dissonans. Genom att bortrationalisera antisemitismen hos förebilderna och se den som irrelevant eller riktad mot en annan grupp judar

1. Blomqvists omdöme bottnar i att han söker förklara det Andersson fann ”besynnerligt” i Aschbergs karaktäristik av den svenska arbetarrörelsen som en kraft mot antisemitism. Ett uttalande Aschberg fälde, trots att han enligt Andersson borde ha känt till Engbergs utgjutelser i Arbetet och de påhopp som riktades mot honom själv i Naggen. Blomqvist menar således att Aschberg inte uppfattade det sistnämnda som antisemitism; Blomqvist 2006, s. 257.

än den Pergament ansåg sig tillhöra, kunde han betona sina förebilders konstnärliga briljans. Vidare var det sannolikt socialt omöjligt att yrkesmässigt helt undvika att umgås med personer som hyste negativa föreställningar om judar.

Ytterligare ett viktigt resultat är kopplat till en tidsmässig variation av Pergaments kulturella identifikationer; betoningen på "svenskheten" märks särskilt i hans skribentgärning och till viss del även i hans tonsättarskap under 1930-talet. Förklaring till denna stärkta svenska identifikation kan delvis sökas i de strukturella faktorer som rör den nationella revitalisering som kännetecknar 1930-talet och som enligt Martin Kylhammar skiljer denna tidsperiod från 1920-talets mer internationella anda. Samtidigt blir de antisemitiska uttrycken i offentligheten mindre frekventa, vilket också öppnar för ett tydligare manifesterande av Pergaments svenska identifikation. Det är under 1930-talet som det nationella folkhemmet successivt konstitueras och Pergament får härigenom större möjligheter att framträda som svensk. Patrik Hall talar om en integrativ nationalism inom vilken socialdemokratin med större kraft än någon tidigare aktör använde staten för att skapa det nationellt homogena, önskade samhället. Här etableras en arena på vilken Pergament kan delta som entreprenör för en statligt styrd musikpolitik med nationella förtecken. Genom att Pergament ihärdigt och frekvent propagerade för att staten skulle stödja den svenska tonkonsten och genom utbildningsinstitutioner, statligt understödda orkestrar och radion verka för att det svenska musikerlivet förmedlades till "folket" kunde han vederlägga uppfattningen att "juden" stod utanför det "nationella" och "svenska". Mer än så, han kunde bli delaktig i skapandet av folkhemmet. Som en påminnelse om den antisemitiska diskursens kraft, och som en central delförklaring till Pergaments stärkta svenska identifikation under 1930-talet, fungerade receptionen av slagsmålet med Peterson-Berger 1929, reaktionerna på Pergaments Martearecension 1930 samt FST:s krav på hans avgång från Svenska Dagbladet samma år. Den massmediala uppmärksamhet som särskilt Peterson-Bergeraffären fick, men till dels även Marteaukritiken, var avgörande för hur bilden av Pergament som en apart outsider konstruerades. Ett närmast demonstrativt manifesterande av en svensk identifikation från Pergaments sida kunde fungera som ett korrektiv till denna bild.

Pergaments förankring i den tyskspråkiga kulturen kunde inledningsvis fungera som en väg mot integrering. Det svenska musik- och kulturlivet i synnerhet och det svenska samhället i allmänhet var starkt tyskinfluerat. Den tyska nyhumanismen var ett gängse bildningsideal fram till 1930-talets början. För Pergament kan hans tyskspråkiga bildningsinfluenser därför

ses som ett slags integreringskapital. Genom sin värdesättning av och sin kunskap om den tyskspråkiga kulturen visade Pergament sig värdig epitetet kulturskribent. Han kunde därmed söka motbevisa bilden av "juden" som udda och annorlunda i relation till majoritetssamhället. Detta är dock dubbelbottnat då de antisemitiska uppfattningar som ledde till att hans position i det svenska samhället ifrågasattes dels hade många av sina rötter i samma kulturarv, dels framhävdes av personer som företrädde ett nyhumanistiskt bildningsideal.

I takt med att nazisterna befäste sin makt blev det problematiskt att värdera Tyskland som ett kulturellt föregångsland. Nazismen medförde att relationen till den tyskspråkiga nyhumanismen och kulturen ifrågasattes. Professorn i nationalekonomi, Eli F Heckscher, konstaterade 1943 att det fanns en utbredd ovilja mot nazismen i Sverige, en ovilja som också utsträckts "till det tyska folket och den tyska kulturen".² Detta blev Pergament varse då han försvarade Furtwänglers gästspel och dessutom kritiserade den bojkott som föreslagits mot gästspelet, något som uppfattades som undfallenhet gentemot nazismen. För Pergament var detta liktydigt med att anklagas för nazistiskt medlöperi.

Att det var just Pergament som fick detta kastat mot sig förklaras inte enbart av debattklimatet kring den tyska kulturen. Det är även relevant att peka på bilden av Moses Pergament som en främmande inom den nationella folkhemsgemenskapen. Thomas Ek har i sin studie över Hans Ruins självbiografiska essäistik pekat på hur den nazikritiske men tyskvänlige Ruin i flera sammanhang beskrivits som nazianstruken. Som möjliga förklaringar till att Ruins antinazism glömts bort och i värsta fall ersatts av en motsatt bild anger Ek hans "ovillighet att köpa enkla lösningar" men även hans finlandssvenska borgerliga bakgrund där en allmän tyskvänlighet var en självklarhet.³ Bilden av Pergament konstruerades måhända ur ett mer komplicerat spel mellan faktorer som hans person, hans konstnärliga ställningstagande som förespråkare för ny musik, hans förfäktande i nyhumanistisk anda av det konstmusikaliska och tyskspråkiga kulturarvet och hans position som musikkritiker. Till detta måste också uppfattningen om "juden" och "svenskheten" fogas. Tillsammans utgjorde de grunden för bilden av Pergament som en outsider i det svenska samhället. Det var latent bild vars uttryck ändrat skepnad från 1920-talets öppna antisemitism till 1940-talets punktvisa markeringar, markeringar som kunde dyka upp då debatterna hettade till och Pergaments rättframma ställningstagande uppfattades som irriterande.

2. Citerat efter Rosengren i Karlsson, Ulvros & Zander (red.) 2006, s. 82.

3. Ek 2003, s. 216.

Även om bilden av Pergament som främling kunde komma till uttryck efter 1945, ger det en skev föreställning om detta uppfattas som den förhärskande bilden. Efter mer än 20 år som musikkritiker var hans rykte som saklig och kunnig skribent befäst. Hans roll som musikbildare var högt skattad. Som ett exempel kan anföras filosofen Ingemar Hedenius (1908–1982) som i ett brev 1946 innerligt tackar för den inverkan Pergaments musikartiklar haft på dennes musikkunskap.⁴ Efter kriget skulle Pergament också uppleva sina största framgångar som tonsättare bland annat via *Den judiska sången*. Birgit Nilsson (1918–2005), som vid uruppförandet 1947 gjorde sin orkesterdebut, vittnade om den oerhörda respekt som Pergament åtnjöt bland musiker och sångare i samband med repetitionerna.⁵ I sin kritikergärning skulle den folkbildningsväg han hade anträtt redan på *Svenska Dagbladet* under 1930-talet och som blommade ut på *Aftontidningen* från 1942 få sina starkaste praktiska uttryck i projekt som Musikens vecka och i ambitionerna att föra ut konstmusiken till det arbetande folket via lunchkonserter på fabriksgolven. Mot bakgrund av detta hade ”judarnas Wagner” alla förutsättningar att utvecklas till en ”folkhemets Pergament”.

4. Ingemar Hedenius till MP, 5/6 1946, MP-arkiv, vol. 22, MM.

5. Telefonsamtal författaren – Birgit Nilsson, 28/7 2005.

Summary

Källor och litteratur

Källor

Musikmuseet (MM)

Moses Pergaments arkiv
Kurt Atterbergs arkiv, vol 22

Statens musikbibliotek (SMB)

Moses Pergaments arkiv
Julius Rabes samling

Riksarkivet (RA)

Svenska Dagbladets arkiv:
Medarbetarregistret D3, vol. 194, 206, 217, 228, 239, 253, 266, 284, 303, 326

Nya Dagligt Allehandas arkiv:
Korrespondens angående artiklar och fotografier, E IVb, vol. 1 (1938)

Huvudarkivet, Judiska (Mosaiska) församlingen i Stockholm, Arninge:
Register till Stockholms Mosaiska församlingsprotokoll åren 1924–1935,
register till protokoll 1916–1944, A1B:2
Protokoll A1A, vol. 104, 1934
Röstlängd D, vol. 2 1938–1943

Pressarkivets signaturregister
Statens polisbyrå för övervakande av utlänningar i riket, vol. E8A:11
Statens utlänningskommission, kanslibyrån, vol. D1B:14
Justitiedepartementet: Konseljakt 6 juni 1919, nr 82
Konserterföreningens i Stockholm arkiv, vol. 8

Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek

C. E. Carlbergs arkiv

Kungliga biblioteket

Otto Järtes samling
Ester Levertins papper
Till Arne Lindenbaum

Lunds universitetsbibliotek

Gösta Adrian-Nilssons samling
Sten Bromans efterlämnade papper

Uppsala universitetsbibliotek

Gregor Paulssons samling

Åbo Akademis bibliotek

Otto Anderssons samling

Riksarkivet, Helsingfors

Polisinrättnings i Helsingfors arkiv, passavdelningen (Bk 1–2)

Helsingfors universitet

Centralförvaltningens arkiv, studentbetyg 1913, signum Efr17

Sigtunastiftelsens klipparkiv

Klippböcker Moses Pergament, 1932–1933 och 1935–1937

Klippsamlingar: "Musik i allmänhet 1919–52"; "Grammofonmusik –1953"; "Konserter –1950"; "Konsertföreningar –1950"; "Modern musik –1959"; "Musikerfrågor –1956"; "Musikfester, internationella –1952"; "Musikfester, nordiska –1959"; "Musiklitteratur, rec –1959" (samtliga signum 14a); "Ture Rangström"; "Kurt Atterberg"; "Erik Westerber" (signum L2b) samt "Jö-JÖM" (signum L2a).

Bundesarchiv, Berlin

Signatur BA-BDC-SL 47 D

Statens ljud- och bildarkiv

Studiekopior: L 6660:001, L 6661:001, L6661:003, L 6663, L 6664:001, B 7887:002

Sveriges radios arkiv

Dokumentarkivet

Muntliga källor

Josef Grünfarb
Birgit Nilsson
Ann-Charlotte Pergament
Leo Pergament
Bo Wallner

Privata arkiv

Ann-Charlotte Pergament

Övrigt källmaterial

Moses Pergaments böcker och antologitexter

"Musiklivet i Sverige", *Svenska Dagbladets Årsbok* 1926–1937

Svenska tonsättare, Stockholm 1943

Vandring med Fru Musica, Stockholm 1943

"Mästare och mästarinna", i Folke H. Törnblom (red.), *Hågkomster och livsinytryck XXIV.*

Musikmänniskor. Personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare berättade av 25 författare, Uppsala 1943

Ny vandring med Fru Musica, Stockholm 1944

Jenny Lind, Stockholm 1945

"Epok i 20-talets skugga", i Christofferson, Birger & von Vegesack, Thomas (red.), *Perspektiv på 30-talet*, Stockholm 1961

Moses Pergament i dags- och veckopress

"Framtidsmusik: En orkesterfantasi för musikaliska läsare", *SvD* 14/8 1923

"Operan och Wagner", *SvD* 5/10 1923

"Konsertföreningen", *SvD* 31/1 1924

"Teater och musik", *SvD* 4/2 1924

"Edward Erdmann", *SvD* 23/2 1924

"John Forsell som 'Don Juan', *SvD* 15/3 1924

"Teater och Musik", *SvD* 3/11 1924

"Två pianister", *SvD* 25/11 1924

"Helge Lindberg på Röda Kvarn", *SvD* 5/12 1924

utan rubrik, *SvD* 3/3 1925

"Konsertföreningen", *SvD* 16/3 1925

"Arnold Schönberg", *Orfeus. Tidskriften för litteratur, musik, teater* 1925:8

"Jazzen", *SvD* 15/8 1925

"Operapremiären igår", *SvD* 25/9 1925

"Två världar", *SvD* 16/10 1925

"Ryska storheter", *SvD* 5/11 1925

"Jean Sibelius 60 år", *SvD* 8/12 1925

"Claude Debussy: Ett apropå till Kungl. teaterns premiär", *SvD* 17/ 1 1926

"Teater och musik", *SvD* 3/2 1926

"Yrjö Kilpinen. Finlands Hugo Wolf", *SvD* 26/9 1926

"Bland 2,000 elever i Petersburgs konservatorium", *Scenen Julnumret* 1926

"Nordiska toner", *SvD* 1/5 1927

"Eftermälet", *SvD* 14/5 1927

"Onsdagens symfonikonsert", *SvD* 27/10 1927

"Wilhelm Stenhammar död", *SvD* 22/11 1927

"Musikaliska Jeremiader", *SvD* 22/11 1927

"Teater och musik", *SvD* 2/1 1928

"Minneskonsert över Stenhammar", *SvD* 14/1 1928

utan rubrik, *SvD* 14/1 1928

"Meyerbeer i tidens spegel", *SvD* 11/2 1928

"Brudköpet på K. Teatern. En repris på Smetanas populära opera", *SvD* 3/3 1928

"Teater och musik", *SvD* 4/5 1928

"Mahlers sjätte symfoni", *SvD* 25/10 1928

utan rubrik, *SvD* 8/11 1928

"Oiva Saini", *SvD* 11/12 1928

"Die Arbeit am Nerone", *Schwäbische Thalia. Der Stuttgarten Dramaturgische blätter*, 1928:30

"Maroufpreisen", *SvD* 9/1 1929

"Stenhammars 'Serenad'", *SvD* 10/1 1929

utan rubrik, *SvD* 25/3 1929

"Ljudfilmens problem", *SvD* 9/8 1929

"Tankar kring ett jubileum", *Scenen* 1929:20

"Konsertföreningens programproblem", *SvD* 3/12 1929
 "Evert Taubes visor", *SvD* 20/12 1929
 "Issay Dobrowen", *SvD* 6/2 1930
 utan rubrik, *SvD* 18/2 1930
 "Teater och Musik", *SvD* 21/2 1930
 "Bellman, en folkpjäs på Operan. Urpremiären en publikframgång.", *SvD* 23/2 1930
 "Nordiska samklanger", *SvD* 12/6 1930
 "Augustin Kock", *SvD* 25/9 1930
 utan rubrik, *SvD* 11/10 1930
 "Ringén", *SvD* 17/10 1930
 "Svensk folkmusik och folkdans", *SvD Söndagsbilagan* 26/10 1930
 "Nya sånger", *SvD* 23/12 1930
 "Stefan Frenkel", *SvD* 12/1 1931
 "Bergakungen' och 'Pajazzo' på Operan", *SvD* 6/2 1931
 "Konsertföreningen", *SvD* 7/4 1931
 Osignerad ledare, "En nationell kulturfråga", *SvD* 19/4 1931
 "Tobias Wilhelmi", *SvD* 22/4 1931
 "Musiksåsongen. Konsertverksamheten", *SvD* 25/6 1931
 "Musiksåsongen II. Operaverksamheten", *SvD* 1931, okänt datum
 "Radioorkesterns Norman-afton", *SvD* 28/8 1931
 "Nutida svensk körsång", *SvD* 12/9 1931
 "Svensk körsång i radio", *SvD* 19/9 1931
 "Afrikasånger", *SvD* 28/9 1931
 "Carl Nielsen död", *SvD* 3/10 1931
 "Huberman", *SvD* 15/10 1931
 "Marian Anderson", *SvD* 4/11 1931
 "Mahlers femte symfoni", *SvD* 5/11 1931
 "Karl Flodin. Musikliv och reseminne", *SvD* 2/12 1931
 "Svensk urpremiär på Schwanda. En strålande framgång för Stora teatern", *SvD* 3/12 1931
 "Nibelungens ring", *SvD* 17/1 1933
 "Judisk scenkonst", *Judisk krönika* 1933:2
 "Wagner och vår tid", *SvD* 13/2 1933
 "Musikfesten i Florens", *SvD* 21/4 1933
 "Den judiska sången", *Judisk krönika* 1933:4
 "Musik", *SvD* 30/4 1933
 "En musikpolitisk appell", *SvD* 4/5 1933
 "Giftspridare", *Judisk krönika* 1933:6
 "Musikåret", *SvD* 20/6 1933
 "Orfeus och Eurydike från Saltzburg", *SvD* 8/8 1933
 "Mussolini musicerar", *SvD* 3/9 1933
 "Musik", *SvD* 24/9 1933
 "Amerikansk musik", *SvD* 15/11 1933
 "Operanytt", *SvD* 18/2 1934
 "Teater och musik. Béla Bartók", *SvD* 18/4 1934
 "Béla Bartók", *SvD* 19/4 1934
 "Ruth Sorel-Abramowitsch och George Groke", *Judisk krönika* 1934:1
 "Nya svenska romanser", *SvD* 21/9 1934

- "Musikaliska filmperspektiv", *SvD* 18/10 1934
 "Nya andliga toner", *SvD* 22/11 1934
 "Palestina sånger" (översättning), *Judisk krönika* 1935:1
 "Nataanael Berg", *Röster och Radio* 1935:14
 "Det musikaliska läget", *SvD Söndagsbilagan* 20/5 1935
 "Konsertföreningens...", *SvD* 5/11 1936
 "George Széll", *SvD* 7/11 1935
 "Jean Sibelius" *SvD Söndagsbilagan* 8/12 1935
 "Filharmonikerna", *SvD* 26/1 1937
 "Carl Garaguly", *SvD* 7/2 1937
 "Black and White", *SvD* 23/2 1937
 "Akademiska kapellets konsert i Uppsala", *SvD* 13/3 1937
 "Norrköpings orkesterförening jubilerar. Kapellmästare och orkester varmt hyllade vid festkonserten", *SvD* 26/4 1937
 "–t" (Moses Pergament), "Radions musikutbyte. Svensk gästvänlighet besvaras ej med dansk", *SvD* 16/5 1937
 "Eugene Ormandys...", *SvD* 20/9 1937
 "Berlins Filharmoniker", *SvD* 29/9 1937
 "Gerhard Hüsch", *SvD* 17/11 1937
 "Gerhard Hüsch", *SvD* 20/11 1937
 "Rapsodia Finlandica", *NDA* 13/1 1938
 "Finska intermezzon", *NDA* 17/1 1938
 "Finsk Final: Musikpedagogik och jämlikhetskrav", *NDA* 20/1 1938
 "Jönköpingsorkesteren firar jubileum. Stort musikintresse i staden – Hedrande konsert – trevlig bankett", *NDA* 7/3 1938
 "Under falsk flagg. Impressario-offer", *Judisk krönika* 1938:4
 "En misshandlad mästare", *NDA* 17/5 1938
 "Wilhelm Stenhammar", *NDA* 31/8 1938
 "Judiska öden", *Judisk krönika* 1939:10
 "Sången från Suomi", *Vi och ni* 1940:1
 "Musikens makt", *SvD* 10/10 1940
 "Lennart Lundén", *AT* 28/3 1942
 "Othello i nyinstudering", *AT* 10/4 1942
 "Abendroth", *AT* 16/4 1942
 "Hut abl!", *AT* 23/4 1942
 "Abendroth", *AT* 25/4 1942
 "Wagner – en än gång", *AT* 15/8 1942
 "Jazz och kärlek: Öppet brev till Knut Brodin", *AT* 18/8 1942
 "Arbetarkonserter", *AT* 3/9 1942
 "Om Georg Kulenkampff", *AT* 15/10 1942
 "Mästaren vid flygeln", *AT* 21/10 1942
 "En finsk violinist", *AT* 23/10 1942
 "Kvasiklassisk balett på Operan", *AT* 1/11 1942
 "Tre finska melodier. Yrjö Hirn, Sibelius, Eino Kalima", *AT* 19/11 1942
 "Stjärnglans", *AT* 25/11 1942
 "Furtvängler", *AT* 30/11 1942
 "Abendroth", *AT* 1/4 1943

- ”Knockout på Operan”, *AT* 9/5 1943
 ”Mörkläggning och ljusglimtar”, *AT* 31/10 1943
 ”Nicht diese Töne”, *AT* 6/12 1943
 ”Dagens debatt. Furtwängler och Beethovens nionde”, *AT* 8/12 1943
 ”Uruppförande i Bromma”, *AT* 19/1 1944
 ”Dobrowen och bocken-trädgårdsmästaren”, *AT* 27/2 1944
 ”Konsertföreningen”, *AT* 29/2 1945
 ”Emile Stiebel på festhumör”, *AT* 6/3 1944
 ”Mens agitator molem. Apropå Roslagens musikverksamhet”, *AT* 21/3 1944
 ”Judiska dikter inspirerade. Stor symfonisk svit av Moses Pergament” (osignerad intervju med Pergament), *AT* 9/5 1944
 ”Konsten och folket”, *AT* 15/8 1944
 ”Förenad gäst på Operan”, *AT* 16/2 1945
 ”Operan och Dagsposten”, *AT* 2/4 1945
 ”Armas Järnefelt”, *AT* 4/5 1945
 ”AT:s musikdebatt”, *AT* 1/9 1945
 ”Två flyglar”, *AT* 29/9 1945
 ”Schicksalslied”, *AT* 4/10 1945
 ”Jean Sibelius”, *AT* 8/12 1945
 ”Operamässigt förnuft eller Förnuftsmässig opera?”, *AT* 14/3 1946
 ”Anne Brown”, *AT* 25/9 1946
 ”Fritz Busch”, *AT* 30/9 1946
 ”Ödemarksprästen. Musiken”, *AT* 5/10 1946
 ”Agi Jambor”, *AT* 22/1 1947
 ”Dalarnas store son”, *AT* 23/1 1947
 ”Musik. Skolungdomen”, *AT* 9/2 1947
 uran rubrik, *AT* 8/3 1947
 ”Konsertföreningens generalplan”, *AT* 20/9 1947
 ”Todd Duncan”, *AT* 27/9 1947
 ”Furtwängler”, *AT* 9/10 1947
 ”Sigurd Rascher”, *AT* 15/10 1947
 ”Negroid, jazz och M.P.”, *AT* 21/10 1947
 ”Erich Kleiber”, *AT* 4/3 1948
 ”Svart tonmagi”, *AT* 8/10 1948
 ”Gieseking”, *AT* 23/10 1948
 ”Att tro gott”, *AT* 4/5 1950
 ”Den svenska judendomens problem. En rundfråga III”, *Judisk krönika* 1951:24

Noter

Pergament, Moses, *Biskop Thomas' frihetsång* (piano med text), Stockholm 1947

Övrig samtida dags- och veckopress

- Ahlgren, Stig, ”Vilse med Fru Musica”, *AT* 6/1 1945
 Almquist, Lars, ”Ny vandring med fru Musica”, *Gaudeamus* 1945:1
 Andréason, Martin, ”Ordet fritt”, *Musikern* 1938:18–19
 Atterberg, Kurt, utan rubrik, *S-T* 4/1 1934
 Atterberg, Kurt, ”Bort med tassarna!”, *S-T/StD* 5/1 1936
 Atterberg, Kurt, ”En herre förklarar sig”, *GHT* 9/10 1945

- Atterberg, Kurt, "Konsertföreningen i dilemma", *S-T* 23/2 1944
- Atterberg, Kurt, "Konsertföreningen", *S-T* 20/11 1947
- Atterberg, Kurt, "Konsertföreningens...", *S-T* 15/11 1941
- Atterberg, Kurt, "Musiken i dilemma. Publikens antipati mot modernismen har gjort musiken skendöd men icke död. Medicinen heter en tids lugn", *S-T/StD* 5/4 1934
- Atterberg, Kurt, "Musikutbyte i kristider", *S-T* 29/6 1942
- Atterberg, Kurt, utan rubrik, *S-T* 4/1 1934
- Beijer, Agne (A. B.-r.), utan rubrik, *GHT* 15/4 1926
- Beite, Sten (S. B.-e.), "Konsertföreningens...", *DN* 17/10 1938
- Berg, Curt, "Kommentar till 'Lycksalighetens ö'", *DN* 27/2 1945
- Berg, Curt, "Beethovens nionde symfoni", *DN* 6/12 1943
- Berg, Curt, "Den judiska sången", *DN* 20/11 1947
- Berg, Curt, "En symfoni av Hindemith. 'Mathis der Maler'", *DN* 31/10 1935
- Berg, Curt, "HR ATTERBERGS förflutna – en kommentar", *DN* 22/6 1946
- Berg, Curt, "Hr Pergament och nazismen", *DN* 10/10 1947
- Berg, Curt, "Kommentar till 'Lycksalighetens ö'", *DN* 27/2 1945
- Berg, Curt, "Teater, Musik-Film", *DN* 1/3 1945
- Berg, Curt, utan rubrik, *DN* 15/11 1941
- Berg, Curt, utan rubrik, *DN* 4/1 1934
- Dahl, Adrian (-dr-), utan rubrik, *SvM* 15/4 1926
- Engberg, Arthur, "Judarna. Självhävdelse eller självuppgivelse", *Arbetet* 12/3 1921
- Ernst, M., "I kritiska tider", *Scenen* 1929:2
- Flyckt, Yngve, "Musikkronikan. Pergament och sex till", *Expressen* 23/11 1947
- Glimstedt, Herman, "Stockholmska konserter", *Ord och Bild* 1934
- Jeanson, Gunnar, "Symfonisk jazzkonsert. Negerjazzens betydelse för den högre konstmusiken.", *Scenen* 1925:14
- Levertin, Lars, "Moses Pergament – Peterson-Berger", *Karlskrona Tidning* 5/2 1929
- Lilja, Bernhard, "Fredagens radiokörsång", *SvD* 21/9 1931
- Malmberg, Helge, utan rubrik, *SvD* 4/1 1934
- Marteau, Henri, "Efterspel till Marteauaffären", *SvD* 19/2 1930
- Martinson, Moa, "Det var en gång en musiker...", *Ny Dag* 16/1 1946
- Martinsson, Moa, "Moa om musik. David och Saul contra svensk musikkritik", *Joker (Top hat)* februari 1946
- "Mot antisemitism", *NDA* 26/4 1933
- Nordén, Arthur, "Hur Greta Garbo fick sitt namn", *Norrköpings Tidningars julläsning 1938*
- Nordén, Arthur, "Kring Stiller, Erotikon och Greta Garbo. Minnesanteckningar av Arthur Nordén" i *Norrköpings Tidningars Julläsning 1938* (särtryck)
- Nyblom, Nyblom, "Vardagar i Göteborg antinazismens hemort", *Scenen* 1935:12–13
- Nystroem, Gösta, "Teater och musik. Jazz", *GHT* 3/3 1938
- Osignerad, "En ung komponist", *Hufvudstadsbladet* 19/11 1914
- Osignerad, "Moses Pergaments kompositionskonsert", *Hufvudstadsbladet* 1/12 1914
- Osignerad (Torgny Segerstedt), "I dag", *GHT* 19/2 1930
- Osignerad (Torgny Segerstedt), "I dag", *GHT* 2/2 1929
- Osignerad intervju med Pergament, "Judiska dikter inspirerade. Stor symfonisk svit av Moses Pergament", *AT* 9/5 1944
- Osignerad, "Aftontidningens hemliga upplaga med anledning av juden Pergaments 50-årsdag", *Hammaren* 1943:10

- Osignerad, "De tyska judarna och den tyska konsten", *Judisk Krönika* 1933:2
- Osignerad, "Farligt att släppa lös 'skrotjazzen'", *AT* 19/8 1942
- Osignerad, "Jude hyllad av AT med extrablad", *Folkets Dagblad* 22/9 1943
- Osignerad, "Moses i farten igen", *Ergo* 1930:3
- Osignerad, "Moses Pergament fyller år. Hyllades av AT med hemlig tidning vid brakmid-dag på lyxkrog", *Den svenske folksocialisten*, 25/9 1943
- Osignerad, "Musiklivet i våra dagars Österrike.", *Musikern* 1938:16–17
- Osignerad, "Musiknotis ofta bättre än föredrag. De svenska tonsättarna ha folkets öra. Visan populär", *SvD* 5/5 1933
- Osignerad, "Peterson-Berger får en örfil", *Svenska landsbygden* 1929:1
- Osignerad, "Peterson-Berger, Pergament och Petrus", *Ergo* 1929:2
- Osignerad, "Sverige och händelserna i Tyskland", *Judisk tidskrift* 1933:4
- Osignerad, "Tolv idrottsånger musikjuryns urval", *DN* 5/4 1936
- Osignerad, "Tonsättarstipendier eller konstnärshem? Intressant meningsbrytning mellan auktoriteter", *AB* 7/4 1933
- Osignerad, "Tyskt rashat sätter stopp för musikevenemang hos oss", *AT* 14/10 1942
- Osignerad, "Svenska' judar.VIII. Moses Pergament", *Den svenska nationalsocialisten*, 6/11 1935
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Balettpremiär på Operan på fredagen", *DN* 17/3 1928
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Budapesttrion", *DN* 20/3 1928
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Ett par musikaliska tidstecken. I. Fallet Bartók", *DN* 29/6 1934
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Johannes Brahms och det nya Tyskland. Tankar till 100-års-dagen", *DN* 7/5 1933
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Johannes Brahms och det nya Tyskland. Tankar till 100-års-dagen", *DN* 7/5 1933
- Peterson-Berger, Wilhelm, "Nietzsche och nazismen", *DN* 10/7 1933
- Peterson-Berger, Wilhelm, utan rubrik, *DN* 14/4 1926
- Pleijel, Bengt, "Konsertkrönikan", *Teatern* 1947:8–9
- Rabe, Julius, "Svensk nyhet i orkesterföreningen", sannolikt *Göteborgs-Tidningen* ökad datum 1944
- Rangström, Ture, "Recept på en musikrecensent", *Scenen* 1935:21
- Rangström, Ture, utan rubrik, *NDA* 15/11 1941
- Rootzén, Kajsa, (K. R–n), "Konsertföreningens...", *SvD* 15/11 1941
- Rootzén, Kajsa, "Den judiska sången", *SvD* 20/11 1947
- Rosenblüth, Leo, "Den judiska sången", *Judisk krönika* 1948:3
- Rosenblüth, Leo, "Moses Pergaments körsymfoni 'Den judiska sången'", *Judiska hem* 1947:12
- Rybrant, Gösta, "Nya metoder", *AB* 18/10 1938
- Severin, Kid ("Kid"), "Sagan om den lilla ariska flickan", *Scenen* 1933:24
- Seymer, William, "En balettpremiär å K. teatern: Moses Pergaments 'Krelantems och Eldeling' i modern utstyrsel och koreografi", *NDA* 17/3 1928
- Seymer, William, "Konst och politik i aktualitetens brännpunkt", *Scenen* 1933:6
- Seymer, William, utan rubrik, *NDA* 4/1 1934
- Seymer, William, utan rubrik, *NDA* 14/4 1926
- Signatur "B.J.", "Ett judiskt rekviem", *GHT* 20/11 1947
- Signatur "db", "Konzert Schwedischer Studenten in München", *Völkischer Beobachter*, 23/6 1934

Signatur, "En musikälskande herre på parterrer", "Konsertföreningen. En återblick på säsongen 1924-25", *Nya Studentviggen*, september 1925

Signatur "E.V.", "Dagens debatt. Furtvängler och Beethovens nionde", *AT* 8/12 1943

Signatur "F.L.", "Den judiska sången", *Arbetaren* 20/11 1947

Signatur "G. R-r", utan rubrik, *AB* 4/1 1934

Signatur "H. A-r.", "Idrottsånger", *S-T/StD*, 21/4 1936

Signatur "S.S-n.", "Pantomim på Operan", *AB* 17/3 1928

Signatur "Vicarius", "Konsertföreningen", *Arbetaren* 15/11 1941

Signatur "Kulturvän", "Politik och kultur", *Scenen* 1933:7

Signatur "Agapetus", "Moses sotajalalla", *Suomen Kuvalehti*, 1929:6

Signatur "E.L.", "Max von Schillings entré med Mästersångarne", *Scenen* 1933:12

Signatur "S.L.", "Svensk kultur", *NDA* 20/11 1935

Strömberg, Kjell, (K.S.), "En modernistisk svensk balett", *StD* 17/3 1928

Stuart-Bergström, Elsa Marianne (E.M.S.), utan rubrik, *StD* 14/4 1926

"Sveriges starkaste kritikertrio", *NDA* 2/12 1937

Törnblom, Folke H., "Den judiska sången", *Morgon-Tidningen* 20/11 1947

Valentin, Hugo, "Judisk dikt i toner", *Judisk krönika* 1945:2

Warenius (K.F.W.), *Tidning för musik*, 1914

Wollin, Nils L., "Den judiska sången", *AT* 20/11 1947

von Born-Pilsach, Hilda, "Den tyska kulturens mål just nu", *Scenen* 1934:1

von Rosen, Eric, "Judar och Judar", *SvD* 28/1 1929

Vretblad, Patrik, utan rubrik, *S-D* 14/4 1926

Vretblad, Patrik, "Koreografisk triumf på Operan: Moses Pergaments 'Krelantems och Eldeling' en publikframgång", *S-D* 17/3 1928

Vretblad, Patrik, "Konsertföreningen", *S-D* 15/9 1929

Vretblad, Patrik, "Konsertföreningen", *S-D* 17/10 1938

Vretblad, Patrik, utan rubrik, *S-D* 15/11 1941

Vretblad, Patrik, utan rubrik, *S-D* 4/1 1934

Böcker, broschyrer, dikt- och antologisamlingar

Almqvist, Carl Jonas Love, "Hvem är väl den på jordens vida rymd", i Erik Gamby (red.), *Almqvist. Dikter i landsflykt*, Uppsala 1956

Almqvist, Carl Jonas Love, "Svenska fattigdomens betydelse", i Almqvist, Carl Jonas Love, *Kapellet och andra berättelser*, Stockholm 1963

Aschberg, Olof, *En vandrande jude från Glasbruksgatan*, Stockholm 1946

Dahlberg, Gunnar, (red.), *Raser och folk*, Svenska Unescorådet, Stockholm 1955

Ekelöf, Gunnar, "Non serviam", ur *Non serviam* 1945, *gunnar ekelöf dikter*, Stockholm 1999

Fogelqvist, Torsten, "Juda städer", i Fogelqvist, Torsten, *Allvarsmän och narrar. Klipp ur lägget*, Stockholm 1921

Fogelqvist, Torsten, "Judarna och vi andra", i Fogelqvist, Torsten, *Typer och tankesätt. Litterära utkast*, Stockholm 1927

Jonzon, Bror, "Förord", i Waller, Erik, *Jazzen anfaller*, Stockholm 1946

Herriot, Eduard, *Beethoven*, Stockholm 1931

Josephson, Ragnar, "Ord ur Talmud. I. I Fiendeläget", ur *Judiska dikter*, Stockholm 1916

Key, Ellen, *En djupare syn på kriget*, Stockholm 1916

Levertin, Oscar, *Samlade skrifter*, Stockholm 1914-1918

Nerman, Ture, *Folkhatet. En världskrigsstudie*, Stockholm 1918

- Norlind, Tobias, *Svensk folkmusik och folkdans*, Stockholm 1930
 Nya Svenska Läroverket i Helsingfors 1882–1932. *Minnesskrift*, Helsingfors 1932
 Nyman, Alf, "Livsproblem i Gustav Mahlers musik", i *Musikalisk intelligens. Uppsatser och snabbteckningar*, Lund 1928
 Näsström, Gustav, *Dalarna som svenskt ideal*, Stockholm 1937
 Peterson-Berger, Wilhelm, *Peterson-Berger recensioner. Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923. Första avdelningen 1896–1908*, Stockholm 1923
 Peterson-Berger, Wilhelm, *P.-B. recensioner. Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923. Andra avdelningen 1911–1923*, Stockholm 1923
 Peterson-Berger, Wilhelm, *Richard Wagners skrifter i urval*, Stockholm 1901
 Sartre, Jean-Paul, *Tankar i judefrågan*, Stockholm 1948
 Törnblom, Folke H., *Wagner*, Stockholm 1942
 Wagner, Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtung*, Leipzig 1871–1911

Bearbetningar

Dags- och veckopress

- Aare, Leif, "En musikalisk expressionist", *S-T* 20/9 1963
 Aare, Leif, "Moses Pergament död", *DN* 8/3 1977
 Edberg, Ulla-Britt Edberg, "Moses Pergament – kompositör sedan 1915", *SvD* 21/9 1973
 Hall, Bo G, "Biografen har kommit in från kylan", *SvD* 23/11 2006
 Hedblad, Lars, "Magnifikt uppförande av Braunfels Te Deum – Konsert", *SvD* 6/10 2004
 Larsén, Carl-Håkan, "Han kom i andra hand", *SDS* 14/4 2004
 Lindeborg, Lisbeth, "På spaning efter en försvunnen bokskatt", *SvD* 10/5 2003
 Rosengren, Henrik, "Moses Pergament och den spirande svenskheten", *SvD* 10/10 2003
 Rosengren, Henrik, "Pergaments verk uttryckte det judiska folkets skrik", *SvD* 27/1 2006
 Ruth, Arne, "Förberedelser för förintelsen. Svenska judar registrerades. När hus i Malung renoverades hittades listor med tusentals namn", *DN* 4/11 1997
 Svedjedal, Johan, "Det ljusnar för biografen", *DN* 4/1 2003
 Åhlén, Carl Gunnar, "Moses Pergament död: Den judiska sången följde honom alltid", *SvD* 8/3 1977
 Åhlén, Carl-Gunnar, "Livet som halv lögn, konsten som hel sanning", *SvD* 16/10 1999
 Åhlén, Carl-Gunnar, "Tystnaden kring Moses Pergament", *SvD* 20/9 1993

Litteratur

- Agrell, Alexander, *Hotet från Jazzen*, opublicerad uppsats, Etnologiska institutionen, Lunds universitet, 1984
 Ahlstrand, Jan Torsten, *Aspekter på modernismen*, Lund 1997
 Alm, Martin, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel? Svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Lund 2002
 Almgren, Birgitta, *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration 1933–1945*, Stockholm 2005
 Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg 1993
 Andersson, Greger, "Receptionen av svensk musik i Nazityskland", i Andersson, Greger & Geisler, Ursula (red.), *Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006
 Andersson, Ivar, *Svenska Dagbladets historia. Del 1. 1884–1940*, Stockholm 1960

- Andersson, Greger, "Nazismen och musiken", i Andersson & Geisler (red.), 2006
- Andersson, Ivar, *Otto Järte – en man för sig*, Stockholm 1965
- Andersson, Lars M, & Bachner, Henrik, "Nationalsocialismen. En begreppsdiskussion", i Andersson & Geisler (red.), 2006
- Andersson, Lars M, Berggren, Lars & Zander, Ulf (red.), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund 2001
- Andersson, Lars M, *En jude är en jude är en jude... Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, Lund 2000
- Andersson, Lars M, "Avhandlingsopposition. Den odanska danska antisemitismen", *Scandia* 2004:1
- Antonovsky, Aaron, "Like Everyone Else, Only More So. Identity, Anxiety and the Jew", i Stein, Maurice R., Vidich, Arthur J. & White, David Manning (red.), *Identity and Anxiety. Survival of the Person in Mass Society*, Glencoe 1963 (1960)
- Appia, Kwame Anthony, "Racism", i Goldberg, David Theo (red.) *Anatomy of Racism*, Minneapolis 1990
- Arvidsson, Håkan, "Dåtiden – tur och retur", *Historisk Tidskrift* 2002:3
- Arvidsson, Rolf, "Fredrik Böök och det judiska problemet" i Böök, Fredrik, *Resa till Jerusalem våren 1925*, Lund 1977
- Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800–1923*, Madison & London 1982
- Bachner, Henrik, *Återkomsten. Antisemitismen i Sverige efter 1945*, Stockholm 2004 (1999)
- Backscheider, Paula R., *Reflections on Biography*, New York 1999
- Bak, Sofi Lene, *Dansk Antisemitisme 1930–1945*, Köpenhamn 2004
- Barkefors, Laila, *Knut Brodin. Musik som livsämne*, Hedemora 2006
- Bauman, Zygmunt, "Allosemitism: Premodern, Modern, Postmodern", i Cheyette Bryan & Marcus, Laura (red.), *Modernity, Culture and "the Jew"*, Cambridge 1998
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and ambivalence*, Cambridge 1995
- Bedoire, Fredric, *Ett judiskt Europa. Kring uppkomsten av en modern arkitektur 1830–1930*, Stockholm 1998
- Bengtsson, Johan & Karlsson, Henrik, "Ovan stridsvimlet". *Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–45*, Lund 2006
- Benhabib, Seyla, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Thousand Oaks, London & New Dehli 1996
- Berggren, Henrik, "'Min ras, min rot, min stam'. Richard Lindström och den svenska arbetarklassen", i Johansson, Alf W (red.), *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm 2001
- Berggren, Lena, *Nationell Upplysning. Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria*, Umeå 1999
- Bibeln*, Stockholm 1981
- Billig, Michael, *Banal Nationalism*, London, Thousand Oaks & New Delhi, 1995
- Björck, Staffan, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Stockholm 1946
- Blomberg, Göran, *Mota Moses i grind. Ariseringsiver och antisemitism i Sverige 1933–1943*, Stockholm 2003
- Blomqvist, Håkan, "Arthur Engberg och 'vår andes urgrund'", i Johansson (red.), 2001
- Blomqvist, Håkan, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, Stockholm 2006

- Blomqvist, Håkan, *Socialdemokrat och antisemit? Den dolda historien om Arthur Engberg*, Stockholm 2001
- Bodenheimer, Alfred, *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002
- Boëthius, Ulf, Czaplicka, Magdalena, Franzén, Mats, Qvist, Per Olov & Sjögren Olle, "Utgångspunkter och tidssammanhang", i Franzén, Mats (red.), *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Lund 1998
- Bohman, Stefan, "Förord", i Bohman, Stefan, *Musiken i politiken*, Stockholm 2003
- Bohman, Stefan, "Peterson-Berger, nazismen och rasismen", i Bohman 2003
- Bokholm, Rune, *Tisdagsklubben. Om glömda antinazistiska sanningssägare i svenskt 30- och 40-tal*, Stockholm 2001
- Bokholm, Sif, *En kvinnöröst i manssamhället. Agda Montelius 1850–1920*, Stockholm 2001
- Bollmus, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, München 2006
- Bourdieu, Pierre, "Den biografiske illusion", *Kontext* 2, Köpenhamn 1988
- Bourdieu, Pierre, "L'illusion biographique", i *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 1986:62–63
- Bredfeldt, Rita, *Ekonomi, identitet och assimilering. Judiskt liv inom svensk och nordisk ekonomisk historia*, (manuskript), under utgivning 2007
- Broberg, Gunnar, "De judiska vännerna. Judiska bidrag till kulturlivet i sekelskiftets Sverige", i Broberg, Gunnar, Runblom, Harald & Tydén, Mattias (red.), *Judiskt liv i Norden*, Uppsala 1988
- Broberg, Gunnar, "När svenskarna uppfann Sverige. Anteckningar till ett hundraårsjubileum", i Broberg, Gunnar, Wikander, Ulla & Åmark, Klas (red.), *Tänka tycka, tro. Svensk historia underifrån*, Stockholm 1993
- Broberg, Gunnar, "Rasbiologi och antisemitism", Henningsen, Bernd, Klein, Janine, Müssener, Helmut & Söderlind, Solfrid (red.), *Skandinavien och Tyskland 1800–1914. Möten och vänskapsband*, Stockholm 1997
- Broberg, Gunnar, "Rasism", i Svanberg, Ingvar & Runblom, Harald (red.), *Det mångkulturella Sverige. En handbok om etniska grupper och minoriteter*, Stockholm 1990
- Broberg, Gunnar, *Statlig rasforskning. En historik över Rasbiologiska institutet*, Lund 1995
- Broman, Per Olov, *Hilding Rosenberg*, Stockholm 2007
- Broman, Per Olov, *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg*, Uppsala 2000
- Bruér, Jan & Nyqvist, Lars Bengt, *Svensk Jazzhistoria vol 4. Beredskapsswing 1940–1942*, konvolutttext till CD-skiva, Caprice/Rikskonserter, Stockholm 1986
- Buch, Esteban, *Beethovens Ninth – a Political History*, Chicago & London 2003
- Burstein, Marina, "Den judiska befolkningen i Finland 1840–1975. Migrationsströmmar och bostadsmönster", i Broberg et al. (red.) 1988
- Byström, Mikael, *En broder, gäst och parasit. Uppfattningar och föreställningar om utlänningar, flyktingar och flyktingpolitik i svensk offentlig debatt 1942–1947*, Stockholm 2006
- Bödeker, Hans Erich, "Der Forschungs- und Diskussionsstand", i Bödeker, Hans Erich (red.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003
- Carlsson, Carl-Henrik Carlsson, *Medborgarskap och diskriminering. Östjudar och andra invandrare i Sverige*, Uppsala 2004

- Carlsson, Holger, *Nazismen i Sverige – ett varningsord*, Stockholm 1942
- Cavefors, Bo, "Wilhelm II och Hitler som konstpedagoger. Entartete 'Kunst'", *Paletten* 87:4
- Cheyette, Bryan, *Between Race and Culture. Representations of "the Jew" in English and American Literature*, Stanford 1996
- Cheyette, Bryan, *Construction of "The Jew" in English Literature and Society. Racial representations, 1875–1945*, Cambridge 1993
- Connor, Herbert, *Svensk Musik. 2. Från Midsommarvaka till Aniara*, Lund 1977
- Cooper, David, "Béla Bartók and the Question of Race Purity in Music", i White, Harry & Murphy, Michael (red.), *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*
- Dahlstedt, Sten, "Det sanna, det rätta och det sköna. En huvudlinje i svensk musikalisk modernism", i Billing, Björn (red.), *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Ödeshög 1993
- Davidson, Rolf, "Musiklivets breddning", i Jonsson, Leif & Åstrand, Hans (red.), *Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, Stockholm 1994
- Davidson, Rolf, Jonsson, Leif & Åstrand, Hans, "1. Musiken i Sverige – en översikt. Musiklivet.", i Jonsson & Åstrand (red.), 1994
- de La Grange, Henry-Louise, *Mahler. Volume one*, London 1974
- Dennis, David B., *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven & London 1996
- Diktonius, Elmer, "Opus 12. Musik", i *Meningar. Aforismer, Musik, Kivi och Södergran, Männskor, böcker, städer, natur*, Stockholm 1957
- Dinesen, Ruth, *Nelly Sachs. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, 1992
- Drangel, Louise, *Den kämpande demokratin. En studie i antinazistisk opinionsrörelse 1935–1945*, Stockholm 1975
- Dümling, Albrecht, "Entartete Musik", i Dümling, Albrecht & Girth, Peter (red.), *Entartete Musik: Dokumentation und kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993
- Edling, Anders, *Fransket i svensk musik 1880–1920. Stilpåverkan hos paristuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*, Uppsala 1982
- Ek, Thomas, *En människas uttryck. Studier i Hans Ruins självbiografiska essäistik*, Helsingfors 2003
- Ekman, Stig, "Eyvind Johnsson och förintelsen", *Artes* 2000 26:4
- Elgemyr, Göran, *Radion i strama tyglar. Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957*, Borås 1996
- Elias, Norbert, *Sedernas historia. Del 1. Civilisationsteori*, Stockholm 1989
- Enckell, Mikael, *I den frågandes själ. Essäer i judiska ämnen*, Stockholm 1994
- Englund, Peter, *Silvermasken. En kort biografi över drottning Kristina*, Stockholm 2006
- Eriksson, Eva, *Den moderna staden tar form. Arkitektur och debatt 1910–1935*, Stockholm 2001
- Eriksson, Gunnar, "Att inte skilja på sak och person. Ett utkast till ett utkast till en biografisk metod", i Ambjörnsson et al. (red.) 1997
- Evert Baudou (red.), *Forskarbiografen. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997*, Stockholm 1998
- Fein, Helen, "Dimensions of Antisemitism. Attitudes, Collective Accusations, and Actions", i Helen Fein (red.), *The Persisting Question. Sociological Perspectives and Social Contexts of Modern Antisemitism*, Berlin & New York 1987

- Fest, Joachim, "Richard Wagner – Das Werk neben dem Werk. Zur ausstehenden Wirkungsgeschichte eines Großideologen", i Friedländer, Saul & Rüsen, Jörn (red.), *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, München 2000
- Festinger, Leon, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Evanston & White Plains, 1957
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main & Leipzig 2000
- Flakierski, Grzegorz, "Rötter. Den judiska frågan i brevväxlingen mellan Hugo Valentin och Eli Heckscher", *Historisk tidskrift* 1982:2
- Flodmark, Eleanor, *Moses Pergaments sånger*, opublicerad uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet, 1972
- Floto, Inga, "Venskab. Korrespondancen mellem Erik Arup og Lauritz Weibull", *Historisk Tidsskrift* (Köpenhamn), 1995:2
- Fornäs, Johan, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Stockholm 2004
- Forsgård, Nils Erik, *Alias Finkelstein. Studier i antisemitisk retorik*, Vanda 2002
- Forsgård, Nils Erik, *I det femte inseglets tecken. En studie i den åldrande Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi*, Helsingfors 1998
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia. 1. Viljan att veta*, Stockholm 1980
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, Lund 2002
- Fredrickson, George M., *Rasism. En historisk översikt*, Lund 2003
- Fridholm, Roland, *Sångmön av Pungmakarbo. En studie över Karlfeldts diktning*, Stockholm 1950
- Friedländer, Saul, *Tredje riket och judarna. Del 1. Förföljelsens år. 1933–39*, Stockholm 1999
- Fruitman, Stephen, *Creating a New Heart. Marcus Ehrenpreis on Jewry and Judaism*, Umeå 2001
- Fürstenberg, Wulff, "Strindberg och antisemitismen", i Olle Holmberg (red.), *Svensk Litteraturtidskrift*, Lund 1942
- G.H., "Moses Pergament berättar", *Judisk krönika* 1968:7
- G.H., "Moses Pergament 70 år", *Judisk krönika* 1963:7
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, London 1988
- Garberding, Petra, "Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap? Kurt Atterberg och Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten", i Andersson & Geisler (red.) 2006
- Gedin, Per I., *Litteraturens örtagårdsmästare. Karl Otto Bonnier och hans tid*, Stockholm 2003
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973
- Gellner, Ernest, *Nationalism*, Nora 1999
- Gellner, Ernest, *Stat, nation och nationalism*, Nora 1997
- Gerner, Kristian & Karlsson, Klas-Göran, *Folkmordens historia*, Stockholm 2005
- Gerner, Kristian, "Ambivalence, Bivalence and Polyvalence. Historical Culture in the German-Polish Borderlands", i Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Echoes of the Holocaust. Historical Cultures in Contemporary Europe*, Lund 2003
- Gerner, Kristian, "Antisemitism i Centraleuropa och Östeuropa vid två sekelskiften", i Gerner, Kristian, Johansson, Rune, Karlsson, Klas-Göran, Nyström, Kerstin & Salomon, Kim (red.), *Stat, Nation, Konflikt. En festskrift tillägnad Sven Tägil*, Höganäs 1996
- Gerner, Kristian, "Det mångtydiga minnet. Preussens återkomst", i Andersson, Lars M, Persson, Fabian, Ullgren, Peter & Zander, Ulf (red.), *På historiens slagfält. En festskrift tillägnad Sverker Oredson*, Uppsala och Lund 2002

- Gilman, Sander, L., *The Jew's Body*, New York & London, 1991
- Gustavsson, Bernt, *Bildningens väg. Tre bildningsideal i svensk arbetarrörelse 1880–1930*, Stockholm 1991
- Hall, Patrik, *Den svenskaste historien. Nationalism i Sverige under sex sekler*, Stockholm 2000
- Hall, Patrik, *The Social Construction of Nationalism. Sweden as an Example*, Lund 1998
- Hammar, Tomas, *Sverige åt svenskarna. Invandringspolitik, utlänningskontroll och asylrätt 1900–1932*, Stockholm 1964
- Hammarlund, Anders, *Människor bortom lustprincipen. Mähriska öden*, Stockholm 2006
- Hanson, Sten, *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska tonsättare genom 75 år*, Ödeshög 1993
- Hansson, Jonas, *Humanismens kris. Bildningsideal och kulturkritik i Sverige 1848–1933*, Stockholm/Stehag 1999
- Hansson, Svante, "Antisemitism i Sverige på 1900-talet. En samlingsrecension", *Rambam. Tidskrift för jödisk kultur og forskning* 2000:9
- Hansson, Svante, "Antisemitism, assimilation och judisk särart. Svensk judisk elidebatt vid Hitlers maktövertagande 1933", i Broberg et al. 1988
- Hansson, Svante, *Flykt och överlevnad. Flyktingverksamhet i Mosaiska församlingen i Stockholm 1933–1950*, Stockholm 2004
- Hartman Söderberg, Ingrid, "Vidunder till kvinnor". *Sju systrar som pionjärer i yrkesliv och offentlighet 1860–1935*, Örebro 2003
- Hedwall, Lennart, *Den svenska symfonin*, Uppsala 1983
- Hellqvist, Per-Anders, "Musikkritik i Svenska Dagbladet", i Andersson, Ivar (red.), *Svenska Dagbladets historia del 2. Litteratur, konst, teater och musik i Svenska Dagbladet 1897–1940*, Stockholm 1965
- Helmer, Axel, *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*, Stockholm 1999
- Herf, Jeffrey, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984
- Hertzberg, Arthur, *The Zionist Idea. A Historical Analysis and Reader*, Philadelphia 1997
- Hirdman, Yvonne, "Makten att bestämma. En kort essä över biografiskrivandets vetenskapliga bekymmer", i Rosengren & Östling (red.) 2007
- Hirdman, Yvonne, *Det tänkandet hjärtat. Boken om Alva Myrdal*, Stockholm 2006
- Historielärarnas Förening. Årskrift* 2003
- Hjort, Daniel, "'Trefalt hemlös'. En historisk kuliss", i Bjelkeborn, Lotta (red.), *Mahler i Norden*, Stockholm 1997
- Hobsbawm, Eric, *Nationer och nationalism*, Stockholm 1998
- Holmes, Richard, "The Proper Study?", i France, Peter & St Clair, William (red.), *Mapping Lives. The Uses of Biography*, New York 2002
- Horgby, Björn, *Dom där. Främlingsfientligheten och arbetarkulturen i Norrköping 1890–1960*, Stockholm 1996
- Hutchinson, John & Smith, Anthony D., *Nationalism*, Oxford & New York 1994
- Hübinette, Tobias, *Den svenska nationalsocialismen. Medlemmar och sympatisörer 1931–45*, Stockholm 2002
- Hylland Eriksen, Thomas, *Etnicitet och nationalism*, Nora 2000
- Illman, Karl-Johan, *Du och den andre. Fem judiska tänkare om dialog och ansvar*, Eslöv 2001
- Jacobs, Jack, *On Socialists and "the Jewish Question" after Marx*, New York & London, 1992

- Jakubowski, Jackie, "Inledning", i Jakubowski, Jackie (red.), *Judisk identitet*, Stockholm 1993
- Jansson, Anders, "En originell kapellmästare. Gustav Mahler 1860–1911", i Bjelkeborn (red.) 1997
- Jarlert, Anders, "'våra pinade bröder av Israels stam'. Till frågan om Svenska kyrkan och förföljelsen av de skandinaviska judarna åren 1942–43", *Tro och tanke* 1993:5
- Jarlert, Anders, "'Das deutsche Schwert'. New York, januari 1940", i Österberg, Eva & Lindstedt Cronberg, Marie (red.), *Väldets mening. Makt, minne, myt*, Lund 2004
- Jarlert, Anders, *Judisk "ras" som äktenskapshinder i Sverige. Effekten av Nürnberglagarna i Svenska kyrkans statliga funktion som lysningsförrättare 1935–1945*, Malmö 2006
- Jean Sibelius. *Dagbok 1909–1944*, Dahlström, Fabian (utg.), Stockholm 2005
- Jegeback, Per, "Att adla tvånget till frihet. Hugo Valentin, Gruelmärchen och förhållandet till Tyskland som främmande makt 1933–1945", i Brylla, Charlotta, Almgren, Birgitta & Kirsch, Frank-Michael (red.) *Bilder i kontrast. Interkulturella processer Sverige/Tyskland i skuggan av nazismen 1933–1945*, Ålborg 2005
- Jensen, Jørgen I., "Liv og værk. Om musikbiografi", i *Liv, verk, tid*, Stockholm 1995
- Johannisson, Karin, "Biografins renässans. Eller: Var finns jaget?", *Personhistorisk tidskrift*, 1998:2
- Johansson, Alf W., "Biografen och den svenska historievetenskapen", i Rosengren, Henrik & Östling, Johan (red.), *Med livet som insats. Biografen som humanistisk genre*, Lund 2007
- Johansson, Alf W., "Inledning. Svensk nationalism och identitet efter andra världskriget", i Johansson, Alf W (red.), *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm 2001
- Johansson, Alf W., "När teorin vacklar blir individen den fasta punkten", *Axess* 2006:5
- Johansson, Alf W., *Per Albin och kriget*, Stockholm 1995 (1984)
- Johansson, Rune, "'Ett odödligt sinnelag? Svensk nationell utveckling i ett komparativt perspektiv", i Olsson, Erik (red.), *Etnicitetens gränser och mångfald*, Stockholm 2000
- Johansson, Rune, "Nationer och nationalism. Teoretiska och empiriska aspekter", i Tägil, Sven (red.), *Den problematiska etniciteten. Nationalism, migration och samhällsombildning*, Lund 1993
- Johnson, Paul, *A History of the Jews*, New York 1988
- Jonsson, Kjell, "Frihet eller determinism. Principiella problem i den idéhistoriska biografins genre, i Ambjörnsson, Ronny, Ringby Per, & Åkerman, Sune, *Att skriva människan. Essäer om biografen som livshistoria och vetenskaplig genre*, Stockholm 1997
- Jonsson, Leif & Tegen, Martin, "Musiken, kulturen och samhället – en översikt i decennier", i Jonsson, Leif & Tegen, Martin (red.), *Musiken i Sverige 3. Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm 1992
- Jordheim, Helge, "Inledning", i Koselleck, Reinhart, *Erfarenhet, tid och historia. Om historiska tiders semantik*, Lund 2004
- Karlsson Ingemar, & Ruth, Arne, *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1999
- Karlsson, Henrik, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005
- Karlsson, Henrik, 'O, ädle svenskl' *Biskop Thomas' frihetssång i musik och politik*, Stockholm 1988
- Kater, Michael H., *The Twisted Muse. Musician and Their Music in the Third Reich*, New York 1997

- Katz, Jacob, *Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus*, Königstein/Taunus 1985
- Katz, Jacob, *The darker side of genius. Richard Wagner's anti-Semitism*, Hanover 1986
- Kershaw, Ian, *Hitler 1889–1936. Hubris*, London 1999
- Kershaw, Ian, *Hitler 1936–1945. Nemesis*, London 2000
- Kihlberg, Mats & Söderlind, Donald, *Två studier i svensk konservatism 1916–1922*, Stockholm 1961
- Kjellberg, Erik, *Svensk jazzhistoria. En översikt*, Stockholm 1985
- Kłoskowska, Antonina, "National Conversion. A Case Study of Polish-German Neighbourhood", i Grathoff, Richard & Kłoskowska, Antonina (red.), *The Neighbourhood of Cultures*, Warszawa 1994
- Kłoskowska, Antonina, *National Cultures at the Grass-Root Level*, Budapest & New York 2001
- Koselleck, Reinhart, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge & London 1985
- Krantz, Kjell, "Livshistoria – biografi – livsöde", i Ambjörnsson et al. (red.), 1997
- Kylhammar, Martin, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Stockholm 2004
- Kylhammar, Martin, *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Malmö 1985
- Källström, Staffan, *Framtidens katedral. Medeltidsdröm och utopisk modernism*, Stockholm 2000
- La Vopa, Anthony J., "Doing Fichte. Reflections of a sobered (but unrepentant) Contextual Biographer", i Bödeker (red.) 2003
- Langmuir, Gavin, *Toward a Definition of Antisemitism*, Berkeley 1996
- Lakoff, George & Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980
- Lange, Anders, *Reflektioner kring rasism*, Stockholm 1994
- Larsson, Jan, *Hemmet vi ärvde. Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm 1994
- Larsson, Lisbeth, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm 2001
- Le Goff, Jacques, "Writing Historical Biography Today", i Simeoni, Daniel & Diani, Marco (red.), *Current Sociology. Biographical Research*, London 1995
- Le Goff, Jacques, *Saint Louis*, Paris 1996
- Lepénies, Wolf, *The Seduction of Culture in German History*, Princeton & Oxford 2006
- Leth, Göran, "Kristallnatten" i svenska dagstidningar. Konstruktionen av en likgiltighet, Stockholm 2005
- Liepe, Lena, "Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemologi", Andersson et al. 2001
- Lindberg, Bo, "Socialism och klassicism", i Källström, Staffan & Sandberg, Erland (red.) *Moströms. Kritiken mot det moderna*, Stockholm 1991
- Lindberg, Boel, "Exportera den där Hitlermusik till Tyskland? Brev till radiotjänst om musiken i svensk radio under andra världskriget", i Andersson & Geisler (red.) 2006
- Lindberg, Hans, *Svensk flyktningpolitik under internationellt tryck 1936–1941*, Stockholm 1973
- Linde-Laursen, Anders, "...derfra min verden går" – om nationell identitet", i Linde-Laursen, Anders & Nilsson, Jan Olof (red.), *Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?*, Eskilstuna 1991
- Lindén, Claudia, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Steghag 2002

- Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk makt-resurs 1892–2000*, Stockholm 2001
- Lindström, Fredrik, *Empire and Identity. Biographies of Austrian Identity in An Age of Imperial Dissolution*, Lund 2002
- Liv, verk och tid. *Till biografiskrivandets renässans*, Stockholm 1995
- Lundberg, Camilla, *Musikens myter. En klassisk musikhistoria*, Stockholm 2000
- Lundgren, Eva, *Lek med lust. Balettuppsättningar på stockholmsoperan 1931–1938. Teatertanz, genusaspekter och historieskrivning*, Stockholm 2006
- Lundgren, Nils, *Gösta Adrian-Nilsson*, Halmstad 1949
- Lundkvist, Ingmar, *Kulturprosten. Torsten Fogelqvist som DN-publicist och folkbildare*, Stockholm 2005
- Lundström, Gunilla, Rydén, Per & Sandlund, Elisabeth, *Den svenska pressens historia. Del III. Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, Stockholm 2001
- Luthersson, Peter, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm 2002
- Mann, Thomas, *Wagner och vår tid. Essäer–Beträktelser–Brev*, Stockholm 1968
- Mattson, Christina, *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör*, Stockholm 2000
- Mithander, Conny, ”Från Mönsterland till Monsterland. Folkhemiska berättelser”, i Bergvall, Åke, Leffler, Yvonne & Mithander, Conny (red.), *Berättelser i förvandling. Berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, Karlstad 2000
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell*, Stockholm/Stehag 1996
- Mosse, George L., ”Gershom Scholem as a German Jew”, i Mosse, George L., *Confronting the Nation. Jewish and Western Nationalism*, Hanover & London 1993
- Mosse, George L., ”Introduction: Confronting the Nation”, i Mosse 1993
- Mosse, George L., ”Jewish Emancipation. Between Bildung and Respectability”, i Reinharz, Jehuda & Schatzberg, Walter (red.), *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, Hanover & London 1985
- Mosse, George L., ”Max Nordau. Liberalism and the New Jew”, i Mosse 1993
- Mosse, George L., ”Racism and Nationalism”, *Nations and Nationalism*, vol. 1:2, 1995
- Mosse, George L., ”The Influence of the Völkisch Idea on German Jewry”, i Mosse, George L., *Germans and Jews*, New York 1970
- Mosse, George L., *Confronting History. A Memoir*, Madison Wisconsin & London, 2000
- Mosse, George L., *German Jews beyond Judaism*, Blomington & Cincinnati, 1985
- Mosse, George L., *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, New York 1997
- Myrdal, Jan, *Johan August Strindberg*, Stockholm 2000
- Narrowe, Morton Herman, *Zionism in Sweden, its beginnings until the end of World War I*, Ann Arbor 1990
- Neuman, Bertil, *Något försvann på vägen. En svensk judisk familj – historia, humor och kultur*, Stockholm 1989
- Nilsson, Birgit, *La Nilsson*, Stockholm 1995
- Nilsson, Jan Olof, *Alva Myrdal. En virvel i den moderna strömmen*, Stockholm/Stehag 1994
- Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925–1950*, Stockholm/Stehag 1998
- Nordin, Svante, *Fredrik Böök. En levnadsteckning*, Stockholm 1994
- Nycop, Carl-Adam, *Bära eller brista. En tidningsmans memoarer 1909–1944*, Stockholm 1970

- Nynäs, Carina, *Jag ser klart? Synen på den heliga Birgitta i svenska 1900-talsbiografier*, Åbo 2006
- Oredsson, Sverker, "Det nordiska och det svenska. Kampen mellan nazister och antinazister", i Brylla et al. (red.), 2005
- Oredsson, Sverker, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser*, Lund 1996
- Oredsson, Sverker, *Svensk rädsla. Offentlig fruktan i Sverige under 1900-talets första hälft*, Lund 2001
- Payne, Stanley G., *A history of fascism 1914–1945*, Madison 1995
- Pekacz, Jolanta T., "Memory, History and meaning. Musical Biography and its Discontents", *Journal of Musicological research* 2004:23
- Posing, Birgitte, "Biografien", i Bredsdorff, Nils & Christiansen, Niels Finn (red.), *Det kritiske blik*, Köpenhamn 1998
- Posing, Birgitte, "Biography: Historical", i Smelser, Neil J., & Baltes, Paul B. (red.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, vol. 2, Elsevier 2001
- Posing, Birgitte, "Biografien – en frisk eller en skæv bølge", *Historisk tidsskrift* (Oslo) 1997:2
- Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1989
- Qvist, Per Olof, *Folkhemmets bilder*, Lund 1995
- Rose, Paul Lawrence, *Wagner. Race and Revolution*, London & Boston 1992
- Rosenblüth, Leo, "Arvet från två kulturer", *Nutida musik* 1963/64:3
- Rosenblüth, Leo, "Moses Pergament fyller 60 år", *Judisk Krönika* 1953:7
- Rosengren, Henrik, "Slagsmålet på Rådmanngatan. En fallstudie av antimodernism och antisemitism i 1920-talets Sverige" i, *Historielärarnas Förening. Årsskrift 2002*
- Rosengren, Henrik, "Cause célèbre". "Juden" som nationellt hot i Sverige 1917–1929. *Tre fallstudier*, publicerad uppsats, Historiska institutionen, Lunds universitet, 2001
- Rosengren, Henrik, "Den humanistiska vetenskapens primat" i Rosengren & Östling (2007)
- Rosengren, Henrik, "Ett övantaat möte? Moses Pergament och Fritz Jöde mellan nyhumanism och folkhem", i Karlsson, Klas-Göran, Ulvros, Eva Helen & Zander, Ulf (red.), *Historieforskning på nya vägar*, Lund 2006
- Rosengren, Henrik, "Moses Pergament och den judiska identifikationens ambivalens", *Finsk Tidskrift* 2003:7
- Rosengren, Henrik, "Musikreception som historisk källa – en föränderlig historia – eller 'Din Beethoven är inte min Beethoven'", *Scandia* 2005:1
- Rosengren, Henrik, "Pergament, Moses", i *Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personteil*, band 13, Kassel, Basel, London & New York, 2005
- Rosengren, Henrik, "Wagnerianen Moses Pergament och 'Das Judentum in der Musik'. En historiens paradox?", i Andersson & Geisler 2006
- Runeby, Nils "Excelsior. Kulturradikaler och kulturidealister under det tidiga 1900-talet i Sverige. Ett perspektiv", i Runeby, Nils, *Dygd och vetande. Ur de bildades historia*, Stockholm 1995
- Röhl, John C. G., *The Kaiser and his Court. Wilhelm II and the Government of Germany*, Cambridge 1994
- Sachar, Howard M., *A History of the Jews in the Modern World*, New York 2005
- Sauter, Willmar, *Theater als Widerstand. Wirkung und Wirkungsweise eines Politischen Theaters. Fascismus und Judendarstellung auf der Schwedischen Bühne 1936–1941*, Stockholm 1979

- Saxlund, Tyrgils, *1914 års idéer. En studie i svensk litteratur*, Stockholm 1975
- Schäfer, Peter, *Judeophobia. Attitudes toward the Jews in the Ancient World*, Cambridge, Massachusetts & London 1997
- Seymour, Miranda, "Shaping the Truth", i France & St Clair (red.) 2002
- Shachar, Nathan, *Blodseld och nordisk längtan. Oscar Levertin och hans tid*, Stockholm 2006
- Sheppard, Richard, "The Problematics of European modernism", i Giles, Steve (red.), *Theorizing modernism. Essays in critical theory*, London & New York 1993
- Silén, Lars, konvoluttext till LP, *Den Judiska sången*, CAP 2003:1–2, Caprice/Rikskonserter, Stockholm 1976
- Silén, Lars, *Tre filmer med musik av Moses Pergament. "Med livet som insats", "Flickan och djävulen", "Barabas"*, opublicerad seminarieuppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet 1972
- Skovdahl, Bernt, *Skeletten i garderoben. Om rasismens idéhistoriska rötter*, Stockholm 1996
- Smith, Anthony D., *National Identity*, Rena 1991
- Småberg, Maria, *Ambivalent Friendship. Anglican Conflict handling and Education for Peace in Jerusalem 1920–1948*, Lund 2005
- Solomin, Nina, "Strindbergs judefientlighet fram till 1882", *Strindbergiana*, Stockholm 1996
- Somers, Margaret, "The Narrative Constitution of Identity. A relational and network approach", *Theory and Society* 1994:2
- Sommar, Carl Olov, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm 1989
- Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London 2002
- Stenius, Yrsa, *Tills vingen brister. En bok om Jussi Björling*, Stockholm 2002
- Strahl, Christer, *Nationalism och socialism. Fosterlandet i den politiska idédebatten i Sverige 1890–1914*, Lund 1983
- Sundin, Bo Harry, *Oskar Lindberg – en Guds speleman. En monografi*, Stockholm 2000
- Svanberg, Ingvar & Tydén, Mattias, *Sverige och Förintelsen. Debatt och dokument om Europas judar 1933–1945*, Stockholm 1997
- Swanson, John C., "Minority Building in the German Diaspora. The Hungarian-Germans", *Austrian History Yearbook* 36, Houston 2005
- Svedjedal, Johan, *Skrivaredans. Birger Sjöbergs liv och diktning*, Stockholm 1999
- Tawaststjerna, Erik, *Jean Sibelius*, Stockholm 1991–1997
- Tegen, Martin, "Översättarens förord", i Spengler, Oswald, *Västerlandets undergång. Konturer till en morfologi om världshistorien. Första bandet. Gestalt och verklighet*, Stockholm 1996
- Thomsen, Niels, "Historien om Frk. Zahle – er det historie?!", *Historisk Tidsskrift* (Köpenhamn) 1992:2
- Thor, Malin, *Hechalutz – en rörelse i tid och rum. Tysk-judiska ungdomars exil i Sverige 1933–1943*, Växjö 2005
- Thulstrup, Åke, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–45*, Stockholm 1962
- Tollin, Sven, *Svensk dagspress 1900–1967. En systematisk och kommenterad kartläggning*, Stockholm 1967
- Torbacke, Jarl, *Allehanda skepnader. (Nya) Dagligt allehanda 1767–1944*, Göteborg 2005
- Torbacke, Jarl, *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946*, Stockholm 1972
- Tornbjer, Charlotte, *Den nationella modern. Moderskap i konstruktioner av svensk nationell gemenskap under 1900-talets första hälft*, Lund 2002

- Tydén, Mattias, "Antisemitism i Sverige 1880–1930", i Broberg et al. (red.) 1988
- Tydén, Mattias, *Svensk antisemitism 1880–1930*, Uppsala 1986
- Törnquist-Plewa, Barbara, "Cultural and National Identification in Borderlands – Reflections on Central Europe", i Karlsson, Klas-Göran, Petersson, Bo & Törnquist-Plewa, Barbara (red.), *Collective Identities in an Era of Transformations. Analysing developments in East and Central Europe and the former Soviet Union*, Lund 1998
- Ulvros, Eva Helen, "Individen i historien. 1800-talet speglat genom en kvinnas brev", *Historielärarnas förening. Årsskrift 2002*.
- Ulvros, Eva Helen, *Oscar I. En biografi*, Lund 2007
- Ulvros, Eva Helen, *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Lund 2001
- W. Tuchman, Barbara, *Practicing History*, New York 1982
- Valentin, Hugo, *Judarna i Sverige*, Stockholm 1964
- Valentin, Hugo, *Judarna i Sverige. Från 1774 till 1950-talet*, Stockholm 2004
- Walker, Colin, "Nestroy's Judith and Holofernes and Antisemitism in Vienna", *Oxford German Studies* 1981:12
- Wallner, Bo, "Den stora konserten. Om Gustav Mahler och finländskt musikliv på 1910-talet", i *Jublakirja Erik Tawaststjernalle*, Helsingfors 1976
- Wallner, Bo, "Tidens oro. Ur ett kapitel om Hilding Rosenberg och 1930-talets svenska musikliv", *Studia Musicologica Norvegica* (särtryck) 1999:25
- Wallner, Bo, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Del 1–3, Stockholm 1991
- Wallner, Bo, *Vår tids musik i Norden. Från 20-tal till 60-tal*, Stockholm 1968
- Weiner, Marc A., *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln & London 1997
- Werner, Gösta, *Mauritz Stiller. Ett livsöde*, Stockholm 1991
- Westman, Karl Gustaf, *Politiska anteckningar september 1939–mars 1943*, (utgivna av Wilhelm Carlgren), Stockholm 1981
- Wettstein, Margrit, *Escape to Life. Nellys Sachs' alienation and exile in 20th century Sweden*, Stockholm 2005
- White, Harry & Murphy, Michael, *Musical Construction of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture*, Cork 2001
- Wiklund, Martin, *I det modernas landskap. Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Stockholm/Stehag 2006
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund 2000
- Wolf, Hans, "Gustav Mahler och Sverige. Två skilda historier", i *Mahler och Norden*, Stockholm 1997
- Wright, Rochelle, *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish film*, Uppsala 1998
- Wängdahl, Lars, "Känslan av det svenska. Den syntetiska formen och Varbergkolonins nationella landskap", i Kvist Dahlstedt, Barbro & Dahlstedt, Sten (red.), *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, Stockholm & Stehag 1999
- Yuval-Davies, Nira, *Gender & Nation*, London 1997
- Zander, Ulf, "To Rescue or be Rescued. The Liberation of Bergen-Belsen and the White Buses in British and Swedish Historical Cultures", i Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *The Holocaust – Post-War Battlefields. Genocide as Historical Culture*, Lund 2006.

- Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund 2001
- Zimmermann, Moshe, "Die Smach des Jahrhunderts', Antisemitische Bewegungen und 'Alltagsantisemitismus' im Kaiserreich, in der Weimar Republik und im 'Dritten Reich'", i Burkhard, Benedikt, Backhaus, Fritz & Müller, Angelika (red.), *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*, Frankfurt am Main 1999
- Zitomersky, Joseph, "Ambiguous Integration. The Historical Position of the Jews in Swedish Society 1780s-1980s", i Nyström, Kerstin (red.), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund 1991
- Åhlén, Carl-Gunnar, "Moses Pergament", konvoluttext till CD, *Sonata for Violin and Piano. Stringquartet No 1 C Minor*, PSCD 711, Musica Svecia, Stockholm 2001
- Åhlén, Carl-Gunnar, *Jón Leif. Kompositör i motvind*, Stockholm 2002, s. 224–226, citat 226.
- Åhlén, Carl-Gunnar, konvoluttext till CD, *Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år – 1914–1989*, BIS CD-421/424, Stockholm 1989
- Åmark, Klas, "Ansvar och moral. Flyktingforskningens problematik", *Arbetshistoria* 2006:2–3
- Åstrand, Hans, "Konstmusiken 1920–45", i Jonsson & Åstrand (red.) 1994
- Öhrström, Eva, "Svenska musiker i Tyskland – tysk musikestetik i Sverige", i Henningsen et al. (red.) 1997
- Österberg, Dag, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, konst, politik, privatliv*, Göteborg 1995
- Österberg, Eva, "Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault", i *Det roliga börjar hela tiden. Bokförläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996*, Stockholm 1996
- Österberg, Oscar, *The Promotion of a New State. A Study of the Czechoslovak Public Diplomacy in Sweden 1920–1938*, Florence 2004

Uppslagsverk

- Nationalencyklopedin*, Höganäs 1996
- Sohlmans musiklexikon I*, Stockholm 1951
- Sohlmans musiklexikon II*, Stockholm 1977
- Svenskt biografiskt lexikon*, band 27 och 29, Stockholm 1990–91, 1997

Radio

- Hammarlund, Anders, *Spektrum. Moses Pergament över Östersjön*, SR P2, 10/3 2004

Internet (9/5 2007)

- Alexanderuniversitetet Helsingfors
<http://www.helsinki.fi/yltiopistonhistoria/svenska/kejslerliga.htm>

Jewish Agency

- <http://www.jajz-ed.org.il/50/people/zangw.html>

Projekt Runeberg
www.runeberg.org

Svenska filminstitutet

- <http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=7996&NYHETER=9077>
- Cheyette, Bryan, "Eliot and anti-Semitism: the Ongoing debate II. Neither Excuse nor Accuse. T.S. Eliot's Semitic Discourse", *Modernism/modernity* 2003:3, s. 341.; <http://muse.jhu.edu/journals/modernism-modernity/vo10/10.3cheyette.pdf>

Dümling, Albrecht & Girth, Peter, "Entartete musik". *Eine kommentierte Rekonstruktion zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, www.duemling.de/entart.htm

Lammers, Karl Christian, "Jødespørgsmålet'. Den antisemitiske diskurs i Danmark før og efter 1933", i Michael Mogensen (red.), *Antisemitisme i Danmark?*, Arbejdsrapporter fra DCHF 5, Dansk Center for Holocaust og Folkedrabsstudier 2001, <http://diis.dk/sw14016.asp>

Uppslagsverk

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05080.1>

<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid?26&letter=Z&search=zangwill>

www.ne.se

